



MÚSICA

ANTONIO CALDARA

IL PIÙ BEL NOME

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL
LOURDES BONNET FERNÁNDEZ-TRUJILLO

EL CONTEXTO

Antonio Caldara nació en Venecia en torno a 1660, estudiando tal vez con Legrenzi, maestro de de la Capilla Marciana, donde se formó como niño de coro y estuvo empleado como violonchelista entre 1688 y 1699 –también figura entre las listas de cantores altos–. El 31 de mayo de 1699 fue nombrado maestro de capilla de Fernando Carlos, Duque de Mantua y Monferrato¹. Meses después, el 1 de noviembre de 1700, Carlos II, Rey de España y de las Indias, el último de los Habsburgo españoles, moría sin descendencia directa en el Real Alcázar de Madrid. Poco antes en su testamento (2-x-1700) había nombrado heredero a Felipe de Francia, Duque de Anjou. El príncipe francés era nieto por línea primogénita agnada de Luis XIV de Francia y su única esposa legítima, la Infanta María Teresa, hija mayor de Felipe IV y hermanastra mayor del difunto. Tenía por tanto el mejor derecho², pero había otros candidatos. Como quiera que el testamento de Carlos II legaba la Monarquía y el Imperio Españoles indivisos, las potencias continentales ansiaban su reparto y temían un formidable bloque franco-español, surgió otro candidato en la figura del Archiduque Carlos, hijo segundo del Sacro Emperador Leopoldo I, y a través de la madre de este, biznieto de Felipe III de España. Tenía peor derecho, pero los intereses internacionales y de parte de los territorios de la propia Monarquía Hispánica, temerosos del centralismo administrativo francés, hicieron inevitable la contienda.

Reconocido oficialmente por su abuelo como Felipe V, Rey de España, éste entró en Madrid para poner ahí su corte el 18 de febrero de 1701. Pero en marzo de 1702 Gran Bretaña, Provincias Unidas, el Imperio, –y luego Portugal y Saboya– declararon la guerra a España y Francia en defensa del Archiduque.

En 1701 y 1702 las Cortes de Cataluña y de Aragón le juraron lealtad. Pero los reveses de la guerra giraron las tornas; el Archiduque Carlos fue proclamado Rey de la Monarquía Hispánica el 12 de febrero de 1703 en Viena³; partió de esa corte el 19 de septiembre, desembarcó en Lisboa el 7 de marzo de 1704; en agosto de 1705 los aliados pusieron una base en Valencia y el Archiduque entró en Barcelona el 7 de noviembre de 1705⁴; en 1706 toda la antigua Corona de Aragón estaban en manos de proclamado Rey Carlos III de España. Con Felipe V controlando Castilla desde Madrid la península se vio abocada a una suerte de guerra civil.

Carlos, Archiduque de Austria había nacido en Viena el 1 de octubre de 1685 y como su padre el Emperador Leopoldo I, compositor de dotes, era un apasionado melómano que había participado de niño en algunas representaciones dramático-musicales en su corte vienesa. El Rey desposó por poderes a la Princesa Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel por una ceremonia que se celebró en Viena el 23 de abril de 1708⁵. Tres días después la Reina partía para Barcelona. El 1 de agosto de 1708 contrajo matrimonio, en la barcelonesa Iglesia de Santa María del Mar, lugar de las devociones de la real pareja.

A fines de 1710 los aliados dudaban de las posibilidades reales de Carlos III para controlar Castilla y el panorama internacional cambió por completo cuando su hermano el Emperador José I murió sin descendencia en Viena el 17 de abril de 1711; Carlos le sucedió automáticamente como Rey de Hungría, Bohemia y Archiduque de Austria; en octubre también fue elegido Emperador Romano Electo. Al impase bélico se unió el miedo aliado a una reunificación del Imperio Habsburgo hispano-germano. El 27 de septiembre de 1711 Carlos salía de Barcelona para Viena⁶ dejando como regente a la Reina, hasta que esta partió para Austria el 19 de marzo de 1713. En 11 de abril de 1713 se firmó el Tratado de Utrecht y en septiembre de 1714 Felipe V tomó la Ciudad Condal y decretó la Nueva Planta en el Principado.

Mientras, la estancia de Antonio Caldara en la Corte de Mantua había sido algo accidentada por las batallas que la Guerra de Sucesión Española provocó en el norte de Italia. Con todo continuó su actividad operística para el Duque en Mantua, y tras la expulsión de éste de su capital en 1702 –por apoyar a los franceses frente a los imperiales–, en Casale, Génova y Venecia⁷. Antes de la deposición imperial del Duque –30-VI-1708⁸– Caldara dejó su servicio, estuvo tal vez en Venecia y Milán⁹, y luego partió a Roma en torno a Cuaresma de 1708¹⁰, donde coincidiría con Corelli, los dos Scarlatti y Handel. En mayo de 1708 las trompas imperiales amenazaron a Roma con un segundo *sacco* y músicos como

Handel y los Scarlatti huyeron a Nápoles. Puede que en verano de 1708 Caldara se trasladara a Barcelona, en el tiempo de los reales esponsales¹¹; en esa corte se presentarían, en fechas no perfectamente establecidas, sus serenatas *Il più bel nome*, *Il nome più glorioso* y *L'Atenaide*. En marzo de 1709 debía estar en Roma¹², y el 1 de julio de 1709¹³ sucedía a Handel al servicio del Marqués –luego Príncipe– Francesco Maria Ruspoli, en Roma, con quien estuvo hasta el 24 de mayo de 1716¹⁴. Ahí tuvo oportunidad de escribir dos óperas y dos serenatas, además de multitud de cantatas y por supuesto, oratorios¹⁵. El 7 de mayo de 1711 desposó a la contralto romana Caterina Virgilia Petrolli¹⁶. Entre mayo de 1711 y agosto de 1712 obtuvo una baja del servicio de Ruspoli¹⁷ y en agosto de 1711 estaba en Milán¹⁸, aguardando a Carlos VI, que acababa de abandonar Barcelona y esperaba su elección imperial; no se sabe si Caldara le acompañó a esta y a la coronación imperial en Fráncfort. A comienzos de 1712 pudo estar en Viena y retornar por Salzburgo, donde estableció contacto con el Príncipe Arzobispo Franz Anton Conde de Harrach¹⁹ y en agosto de 1712 volvió al servicio de Ruspoli. El maestro de capilla de la Corte Imperial era M. A. Ziani y el vice-maestro Johann Joseph Fux. A la muerte de Ziani en enero de 1715 el segundo accedió a maestro, pero la insistencia de Caldara enviando partituras a Viena hizo que el propio Emperador lo prefiriera a los candidatos de Fux –Porsile y F. Scarlatti– y lo nombrara vice-maestro a comienzos de 1717²⁰.

Hasta su muerte, el 28 de diciembre de 1736, estuvo como vice-maestro de Capilla de la Corte Imperial de Viena, componiendo *festas teatrales* y *drammas per musica* para cumpleaños y onomásticas del Emperador y la Emperatriz. Puede que Carlos VI lo escogiera personalmente para proporcionar óperas para su santo y cumpleaños, y además fue sustituyendo al famoso y anciano maestro J. J. Fux.

CIRCUNSTANCIAS DE LA OBRA

A día de hoy no se sabe con certeza si Caldara estuvo en Barcelona ni si *Il più bel nome* se representó el 2 de agosto de 1708 en Barcelona, con motivo de los esponsales regios, aunque Pritchard y Kirkendale lo dan como probable²¹; Kirkendale toma como fuente el estudio pionero de Carreras y Balbuena, que no cita las fuentes. Aparte de los esponsales, Andrea Sommer-Mathis apuesta claramente por la onomástica de la Reina, bien el 4 de julio, festividad de Santa Isabel Reina de Portugal²² –barajando una horquilla de fechas entre 1708 y 1713–, pero también ha apuntado el 19 de noviembre, Santa Isabel de Hungría –hoy el 17–. Esta autora apuesta por la onomástica basándose en la dedicatoria del manuscrito y en la suposición de que para un evento tan relevante como unos

esponsales sería más apropiada una ópera en tres actos que un *componimento di camera*²³.

En ese año de 1708 la Capilla Real de Barcelona quedó definitivamente constituida; previamente habían llegado con el Rey, en 1705, trompetas y timbaleros alemanes. Entre 1706 y 1708 llegaron más músicos y en enero la capilla estaba completa y siguió funcionando con regularidad hasta 1713. La capilla contó con 58 miembros, 17 de ellos italianos y el resto germanos; también había un alto valenciano, Juan Luis Miralles y no hay constancia de mujeres. A partir de 1705 llegaron a Barcelona el maestro de Capilla Giuseppe Porsile, el soprano Carlo Menga, el tenor Vincenzo Campi, el bajo Gasparo Corvo, además de violinistas y otros instrumentistas, los sopranos Ranuccio Valentini y Giulio Cavaletti, el alto Filippo Piccoli y los bajos Pietro Paolo Pezzoni y Marc' Antonio Berti²⁴. El Rey abandonó Barcelona a la muerte de su hermano en 1711, llevando consigo a los trompetistas y timbaleros germanos, mientras el resto de la capilla partió con la Reina Emperatriz en marzo de 1713.

Al contrario que las de Viena es muy difícil datar las obras representadas en Barcelona. En ellas hay infinidad de textos autocelebratorios a los miembros de la Casa de Austria y alusiones a personajes mitológicos como Rómulo, Julio César, Escipión el Africano o el propio Hércules. Así, *Scipione nelle Spagne* se hizo representar antes de que Carlos III volviera a partir a Madrid en junio de 1710; la música fue probablemente de Caldara, de quien se conserva una partitura homónima en los archivos de la Corte I. de Viena. Hércules, utilizado como antecesor mítico por Maximiliano I y luego en la Península como el de la Monarquía Española, también gozó de éxito²⁵.

De otra temática es *Il più bel nome*, cuyo tópico, el nombre –“il nome”– se repite en otros dos libretos de Pietro Pariati, *Il nome più glorioso*, también de Caldara e *Il nascimiento de Aurora* de Albinoni, tal vez interpretada también en Barcelona.

El libretto de Pariati establece la acción, estática y alegórica, en los Campos Elíseos, donde se produce la improbable coincidencia de las diosas Venus y Juno, del Destino, de un héroe fallecido, Paris, y de un semidiós ascendido, Hércules. Bajo el título de *componimento da camera per Musica* que aparece en el frontispicio de la partitura, se entiende una suerte de serenata que se encuentra entre entretenimiento semiescénico y semidramático, pero en clave profana. *Il più bel nome* sigue la estructura típica de esta forma, a mitad de camino entre la cantata y la ópera, articulación en dos partes y contenido simbólico-alegórico muy del gusto barroco. *Il più bel nome* sigue esta estructura en el escenario único

mencionado, con cinco solistas, Venere, soprano, Giunone y Ercole, sopranos cortos, Paride, alto, y il Fatto, un tenor que tira al agudo. Si fueron los cantantes anteriormente citados los protagonistas en la Corte de Barcelona, el elenco original fue exclusivamente masculino. La plantilla orquestal estipula la cuerda a tres y un bajo continuo que requiere la intervención de fagot en algunos números así como tiorba, y cuatro parejas de instrumentos obligados, flautas, oboes, trompas y trompetas.

PARTE I

La obra comienza de manera heroica con un “Allegro” animoso con cuerda, oboes y trompetas y fagot, orquestación que permite a Caldara la posibilidad de jugar con distintas masas tímbricas; crea una suerte de bicoralidad con oboes y fagot por un lado y el resto por otro, alternando las distintas combinaciones o empleándolos en un sonoro *tutti*. Esta Sinfonía termina con un “Adagio” que prepara la entrada del primer coro. Los tres coros de la obra están escritos para sopranos, altos y tenores, acompañados por cuerda, oboes con fagot obligado en los dos primeros, además de trompetas en los dos últimos. La estructura en todos ellos es tripartita, aunque el carácter de cada uno sea diferenciador; si el primero es saltarín y rebosa la alegría que deben encarnar los seguidores de la Belleza, el segundo se nos presenta con su ritmo ternario, más desenfadado y jovial, encarnando a los seguidores de la Virtud. Sin embargo, el último, que alterna con cuatro de los cinco solistas, es una marcha triunfal en la que todos entonan alabanzas al “dichoso nombre de Elisa”, culminando con regocijo la partitura.

Pero las formas más presentes serán indudablemente recitativos, todos seco, y arias principalmente da capo, donde nos vamos a encontrar con diversas soluciones, pese a lo breve y circunstancial de la partitura. En esta primera aria, Venus invita a sus seguidores a sentir el fuego de la dulce llama de la belleza, en un “Allegro” en Si bemol mayor con aire de minueto elegante, que alterna hábilmente voz y cuerda. Con la comparecencia de Paris para expresar fidelidad a la diosa y a los goces del amor, Caldara presenta otra variante de aria, que tendrá una interesante presencia en esta obra; son aquellas arias sin instrumentos obligados. Todas ellas van precedidas de un ritornello de las correspondientes arias, que coinciden no sólo en la tonalidad, sino también en el material temático en todos los casos. Todos estos ritornelli cuentan con idéntica plantilla, dos violines, viola y continuo. El aria de Paris “Chi ben ama”, de carácter afable,

exalta el amor y la belleza en un registro cómodo, aunque roza ocasionalmente las peligrosas simas del *La*². La aparición del robusto Hércules viene subrayada por un “*Allegro assai*” sumamente rítmico y marcial, con acompañamiento de cuerdas; destaca la alternancia del continuo con pasajes en los que la primacía se le deja a la voz y a la cuerda aguda.

En animosa conversación disputan Hércules, Venus y Paris en recitativo seco, hasta que la aparición de las trompetas marca el inicio del segundo coro, que sirve como una suerte de ritornello para el aria de Juno. Contrasta la alternancia de la pomposa orquestación con trompetas y oboes del coro frente a la tiorba obligada junto a las cuerdas que acompañan a Juno, aportando, frente al carácter triunfal del coro, la melancolía y ternura con la que canta a los “Queridos Elíseos”. Juno se dirige a los héroes virtuosos que moran en los Elíseos, y Venus se le enfrenta, compitiendo ambas por el dominio, como reinas respectivas de la virtud y la razón, de la belleza y del amor. La disputa culmina con el aria de Venus “*Dati pace*”, en que insta a reconocer su soberanía. Es nuevamente una estructura *da capo* y sin instrumentos obligados, pero con un ritornello introductorio; el aria cuenta con alguna ornamentación escrita que dará pie en el *da capo* a un mayor desarrollo con el consiguiente lucimiento del cantante. Hércules y Juno contratacan y reivindican la virtud, Paris echa en cara a la segunda su rencor por su derrota en el juicio, y vuelve a reivindicar la belleza en la alegórica “Guarda la palma”, un “*Allegro*” con violines al unísono en *Mi bemol mayor*, ligero, confiado y algo irreflexivo, en un estilo silábico y saltarán en parte A, que se contrapone al largo melisma sobre “bella” en la parte B. Juno interviene con un aria con cuerda obligada para destacar lo engañoso del culto a la belleza en otra aria metafórica, “Quando si mira”, en *3/8* y *Mi mayor*, con aire de danza de gran sencillez, aunque con un tono de pedante condescendencia. Las cuatro deidades se enzarzan en una disputa en recitativo seco que en su avance va creciendo en actividad. Comparece entonces el Hado, el Destino, que terea en la querrela señalando los vicios de la belleza y de la virtud mediante largas vocalizaciones. Caldara vuelve a recurrir al aria con continuo y ritornello previo, “La beltà, ch’è troppo vana”, *4/4*, otra declaración de tono didáctico un tanto fatua. Sólo consigue reafirmar las posiciones de los contendientes y Ercole responde con otra aria con ritornello “*Allegro assai*”, y algo más expansiva, “*Così fai*”, en *Do mayor*, con sus saltos descendentes de sexta, que nos muestran a la “farfalleta” [“mariposita”], una malévolamente alusiva a la molición de Paris. Ante los ataques conjuntos de Juno, Hércules y el Hado, Venus terea a favor de Paris y de sus propios honores con “*Il bel nome di amante fedele*”. Este “*Allegro*” binario

en La mayor, con su introducción orquestal, muestra un estilo sencillo y directo; la melodía vocal muestra una línea muy ondulante y su sencillo acompañamiento de cuerdas y bajo, enfatiza el carácter insinuante y persuasivo.

PARTE II

Con un recitativo pesaroso y melancólico se reinicia la disputa entre Juno, Hércules y Venus y el Hado, que toma mayor partido por la Virtud, hasta que, interpelado por Juno, en una artera alusión a la guerra de Troya, da pie a un aria de Paris. Éste defiende sus hazañas guerreras con “Amor risponderá”, una declaración de su inmutable amor por Elena, otro “Allegro” con continuo, en una inusual tonalidad de Re menor, que le presta un tono patético y algo plañidero, efecto resaltado por el canto *spianato* y algo incisivo. Juno, otrora enemiga de Alcides, se apresta a defender a su campeón con un aria de símil que constituye una de las joyas de la obra, “Quella Clizia innamorata”, una suerte de “Allegro” reposado en 3/4 y Sol mayor, con cuerda y tiorba obligada junto al continuo, que le confiere una textura delicada y transparente, y con una línea vocal ondulante. El aparente estatismo consigue crear un clima de embeleso que suspende temporalmente las disputas y prepara el momento en que el Hado da su veredicto. Para ello, éste pregunta a Juno la causa de sus pesares, y ante la declaración de ver abandonado su culto, el Destino anuncia por fin solemne, que una diosa más sublime acapara todos los loores: “Per lei tranquillo è l’mar”, de nuevo un “Allegro”, de tono declamatorio, pero con un color doliente –Sol menor–, es presentado como una serena y meditativa aria da capo. Las deidades se inquietan ante esta declaración, y es el impulsivo Hércules quien pregunta por esa deidad a la que ya ofrece su lealtad, una muestra de los vínculos alegóricos de este personaje con la Monarquía Hispánica. El recurso del aria con ritornello previo es empleado en “Dimmi dive è quel nume”, “Allegro” en Si bemol mayor, de gran sencillez, casi inocente, que pregunta por la ansiada deidad. Comparece Venus, quien como Juno se queja de abandono, y apercibida de que también pierde su mayor gloria, la belleza, a favor de esa diosa ignota, entona un quejumbroso “Più non sono la più bella”, otro “Allegro”, en Re mayor, diáfano –con violines al unísono haciendo un magro acompañamiento–, y tal vez demasiado despreocupada y luminosa como para expresar su destronamiento. A instancias de las ultrajadas diosas, el Destino desvela que el nombre que el mundo adorna es Elisa, esto es la Reina Isabel Cristina.

Paris declara con descaro, que si Elisa es la más bella, a Elisa adora y

lo expresa en “Quel pastorello”, una deliciosa aria pastoril en tres secciones, ABA¹; un cristalino preludio instrumental en Do mayor con dos flautas traveseras, violines al unísono obligados y sin continuo introducen el material; luego entra la voz en un estilo muy expresivo, sobre la primera estrofa del aria, que repite dos veces para acabar en la dominante, y posteriormente sobre esta misma estrofa acometer otro pasaje variado sobre el anterior, que repite y concluye con la vuelta a la tonalidad principal; sigue un ritornello instrumental sin flautas pero con oboes doblando los violines, más continuo. La parte central, sobre la segunda estrofa, en La menor, adquiere un tono más doliente, que vuelve al tono beatífico preferente con la íntegra repetición de la parte A.

En este punto las diosas deponen toda resistencia, sus dos adalides cambian sus lealtades y entonan un “aria” a cinco voces, un concertante de solistas. El ritornello introduce el material con alternancia de dos oboes y fagot obligados, y cuerda a tres. Las voces se agrupan en parejas con orquestaciones y/o continuo diferenciado para cada grupo, hasta la entrada de el Hado, para acabar a cinco, en un estilo muy homofónico, solemne y grave, gracias a la tonalidad de Re menor. En el recitativo subsiguiente hay ya alusiones al Ebro y a una Iberia venturosa; Juno canta los encantos de la Reina en “Quando a lei sarà vicino”, una nueva aria con ritornello previo, en circunstancias similares a las anteriormente descritas. La tonalidad de La mayor, contrasta con el devenir de los números anteriores, y aunque el carácter es de un júbilo comedido, las pequeñas ornamentaciones escritas y el modo mayor, confieren a esta aria renovada luminosidad. Todos se asombran ante el fulgor de Elisa, y el Hado canta al laurel ciñendo la palma, imagen de Elisa y de Carlos, una alusión a los reales esponsales, que se proclaman con ímpetu en el aria del Hado, “Al grande onor di sposa”, espectacular y vibrante, con dos trompetas obligadas y cuerda, en la heroica tonalidad de Re mayor; las fanfarrias imitando o respondiendo a las semicorcheas de la cuerda, comentan la enfática proclamación del Hado en un nervioso y melódico estilo *spianato* hasta el cénit de varios compases de vocalizaciones en semicorcheas sobre “aggiungerà” rivalizando con las trompetas, en terceras. En la sección B, igualmente impulsivo, las trompetas callan para dejar paso como concertante obligado a un virtuoso y entusiasta violín solista.

Se suceden las declaraciones de lealtad de las diosas y la alabanza de Hércules en “Gran bellezza io veggio in questa”, otra aria con continuo y ritornello previo; una sentida aclamación que de nuevo se tiñe de patetismo con un sencillo La menor, un estilo vocal entrecortado, a modo de suspiro, mientras canta las virtudes de la “bella Elisa”. De este canto se extraen consecuencias

éticas sobre el alcance de la bella y la virtud, que Venus recoge exultante en “Te’l confesso, o bella Elisa”, un “Allegro” en Fa mayor y en compás de 2/4, aunque el reiterado uso de tresillos transmite más un 6/8. Con los violines a unísono y pocas intervenciones de la viola, el aria se percibe como un plano netamente vocal con acotaciones escalísticas de los violines que acompañan el canto, pero sin perturbarlo. Corresponde ahora a Paris la proclamación suprema, otorgando a la Reina la áurea manzana, que otrora entregara a Venus, un aria con trompas *da caccia* obligadas que aportan un carácter solemne a en contraposición al anterior empleo triunfal de trompetas. “Nel mio cor scritto vedrai” es un “Allegro” en 4/4 y Fa mayor donde Paris canta arrebatado a la suprema belleza y virtud de la soberana, a su “bel nome”. Para culminar, el Hado reafirma la supremacía de la Reina y todos aclaman “Chi sente di Elisa”, en el gran número final, para trompetas, violines a uno con oboes, violas y coro. Éste cuenta con las habituales tres partes vocales, y tiene un carácter himnico gracias al tratamiento homofónico y al ritmo con puntillo, brevemente contrapuesto a las interlocuciones a dúo de las deidades.

Esta serenata, elegante y luminosa, responde a la perfección a los requerimientos celebratorios de una festividad áulica, en la atmósfera paradisiaca, entremezclada con tonos pastoriles, tan en boga en aquellos años. Pese a contar con la plantilla opulenta de la Capilla Real, Caldara optó por unas texturas límpidas y cristalinas, con ausencia de estilo contrapuntístico y poco uso de los instrumentos obligados, prefiriendo las melodías sencillas en textura preferentemente homofónica, o como mucho, en estilo concertante en los números más opulentos. Los *tempi*, casi todos marcados “Allegro” –aunque diferenciados por compás y carácter y estructura interna–, las tonalidades, casi todas mayores, las líneas vocales, reacias a un virtuosismo grandilocuente, nos muestran claramente una propuesta para un entretenimiento refinado y apacible, portavoz de esperanzas o ambiciones que no alcanzarían su consumación en ese tiempo y lugar. Incluso la pomposa declaración del Hado, de que “al gran honor de esposa, aquel de progenitora Elisa añadirá”, fue galantemente pospuesto, pues Isabel Cristina tuvo que esperar al 13 de mayo de 1717 para dar luz, ya en Viena, a la Archiduquesa María Teresa, quien marcaría época, pero no en las tierras ibéricas, sino en las germanas. Pero *Il più bel nome* sí marcaría dos otras épocas, el perdurable vínculo de Antonio Caldara con la Casa de Austria hasta su fallecimiento, y otra igual de apasionante, el desembarco en tierras hispánicas del teatro íntegramente musical en lengua italiana, una eventualidad que marcaría la historia musical de la Península Ibérica como haría con la de las otras culturas musicales de la Europa occidental.

BIBLIOGRAFÍA

CARRERAS Y BALBUENA, Josef Rafael, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, 202, pág. 135.

KIRKENDALE, Ursula, "The War of the Spanish Succession reflected in works of Antonio Caldara", en *Acta Musicologica*, Vol. 36, fasc. 4 (oct.-dec. 1964), págs. 221-233.

KIRKENDALE, Ursula, *Antonio Caldara. Life and Venetian Oratorios*, Leo S. Olschi Sri.

LIPP, Danièle, "Músicos italianos entre las Cortes de Carlos III / VI en Barcelona y Viena", en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Fundación Carlos de Amberes / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2007.

LEÓN SANZ, Virginia, *Entre Austrias y Borbones. El Archiduque Carlos y la Monarquía de España (1700-1714)*, Editorial Sigilo, Madrid, 1993.

LEÓN SANZ, Virginia, "El reinado del Archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno", en *Manuscripts*, n° 18, 2000, págs. 41-62.

PAUMGARTNER, Bernhard, "Antonio Caldara", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 2, págs. 1992.

PRITCHARD, Brian W., "Antonio Caldara", en *The New Grove Dictionary of Opera*, 1992.

PRITCHARD, Brian W., "Antonio Caldara", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan publishers, London, 1980.

PRITCHARD, Brian W., "Antonio Caldara", en *Grove Music Online.*, updated: 2-VII-2009

SEGURA GARCÍA, Germán, "Cataluña contra la Monarquía Borbónica: la primera constitución de las Cortes Catalanas de 1705-1706", en *Tiempos modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, Vol. 5, N° 13, 2006. En <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/43/65>>. Cons.: 16-II-2010.

SOMMER-MATHIS, Andrea, "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII", en *Arigrama*, n° 12, 1996-1997, págs. 45-77.

SOMMER-MATHIS, Andrea, "Música y teatro en las Cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano", en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Fundación Carlos de Amberes / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2007.

Agradecemos las amables respuestas del Dr. Brian W. Pritchard, de la Universidad de Canterbury, orientándonos sobre el estado de la cuestión.

NOTAS

- ¹ Paumgartner; Pritchard: 1992 y 2009.
- ² Aunque su abuela la Infanta María Teresa de España había renunciado a sus derechos a la Monarquía Española al desposar al Rey de Francia, el impago de su dote por parte de su padre fue excusa por la parte francesa para declarar inválida la renuncia.
- ³ León: 2000.
- ⁴ Segura García: 2006.
- ⁵ Sommer-Mathis: 1996-1997.
- ⁶ Sommer-Mathis: 1996-1997.
- ⁷ Kirkendale: 1964; Pritchard: 1980 y 2009.
- ⁸ Mantua era feudo del Imperio y la Dieta de Ratisbona lo depuso por traición.
- ⁹ Kirkendale:1964; Pritchard: 1980 y 2009.
- ¹⁰ Kirkendale:1964; Pritchard: 1980 y 2009.
- ¹¹ Pritchard: 1980 y 2009.
- ¹² Pritchard: 1980 y 2009.
- ¹³ Paumgartner 1992; Pritchard 1980 y 2009.
- ¹⁴ Paumgartner 1992.
- ¹⁵ Pritchard: 1980 y 2009.
- ¹⁶ Paumgartner 1992; Pritchard: 1980.
- ¹⁷ Paumgartner 1992.
- ¹⁸ Pritchard: 1980.
- ¹⁹ Pritchard: 1980.
- ²⁰ Pritchard: 1980.
- ²¹ Kirkendale:1964; Pritchard: 1980.
- ²² Sommer-Mathis: 2007.
- ²³ Sommer-Mathis: 1996-1997.
- ²⁴ Lipp: 2007.
- ²⁵ Sommer-Mathis: 2007.