



LUIS LÓPEZ MORILLO
Université Paris-Sorbonne–Universidad de La Rioja

“Mirad nuestra Princesa...”. Una lectura política del villancico de Inocentes *Alerta, moradores de Belén* de Antonio Ugena en la Capilla Real de Carlos III

En 1750 Fernando VI prohibía la interpretación de villancicos en la Capilla Real, sin embargo, veinte años después el género fue recuperado en la festividad de los Santos Inocentes como herramienta de propaganda de la monarquía ilustrada en el entorno del templo real. Las fuentes sugieren que entre 1770 y 1777 los villancicos de Antonio Ugena y Manuel Cavaza se interpretaron todos los años ante la familia real, en el transcurso de la mencionada celebración.

De los cinco villancicos de Santos Inocentes conservados de Antonio Ugena, *Alerta, moradores de Belén*, de 1774, es el único que incorpora en su parte final un panegírico a la princesa de Asturias, María Luisa de Parma, que en aquel momento se encontraba encinta. Este detalle, añadido a la significación política del texto, a su posible ubicación dentro de la misa mayor y a los amplios medios empleados en su ejecución, hacen pensar en esta obra como un ejemplo paradigmático de la música sacra de Estado producida en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave: música sacra de Estado, villancico de Santos Inocentes, monarquía ilustrada, ceremonial, Antonio Ugena, Manuel Cavaza.

In 1750 Ferdinand VI prohibited the performance of villancicos at the Royal Chapel, however, twenty years later the genre was revived during the feast of the Holy Innocents as one of the propaganda tools the enlightened monarchy used at the royal temple. Sources suggest that, in the course of the aforementioned celebration, villancicos by Antonio Ugena and Manuel Cavaza were performed every year between 1770 and 1777 before the royal family.

Of the five extant Holy Innocents villancicos by Antonio Ugena, Alerta, moradores de Belén, composed in 1774, is the only one that incorporates a panegyric to the Princess of Asturias, Maria Luisa of Parma, who was pregnant at the time, at the end. This element, together with the political significance of the text, the possibility that it was performed during High Mass and the extensive means used for its performance, suggests that this work is a paradigmatic example of stately sacred music produced at the Royal Chapel during the second half of the eighteenth century.

Keywords: State sacred music, Holy Innocents villancico, enlightened monarchy, ceremonial, Antonio Ugena, Manuel Cavaza.

El 28 de diciembre de 1774, festividad de los Santos Inocentes, sonaba por primera vez en la capilla del Palacio Real de Madrid el villancico *Alerta, moradores de Belén* de Antonio Ugena, primer colegial del Real Colegio de Niños Cantores. Interpretada probablemente ante la familia real a lo largo de la misa mayor, con el concurso de un importante efectivo vocal e instrumental¹, esta

¹ Véase el Apéndice incluido al final del artículo con la distribución vocal e instrumental del villancico *Huid, Inocentes* compuesto por Antonio Ugena en 1770 para la misma festividad.

obra –la cuarta del mismo género compuesta por Ugena para esta festividad– parecía poner de manifiesto la intención de Carlos III de proyectar sobre la corte una imagen política renovada en el seno del templo real. En 1774, sin embargo, una circunstancia dinástica particular llevó al compositor a concebir un villancico más extenso y con un sentido político más explícito que los anteriores. La novedad que Ugena ofreció ese año consistió en incluir al final de la obra un amplio panegírico de la familia real al completo, deteniéndose en particular en la figura de la princesa de Asturias, María Luisa de Parma, que por entonces se hallaba en los primeros meses de un nuevo embarazo². Haciéndose eco del sentimiento general en la corte, el compositor se esforzó en retratar a la futura reina como la gran esperanza de la monarquía hispánica.

El carácter especial de este villancico, así como de los otros cuatro que Antonio Ugena compuso para la misma festividad en 1770, 1771, 1773 y 1775, estriba no solo en su extensión y en su complejidad formal con respecto a otros villancicos interpretados anteriormente en la Capilla Real, sino en la relación que parecen guardar con el contexto político-dinástico de la corte de España en aquellos años. Por otro lado, estas cinco obras forman parte de un corto repertorio, que junto a los dos *Villancicos de Santos Inocentes* de Manuel Cavaza (1776) y José Lidón (1789), constituyen el último testimonio conservado de música sacra en lengua vernácula producido allí en la segunda mitad del siglo XVIII.

A pesar de su trascendencia política, la composición de las cinco obras de Ugena se halla envuelta en una cierta paradoja, ya que fueron compuestas y ejecutadas cuando todavía el villancico estaba formalmente prohibido en la Capilla Real. En 1750 Fernando VI había determinado el cese de la interpretación de villancicos en este marco, sustituyéndolos por responsorios en latín puestos en música para los maitines correspondientes a las festividades de Navidad y Epifanía. Esta decisión parece estar relacionada con las nuevas directrices marcadas por Roma para la música sacra en la encíclica *Annus Qui* (1749)³. Sin embargo, dos décadas después,

² Como se verá más adelante, la expectación de este embarazo real se explica en parte por el fallecimiento, a comienzos de ese año, del infante Carlos Eusebio de Borbón, único heredero de los príncipes de Asturias. Con todo, las esperanzas de la familia real se verían frustradas al alumbrar la princesa no al ansiado varón, sino a la infanta Carlota Joaquina, futura reina de Portugal, nacida en el palacio de El Pardo el 25 de abril de 1775. Véase Enrique Junceda Avelló: *Ginecología y vida íntima de las reinas de España. Tomo II: La Casa de Borbón*, Madrid, Temas de Hoy, 1992, pp. 96-97.

³ A este respecto, véase Álvaro Torrente: “‘Misturadas de castelhanadas como oficio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193-235. Un excelente estudio sobre el proceso de sustitución del villancico por responsorios en latín en Eva María Sandoval: *Los Responsorios de Navidad de José de Nebra (1702-1768): Reformas en la Capilla Real de Madrid a mediados del siglo XVIII*, trabajo de investigación de Tercer Ciclo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011 (inédito). Agradezco a la autora el acceso a este trabajo.

el villancico reaparecía en la Capilla Real en el marco de una festividad menor del calendario litúrgico: los Santos Inocentes, sin que por el momento se haya encontrado ningún testimonio escrito que autorizase de nuevo su ejecución en este recinto.

Aun así, la posición central que, de forma recurrente, ocupa en los textos de estas obras la figura de Herodes el Grande, presentado como un rey cruel, arbitrario y despiadado, parece delatar la intención, por parte de su autor, de mostrar una imagen en negativo del propio Carlos III –mencionado casi siempre en la parte final de estos villancicos– como monarca clemente, justo y bondadoso, conectando así estas cinco composiciones, y en particular la de 1774, con el proceso de construcción de la imagen que por aquel entonces la monarquía se esforzaba en proyectar en el seno de la corte. Este rasgo, junto a otros que se analizarán a lo largo de este estudio, permitiría considerar estas obras como un raro ejemplo de la música sacra de Estado en lengua vernácula producida durante el reinado de Carlos III para su Capilla Real. El valor que el poder les concedió en su momento se manifestó no sólo en el despliegue de medios que fueron necesarios para su ejecución, sino también en el interés que algún miembro de la familia real mostró por alguna de estas obras patrocinando la impresión de sus textos, como se verá más adelante.

Hoy en día caben pocas dudas de que la música sacra de Estado, entendida como la producida en algunas capillas reales europeas durante la Edad Moderna con una vocación primordial de transmisión de doctrina política en el ámbito cortesano, coadyuvó a la formación de la imagen pública del rey absoluto. Si bien el término fue acuñado en el siglo XIX por Wilhelm Ambros⁴, esta forma de entender la música sacra compuesta en el entorno del poder político no fue recuperada de forma sistemática hasta décadas muy recientes por la historiografía musical.

Algunos de los trabajos de Albert Dunning⁵ o Lorenzo Bianconi⁶, y más recientemente Pablo L. Rodríguez⁷, Jean-Paul Montagnier⁸, Thierry Favier⁹ y Andrew H. Weaver¹⁰, entre otros musicólogos, han contribuido a abrir las puertas a una forma más global de entender la música religiosa destinada

⁴ Wilhelm Ambros, Gustav Nottebohm *et al.*: *Gesichte der Musik*, FE.C. Leukart, 1893, p. 509.

⁵ Albert Dunning: *Die Staatsmottete 1480-1555*, Utrech, A. Oostkoek's Uitsgeversmaatschappij, 1970.

⁶ Lorenzo Bianconi: *Historia de la música. El Siglo XVII*, Madrid, Turner, 1987, pp. 147-160.

⁷ Pablo L. Rodríguez: "The Villancico as music of state in the 17th-century Spain", *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton, Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 189-198.

⁸ Jean-Paul C. Montagnier: "French Grand Motets and Their use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI", *The Musical Times*, vol. 146, n° 1891, verano 2005, pp. 47-57.

⁹ Thierry Favier: *Le Motet à grand chœur (1660-1792): Gloria in Gallia Deo*, París, Fayard, 2009.

¹⁰ Andrew H. Weaver: *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*, Surrey, Ashgate, 2012.

al ámbito cortesano europeo. Este enfoque situaría a la música sacra de Estado en un paradigma funcional que, con independencia de su género o del país donde se hubiera producido, permitiría ser analizada a partir de criterios procedentes de la musicología comparada, la antropología social y la historia política, debido a su extraordinario papel mediático como instrumento de propaganda en manos del poder a lo largo de varios siglos.

En este sentido, podemos considerar que la música sacra tuvo a lo largo del Antiguo Régimen un papel crucial a la hora de poner de relieve no sólo la dramaturgia asociada a la devoción de los soberanos¹¹, sino la constante necesidad de reafirmar, dentro del oficio litúrgico, una legitimidad de origen divino que justificaba, en última instancia, el ejercicio de su poder político. Así, la manipulación textual y musical que determinados géneros paralitúrgicos, como el villancico en España o el *motet à grand chœur* en Francia, sufrieron en el ámbito cortesano, acabó convirtiéndolos en una sofisticada herramienta de transmisión del mensaje político de la monarquía, gracias a su capacidad de potenciar el carácter cada vez más teatral del rito litúrgico¹². Mensaje que, en el caso español, y a pesar del carácter discontinuo que presentó el villancico a partir de 1750 en la Capilla Real de Madrid, fue evolucionando desde finales del siglo XVII conforme lo hacían también los valores con los cuales la monarquía quiso revestirse en cada momento. Hacia 1670 primaba la necesidad de presentar ante la corte una imagen divinizada del rey y de su familia¹³. Un siglo después, sin embargo, el villancico fue capaz de asimilar con la misma eficacia los nuevos valores de la monarquía ilustrada de Carlos III.

Este proceso de asociación de la música sacra con las necesidades del poder político comenzó a manifestarse con la formación, a partir del siglo XIV, de las principales capillas reales europeas, coincidiendo con la consolidación de las monarquías autoritarias¹⁴, quienes impulsaron en este ámbito ciertas modificaciones en el desarrollo del rito con el fin de hacer al

¹¹ Las capillas reales –como los recintos teatrales en otro sentido– se convertirían así en escenarios sacro-políticos donde los celebrantes, los monarcas y los cortesanos eran los actores, haciendo de los músicos parte sustancial de este juego de representación política. Para estas situaciones, véase J. E. Varey: “Escenografía y mito”, *Lenguaje y textos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993, vol. 3, pp. 73-79. Véase también José María Díez Borque: “Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey”, *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. Pedraza (coord.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 167-189. Con respecto al proceso de teatralización del rito litúrgico en la España del siglo XVII, véase José Jaime García Bernal: *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 42-43.

¹² Algunos de los estudios de Jean-Paul Montagnier con respecto al *motet à grand chœur*, género que parece haber mostrado ciertas analogías funcionales con el villancico en la Chapelle Royale de Versalles, parten de este concepto de teatralidad del rito litúrgico en el ámbito cortesano. Véase J. P. Montagnier: “French Grand Motets and Their use at the Chapelle Royale...”, p. 49.

¹³ Véase P.-L. Rodríguez: “The Villancico as music of state...”, p. 190.

¹⁴ Véase Vincenzo Borghetti: “Music and representation of princely power in the fifteenth and sixteenth century”, *Acta Musicologica*, vol. 80, Fasc. 2, 2008, p. 196.

soberano parte activa del mismo. Por esta razón, las capillas reales acabaron elaborando sus propios ceremoniales cuyos usos acabarían diferenciándose a menudo de los practicados en otras iglesias del reino sujetas también al rito romano. Cabe pensar, por tanto, que la música sacra producida en aquel entorno se vio mediatizada en gran medida por el carácter representativo de la imagen que el soberano trató de proyectar en cada momento sobre la corte dentro del templo real¹⁵. Este hecho sería trascendental a la hora de acometer la tarea de constituir en estas capillas amplios repertorios de música sacra destinados a celebrar, en el ámbito cortesano, no sólo la dimensión devocional del monarca, sino también sus logros militares, políticos y dinásticos. En este sentido, los cinco *Villancicos de Santos Inocentes* de Antonio Ugena, aun respondiendo a un género paralitúrgico, participan de esta dimensión devocional en tanto que sus letras se hallan estrechamente vinculadas con el texto litúrgico previsto para esta festividad, sin renunciar a poner de manifiesto, por medio de recursos prestados esencialmente de la música escénica, la dimensión política y dinástica de la monarquía de Carlos III en los años setenta del siglo XVIII.

Habida cuenta del espacio disponible, sin embargo, reservaré para futuros trabajos el análisis musical del villancico objeto de estudio, dada la profundidad que, en este sentido, requiere una obra de semejantes características¹⁶. He considerado pertinente abordar inicialmente el análisis del villancico *Alerta, moradores de Belén* a partir, más bien, del contexto político que podría explicar tanto su carácter de música sacra de Estado, como su relación con el entorno destinado a su interpretación.

En la primera parte se analizarán las circunstancias históricas y dinásticas que pudieron condicionar la morfología del villancico *Alerta, moradores de Belén*. En segundo lugar, me adentraré en el entorno ceremonial de la festividad de los Santos Inocentes de 1774. Todo ello para tratar de establecer, por un lado, en qué contexto litúrgico pudo interpretarse esta obra y también en qué medida determinados preceptos marcados por dicho ceremonial pudieron influir, tanto en la configuración instrumental del

¹⁵ Véase Juan José Carreras: "The Court Chapel: a Musical Profile and the Historiographical Context of an Institution", *The Royal Chapel in the time of the Habsburgs: Music and Ceremony in Early Modern Europe*, Juan José Carreras, Bernardo García (eds.), Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 8-20.

¹⁶ Los cinco villancicos de Santos Inocentes de Ugena integran una pluralidad de lenguajes musicales que parecen reflejar el paisaje musical de la corte de España hacia 1770. Los procedimientos compositivos procedentes esencialmente del *dramma giocoso*, la zarzuela, la tonadilla escénica y la música litúrgica de la Capilla Real se ponen aquí al servicio del mensaje político-doctrinal que recogen los textos, gracias a una combinación estructural que parece alejarse del marco formal de la mayoría de los villancicos interpretados allí hasta 1750. Véase un estudio musical y textual más extenso de estas obras en Luis López Morillo: *Una lectura política de los Villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena en la Real Capilla de Carlos III*, trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada-Universidad Internacional de Andalucía, 2012 (inédito).

villancico de Antonio Ugena, como en su posición dentro del rito litúrgico. Como último aspecto, me acercaré a la figura del compositor de la obra que nos ocupa y al papel que este pudo desempeñar en la formación de los repertorios de música sacra destinados a la Capilla Real durante los años setenta del siglo XVIII, dado el reflejo que parece que tuvieron algunas de las obras litúrgicas que allí produjo sobre sus villancicos.

El villancico *Alerta, moradores de Belén* y su relación con la imagen de la monarquía ilustrada

La recuperación del villancico en la Capilla Real de Madrid en 1770, tras los veinte años de silencio que siguieron a la prohibición de Fernando VI, es un hecho en el que cabe pensar que confluyeron dos aspectos: uno de índole política y otro de naturaleza musical. El primero estaría relacionado con la situación de la monarquía reformista de Carlos III tras el motín de Esquilache de 1766 y el plausible deterioro que ante Roma pudo experimentar la imagen del rey tras la expulsión, al año siguiente, de la Compañía de Jesús de todos los reinos de la monarquía hispánica. El segundo estaría vinculado a la condición del villancico como herramienta característica de transmisión de contenido doctrinal por parte del poder político y eclesiástico¹⁷, condición que, durante este periodo en particular, parece que acabó siendo utilizada en aras del proceso de regeneración de la imagen de la monarquía.

Desde el punto de vista político, la llegada al trono de Carlos III en 1759 supuso una aceleración de determinadas reformas políticas e institucionales que, iniciadas en parte con Fernando VI, afectaban al poder de la nobleza castellana y del clero¹⁸. En este sentido, el motín de Esquilache podría interpretarse como una revuelta nobiliaria encubierta que llevó a un punto de máxima tensión las relaciones entre la corona y la nobleza, que tantas veces había actuado como sustento de aquella. El compromiso tácito que Carlos III tuvo que asumir para restituir a los nobles la posición que habían ido perdiendo desde el reinado anterior y así reconducir la compleja situación política en que el monarca se hallaba inmerso, le hizo llamar a la presidencia del Consejo de Castilla a Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, jefe del llamado partido aragonés. Aranda, ilustrado convencido, debió considerar prioritaria la tarea de reconstrucción de la imagen de la monarquía. El punto de partida de este proceso fue la regeneración cultu-

¹⁷ T. Knighton, A. Torrente: *Devotional music in the Iberian World...*, p. 11.

¹⁸ Para una visión más amplia de este proceso véase Antonio Domínguez Ortiz: *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 149-150. Véase también P. Ruiz Torres: *Reformismo e ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2008.

ral de la corte de Madrid gracias, entre otros, a dos instrumentos fundamentales: las artes escénicas y el clero secular, como vehículos de transmisión de doctrina política¹⁹. Programa en el que podría incluirse también la creación de la llamada compañía de los Reales Sitios, destinada a hacer llegar a la corte las últimas novedades de la ópera italiana²⁰. A pesar de que el programa de Aranda tuvo muy corta vida, terminando poco después de su cese en 1773 como presidente del Consejo de Castilla, y el inicio de su embajada en Versalles, su fórmula pudo contemplar, en el ámbito que nos ocupa, la Capilla Real como eventual escenario donde proyectar sobre la corte una imagen renovada de Carlos III, gracias a la recuperación del género paralitúrgico en lengua vernácula por excelencia: el villancico.

En este sentido, el respeto que Fernando VI pareció mostrar hacia las directrices marcadas por el Vaticano para la música sacra en la encíclica *Annus Qui* suprimiendo dicho género de su capilla²¹, parece estar de acuerdo con la reorganización musical e institucional emprendida en ella por este monarca. Reforma que culminó en principio con las nuevas *Constituciones de la Real Capilla* (1757)²². Un documento que pone de manifiesto la preocupación de este monarca por adecuar los recursos musicales de aquella a las exigencias del culto divino, de acuerdo con una estricta observancia del rito romano²³. Sin embargo, cabe imaginar que hacia 1770 el proceso de

¹⁹ "[...] Pero hubo otra batalla de índole política, y con indudable trasfondo anticlerical [...]. Fue la conducida por Aranda y Campomanes en defensa del teatro en general, como diversión loable y necesaria, escuela de virtudes ciudadanas que había de depender sólo de la autoridad civil, actitud que tenía que conducir a un choque con obispos y regulares. Choque previsto, y quizás buscado por aquellos dos hombres, cuyo talante anticlerical se había exacerbado a raíz del Motín de Esquilache (1766) y contaba con el apoyo del monarca, convencido de la participación de los jesuitas y de otros elementos de la Iglesia en unos sucesos que habían puesto en peligro su autoridad y su corona.", Antonio Domínguez Ortiz: "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)", *Anales de la literatura española*, nº 2, 1983, p. 179.

²⁰ Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 193-194. Véase también Gian Giacomo Stiffoni: "La ópera de corte en tiempos de Carlos III (1759-1788)", *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Emilio Casares, A. Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, vol. 1, pp. 317-342.

²¹ Cabe pensar que tal supresión pretendía seguir el ejemplo de Benedicto XIV al eliminar de la corte papal, a partir de 1740, la interpretación de las cantatas sacras, en italiano, que solían ejecutarse tras las primeras vísperas de Navidad en el palacio apostólico desde el último tercio del siglo anterior. Véase Carolyn Gianturco: "'Cantate spirituali e morali', with a Description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas (1676-1740)", *Music & Letters*, vol. 73, no. 1, febrero 1992, p. 4.

²² Una extensa explicación sobre la naturaleza de las reformas de Fernando VI y las nuevas *Constituciones* de la Capilla Real en Judith Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808). De la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. I, pp. 38-45.

²³ "[...] Como una de las cosas de que los Reyes Católicos debemos tener más cuidado sea el Culto Divino, para que se haga con la orden y decencia que conviene, y que los músicos destinados a él sean tales, cuales se requieren para el servicio de Dios, Nuestro Señor, a quien somos tanto más obligados, cuanto nos ha puesto en más eminente lugar y repartido con nos de su inmensa, Divina liberalidad con tan larga mano [...]", *Constituciones de la Real Capilla*, fol. 1r, Archivo General del Palacio Real de Madrid (en adelante AGP), Sección Administrativa, leg. 1133.

adaptación de la música de la Capilla Real de Madrid a las pautas establecidas por Roma, es posible que ni Carlos III, ni tampoco Aranda, considerasen necesario mantenerlo con el mismo rigor. Por tanto, la reaparición del villancico, tal como se produjo en dicho año, no solo parecía romper con las prácticas musicales del anterior reinado, sino con las directrices impuestas por Benedicto XIV a partir de 1749 en la mencionada bula para la música sacra en el orbe católico, donde cualquier elemento procedente de la música escénica era considerado no apto para el decoro requerido por el rito²⁴.

A pesar de que por el momento no ha aparecido ningún documento que autorizase de nuevo la interpretación de obras en lengua vernácula en la Capilla Real después de 1750, la existencia misma de los siete *Villancicos de Santos Inocentes* de Ugena, Cavaza y Lidón, así como la interpretación continuada entre 1770 y 1777, en el marco de dicha festividad, de las obras de los dos primeros, pudo suponer nuevamente la aceptación tácita del género como instrumento mediático por parte de la monarquía.

A la hora de establecer la génesis de estas obras, cabría afirmar que, al menos en el caso de los villancicos de Ugena –miembro del Real Colegio de Niños Cantores, pero ajeno a la Capilla Real hasta que accedió al cargo de vicemaestro en 1776–, la producción de unas composiciones de semejante factura y con una implicación tan directa de la imagen real en los textos, no pudo obedecer a una iniciativa propia. Antes bien, y siguiendo los cauces jerárquicos de esta institución, debió serle propuesta probablemente por el maestro de capilla, Francesco Corselli –profesor de composición de Ugena–, quien a su vez debió recibir la orden –o cuando menos la autorización verbal– del Patriarca de las Indias, máxima autoridad institucional de la Capilla Real²⁵. Por lo que respecta a este último, para dar luz verde a la ejecución de este tipo de obras oficialmente prohibidas, habría tenido que contar, casi con toda seguridad, con la aprobación del propio monarca. Conociendo, no obstante, la escasa inclinación de Carlos III hacia el mundo musical²⁶, es posible que fuese el propio conde de Aranda quien estuviese detrás de la decisión de recuperar el villancico en la Capilla Real, si bien en el

²⁴ Véase Paulo Castagna: “A Encíclica *Annus Qui Hunt* do Papa Bento XIV (1749), e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra”, *VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, Asociación Argentina de Musicología, 2006, pp. 2-3.

²⁵ Para una visión más precisa del papel institucional del Patriarca de las Indias y de sus funciones al frente de la Capilla Real, véanse Begoña Lolo: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 23 y Nicolás Morales: *Las voces de Palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005, pp. 32-33.

²⁶ Véase Conde de Fernán-Núñez: *Vida de Carlos III*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1898, tomo I, p. 104.

marco de una festividad secundaria inserta dentro del ciclo festivo de la Navidad. Sin embargo, ¿qué utilidad podía tener para la monarquía contravenir su propia decisión y permitir la ejecución en este marco de unas composiciones que parecían apartarse de las recomendaciones de la encíclica *Annus Qui*? Una primera respuesta podría hallarse en las propias obras.

El estribillo de Alerta, moradores de Belén y la imagen de Carlos III

De forma general, los cinco villancicos de Ugena presentan, desde el punto de vista textual y musical, dos grandes polos: el estribillo y la pastorela, en torno a los cuales se articulan cuatro o cinco secciones de extensión variable²⁷. El núcleo de la primera parte, que suele coincidir casi siempre con el estribillo, evoca invariablemente la masacre de los Inocentes, adoptando la forma de una brevísima *azione sacra*²⁸. Así sucede, efectivamente, en el villancico *Alerta, moradores de Belén*, donde la figura de Herodes aparece dialogando con sus aterradas víctimas, que inútilmente piden clemencia al monarca, creando una suerte de *tableau vivant* donde se muestra a este rey como ejemplo de tirano despiadado e inclemente a lo largo de una serie de escenas encadenadas que darán pie, en definitiva, a una reflexión de orden político-moral: la vena cruel del poder real. Crueldad que en los textos de Ugena parece poner en duda, de manera notoria, la legitimidad del poder del monarca bíblico, al proyectar una visión de los Niños del Real Colegio como trasunto de los propios Inocentes, erigidos en jueces del desviado proceder de su real verdugo. Por el contrario, son ellos mismos quienes en la *pastorela* final –al menos en los tres últimos villancicos de Ugena– tomarán la palabra para trazar, ahora en primera persona, una semblanza en positivo del rey de España como modelo de virtudes, entre las cuales la bondad, la justicia y la clemencia son invocadas en una suerte de *rogatio* final por la prosperidad del rey y, eventualmente, de la familia real, reafirmando de esta forma la legitimidad del poder de Carlos III y de la casa de Borbón. Legitimidad que ahora quedaba avallada, en la línea de lo que antes se dijo, no tanto por el carácter semi-sacro del monarca, sino por su actitud como rey benigno, clemente y racional, más acorde con el ideario ilustrado que por aquel entonces ostentaba la monarquía española.

²⁷ Véase L. López Morillo: *Una lectura política de los Villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena...*, pp. 71-116.

²⁸ Conviene recordar que la *azione sacra*, que asimiló durante la primera mitad del siglo XVIII, gracias a Pietro Metastasio, los códigos textuales y musicales de la ópera seria, fue utilizada también en la *Hofkapelle* de Viena como instrumento de propaganda político-doctrinal de la casa de Habsburgo durante el reinado del emperador Carlos VI. Véase Don Neville: "Opera or Oratorio?: Metastasio's Sacred 'Opere Serie'", *Early Music*, vol. 26, n° 4, noviembre 1998, pp. 596-597.

En este sentido, los cinco villancicos de Antonio Ugena, haciendo gala de un sincretismo estilístico y formal sin precedentes inmediatos, establecieron un modelo estructural que parecía alejarse de las obras homólogas compuestas por Corselli para los maitines de Navidad y Reyes entre 1738 y 1750²⁹. Modelo del cual partirían posteriormente Manuel Cavaza y José Lidón a la hora de componer sus propios villancicos. La vistosidad de las obras de Ugena, todas ellas escritas a ocho voces y cuidadosamente instrumentadas para dar cabida simultáneamente a una buena parte de los ejecutantes de la Real Capilla de música y al Real Colegio de Niños Cantores³⁰, parte de un germen escénico que, al igual que otros géneros paralitúrgicos practicados en distintas capillas reales europeas –como el *motet à grand choeur* en Francia– acabarían incorporando elementos de la ópera y del oratorio, al construirse los estribillos a partir de una acción teatral encadenada que no parece haber estado presente, por lo general, en los villancicos y *cantadas* en lengua vernácula interpretados en la Capilla Real antes de 1750³¹.

La pastorela del villancico de 1774 y el problema sucesorio

Retomando lo expuesto más arriba, no parece casual que esta rogativa elevada por los niños del Real Colegio a los Santos Inocentes en la sección final de los tres últimos villancicos de Ugena cumpla con la misma función que en otras capillas reales europeas, como la de Versalles, tenía la invocación *Domine, salvum fac regem*, con la cual terminaban siempre los oficios religiosos a los que asistía el rey de Francia³². En las décadas finales del Antiguo Régimen, tal invocación sería incorporada frecuentemente en la parte final de los *motets à grand choeur* interpretados en la *Chapelle Royale* durante el reinado de Luis XVI (1774-1792)³³. Esta *rogatio* por la preservación

²⁹ Véase el estudio a las obras de Corselli editadas en Álvaro Torrente: *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V: Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, Madrid, Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 2002.

³⁰ Véase el Apéndice al final del artículo.

³¹ En 1779 François Giroust (1737-1799), a la sazón *maître* de la Chapelle Royale de Versalles, estrenaba allí *Le Passage de la Mer Rouge*, un *motet à grand choeur* en latín compuesto a partir del Cántico de Moisés, pero transformado en una forma muy próxima al oratorio gracias al uso de una retórica musical muy parecida a la que utilizó su contemporáneo Ugena en los estribillos de sus cinco villancicos para describir la masacre de los Inocentes. Esta obra se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France (en adelante BNF), Mus. Rés. H-552.

³² Jean-Paul C. Montagnier: “French Grand Motets and Their use at the Chapelle royale...”, p. 49.

³³ Algunos de los *motets* de François Giroust, como *In te Domine speravi* (1778), BNF, Mus. Rés. H-586, presentan el *Domine salvum fac regem* asimilado en la última parte de la obra. Tales paralelismos entre el villancico y el *grand motet* en las décadas finales del Antiguo Régimen son el objeto principal de estudio de mi tesis doctoral en curso, codirigida por Araceli Guillaume-Alonso (Université Paris-Sorbonne) y Pablo-L. Rodríguez (Universidad de La Rioja). Un análisis pormenorizado de los *motets* de Giroust en John Douglas Eby: *François Giroust (1737-1799) and the Late Grand Motet in French Church Music*, PhD, Londres, King's College, Faculty of Music, 1986, vol. II.

de la familia real, que eventualmente asumieron por aquel entonces ambos géneros en su última parte, parece tener su correlato litúrgico en la *collecta Et famulos tuos* recitada por el celebrante en las misas oficiadas en la Capilla Real³⁴. La estrecha relación que parece guardar esta alteración del texto litúrgico –por razones de Estado– con la parte final de los tres últimos villancicos de Ugena, permite considerar, junto a otros elementos que mencionaré después, la posibilidad de que estos se interpretasen a lo largo de la misa mayor de la festividad de los Santos Inocentes antes que en el resto de los Oficios previstos en esta celebración, a los cuales la familia real –como se verá más adelante– no solía asistir³⁵.

No obstante, el carácter excepcional del villancico de Inocentes de 1774 parece residir en su referencia directa al problema dinástico de Carlos III. La ampliación deliberada del texto de la pastorela final de esta obra, con el propósito de añadir una mención explícita a la familia real al completo, desde el príncipe de Asturias a los infantes, no se había dado de manera tan extensa en ningún otro de los villancicos de Antonio Ugena, ni tampoco la construcción de una sección destinada –en exclusiva– a exaltar las virtudes de la princesa de Asturias y a redoblar la rogativa por la fecundidad de María Luisa de Parma “para el contento seguro de España”, verso con el que concluye la obra³⁶.

Es posible preguntarse, por tanto, cuáles fueron las razones que pudieron llevar a Antonio Ugena a incorporar en su villancico una referencia tan explícita a propósito de una cuestión de Estado tan importante. Hay que tener presente que la falta de descendencia masculina por parte de los

³⁴ A pesar de la lejanía de fechas, no debe olvidarse que ya en el siglo XVI Felipe II había dispuesto que se interpolara dicha cláusula en el texto de la parte final de las misas celebradas no solo en la Capilla Real, sino en todo el ámbito de la monarquía hispánica, por la preservación del monarca, de su familia y de sus súbditos. Compárese el inicio de la *collecta* y el texto de la última parte de la *pastorela* final del villancico de 1774 de Ugena: “Et famulos tuos Papam nostrum N. [el papa reinante], et Regem Nostrum N. [el rey de España] et Reginam, et Principem, cum prole Regia, populo sibi commisso, et exercitu suo ab omni adversitate custodi. [...]”, Gregorio Galindo: *Las Rúbricas del Misal Romano reformado* [...], Barcelona, ca. 1739, p. 293; “Pedid felicidades/ por la Real prosapia./ pues a su augusta sombra/ nuestra humildad descansa.// ¡Mirad qué Rey tan justo./ cuya clemencia pasma! ¡Qué Príncipe, qué Infantes/ a los que el Orbe aclama! Dichas los dad/ muy felices y largas. [...]”, Antonio Ugena, villancico de 1774, partitura autógrafa, ff. 57v-62r, AGP, Real Capilla, caja 984/1236. Aunque el autor de los textos de los cinco villancicos de Ugena es por ahora desconocido, existen indicios que inducen a pensar en la autoría del propio compositor. Véase Luis López Morillo: *Una lectura política de los villancicos de Santos Inocentes...*, pp. 73-74. Nota: la transcripción de las secciones textuales de este villancico incluídas en el presente trabajo se ha realizado a partir del borrador o partitura autógrafa del compositor, actualizando la ortografía y la puntuación. Sin embargo, se ha mantenido la capitalización original y se han añadido barras de separación entre los versos.

³⁵ Véase nota nº 47.

³⁶ Véase nota nº 39. Desde esta óptica, la parte final del texto de este villancico emparenta también, al menos desde el punto de vista de su funcionalidad política, con la *Rogatio pro Principissa Nostra Maria Ludovica Felici Successu*, texto impreso, s.f., AGP, Real Capilla, caja 224. Esta rogativa recoge el texto de los oficios celebrados en la Capilla Real durante los sucesivos partos de la princesa de Asturias durante el reinado de Carlos III.

príncipes de Asturias sumió a la familia real y a la corte en un profundo abatimiento, tras el fallecimiento en El Pardo, el 7 de marzo de 1774, del infante Carlos Eusebio de Borbón, único heredero varón de los príncipes, nacido tres años antes³⁷. Esta consternación parece que fue proporcional a la expectación con la que se acogió la noticia de los primeros síntomas del nuevo embarazo de María Luisa de Parma, del cual la correspondencia diplomática estaba ya al corriente en el mes de septiembre³⁸. Este dato resulta importante a la hora de reconstruir la génesis del villancico *Alerta, moradores de Belén*, ya que podría ayudar a establecer el periodo en el cual Antonio Ugena compuso, si no toda la obra, sí la pastorela, o al menos su versión definitiva, estrenada el 28 de diciembre.

Es en este clima de esperanza por el nuevo embarazo regio donde surge precisamente esta composición. Clima que parece reflejarse no solo en el texto de la parte final del villancico³⁹, sino en el carácter festivo y en la brillantez de la escritura coral y orquestal, que sobrepasa a cualquiera de las secciones análogas en los demás villancicos de Ugena.

En torno a la interpretación del villancico *Alerta, moradores de Belén*

El ceremonial de la Capilla Real⁴⁰, así como otros de aplicación general para las iglesias de la monarquía hispánica en el siglo XVIII, publicados desde finales del siglo anterior por autores que habían ejercido cargos en esta institución⁴¹, ofrecen datos muy útiles para tratar de reconstruir tanto los espacios destinados a los actores que pudieron participar en las

³⁷ Todo lo relativo al fallecimiento de este infante en AGP, Sección Histórica, caja 62.

³⁸ Bernardo del Campo al conde de Aranda, Madrid, 22 de septiembre de 1774: “[...] Tenemos bastantes apariencias del preñado de la Princesa, pues aunque sólo se trata de dos faltas que se verificaron ayer, hay todas las mañanas congojas, mohines y caprichitos, recayendo estos síntomas sobre haber estado reglada bastantes meses, y llevar hasta ahora 40 o 50 baños. Estas esperanzas me tienen muy contento, y como siga el fundamento de ellas, me prometo una jornada de Escorial muy alegre. [...]”, AHN, Sección de Estado, leg. 2826.

³⁹ “Mirad nuestra Princesa/ cuya dulzura encanta/ cuya piedad hechiza/ cuyo mirar halaga.// Pedid fecundidades / que eterna hagan su fama./ pues de su fruto pende/ toda nuestra esperanza.// Logradnos, pues, una dicha tan alta/ y conseguidnos un logro tan bello/ para el contento seguro de España.”, villancico de 1774, pastorela, partitura autógrafa, ff. 62r-69r.

⁴⁰ *Ceremonial de la Real Capilla de Su Magestad formado de orden superior y dedicado a la Reyna Nuestra Señora D.ª María Luisa de Borbón. Año de 1802*, Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Ms. 13281. A pesar de su redacción relativamente tardía, cabe pensar que este documento debió recoger la práctica ceremonial en la Capilla Real al menos durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

⁴¹ Uno de los ceremoniales impresos más interesantes, por la cantidad de datos que aporta sobre las alteraciones del rito de la misa en presencia del rey de España y por el espacio reservado a la música litúrgica dentro del mismo, es Frutos Bartolomé de Olaya: *Ceremonial de las Missas Solemnnes cantadas, con Diáconos o sin ellos, según las rúbricas del Missal Romano, últimamente recognito por Su Santidad Urbano VIII [...]*. Compuesto por D. Frutos Bartholome de Olaya y Aragón, *Maestro de Ceremonias de la Capilla Real de Su Magestad el Rey nuestro Señor D. Carlos Segundo*, Madrid, Imprenta Real, 1696. A pesar de haber sido escrito a finales del siglo XVII, sus indicaciones parecen coincidir en ciertos aspectos con la información que ofrece el ceremonial elaborado para la Capilla Real en 1802, arriba citado.

celebraciones asociadas a la festividad de los Santos Inocentes de 1774, como del lugar reservado para la música dentro de aquellas. A pesar de que los testimonios documentales encontrados hasta ahora no son del todo concluyentes, los paralelismos textuales que existen entre los cinco villancicos de Antonio Ugena y el texto canónico de la misa *In Festo Sanctorum Innocentium* recogidos en el misal romano⁴², ofrecen algunas pistas que permitirían sostener la hipótesis de que estas obras se interpretaron en el marco litúrgico de la misa mayor, antes que en el resto de los oficios previstos en esta festividad.

Por lo general, los villancicos compuestos en la Capilla Real de Madrid hasta 1750 estuvieron destinados, como ya se dijo, a los maitines de Navidad y Reyes. Según afirma Álvaro Torrente, debido a su posición en estas celebraciones, aquellos solían agruparse en repertorios de ocho composiciones, interpretadas tras los responsorios incluidos en cada uno de los nocturnos que integraban estos oficios⁴³. Sin embargo, los villancicos de Ugena son obras aisladas que, debido a su extensión y a su complejidad estructural, no son fáciles de situar dentro de un marco litúrgico concreto. No obstante, a lo largo de los siguientes párrafos trataré de establecer algunas hipótesis que contribuyan a esclarecer su posición dentro de las celebraciones de los Santos Inocentes en el Palacio Real de Madrid, tal como estas pudieron transcurrir en tiempos de Carlos III.

La festividad de los Santos Inocentes en la Capilla Real: la posición de los villancicos de Ugena en el marco litúrgico

En principio, la música ejecutada en la Capilla Real durante el siglo XVIII estuvo reglamentada por una doble vía: de un lado la que imponía su ubicación dentro del rito romano y, de otro, la que determinaba el ceremonial específico de aquella, que regulaba los actos del rey y de los demás actores dentro del templo del palacio.

El ritual romano se estableció en la Capilla Real en tiempos de Carlos V y se mantuvo estable en este recinto hasta el siglo XIX⁴⁴. Dicho rito, que regulaba el ciclo litúrgico anual, estableció una jerarquía de festividades que, hacia 1750 y de forma muy genérica, acabaron dividiéndose en la Capilla Real de Madrid en dobles y dobles mayores, y dentro de la primera categoría en festividades de primera y segunda clase. Todas ellas contaban

⁴² "Missa In Festo Sanctorum Innocentium", *Missale romanum ex decreto sacrosanti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pont. Max. jussu editum* [...], Amberes, Plantin, 1750, pp. 28-30.

⁴³ Á. Torrente: *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V...*, pp. 28-30.

⁴⁴ *Ceremonial de la Real Capilla de Su Magestad...*, p. 2. Una visión extensa y detallada del ceremonial en la Capilla Real a mediados del siglo XVI, en Bernadette Nelson: "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c.1561", *Early Music History*, vol. 19, 2000, pp. 105-200.

con un mismo número de oficios, determinados, como en las iglesias catedrales, por las horas canónicas. De todos ellos, por regla general, los reyes solían asistir, al menos desde el reinado de Fernando VI, tan sólo a algunos de los oficios de las festividades dobles, entre los cuales la misa mayor era ineludible. Por el contrario, su presencia en aquellos que se celebraban los días menos solemnes no estaba sujeta a ninguna obligación prescrita por el ceremonial⁴⁵. Esta distinción resultaría determinante para establecer una jerarquía paralela de géneros musicales a interpretar en cada una de estas celebraciones, tanto si el rey estaba o no presente⁴⁶.

En este sentido, antes de que el año concluyese, era costumbre imprimir una tabla con las festividades a conmemorar dentro y fuera de palacio a lo largo del año siguiente, celebraciones a las que los músicos de la Real Capilla estaban obligados a acudir en número variable, en función, precisamente, del tipo de música que habría de interpretarse de forma preceptiva en cada una de ellas⁴⁷. En dichas tablas solía especificarse también si el rey iba a estar o no presente en la función y, de estarlo, si la función sería de cortina o cancel, es decir, si el soberano iba a situarse para atender el oficio en su trono o cortina —cosa que ocurría, por lo general, solo en las festividades de primera clase—, o bien si escucharía la misa y los oficios desde la tribuna o cancel, donde asistían en todo caso la reina, los príncipes y los infantes con independencia de la jerarquía de la festividad. Precisamente esta última disposición es la que pudo haber guardado la familia real al completo, incluido el rey, en la misa mayor del 28 de diciembre de 1774 en tanto que los Santos Inocentes era, según el rito romano, una festividad

⁴⁵ Nueva tabla en que S. Magestad manda y prescribe por Real Resolución de 18 de Abril de 1757, todas las Asistencias que perpetuamente han de tener y deberán cumplir los Músicos de su Real Capilla, y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, así en Palacio como en S. Gerónimo [...] para celebrar las Festividades con la solemnidad que corresponde, observando los Ritos de la Yglesia Romana, en las primeras y segundas Classes [...] según práctica inconcusa, y que deve [sic] regir hallándose S.M. así en Buen Retiro, como ausente de la Corte, o havitando [sic] en su Real Palacio nuevo [sic], BNE, Ms. 762, ff. 61r-67v.

⁴⁶ Acerca del rango de las festividades celebradas en la Capilla Real establecidas por el rito romano y de la jerarquía de estilos musicales asociada a aquellas a finales del siglo XVII, véase P.-L. Rodríguez: *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003 (inédita), pp. 187-193. A pesar de que el autor centra su estudio en el reinado de Carlos II, muchas de las prácticas ceremoniales seguirían vigentes durante la segunda mitad del siglo XVIII. Desde el reinado de Fernando VI se reglamentó el tipo de música que debería interpretarse en las distintas clases de ceremonias celebradas en la Capilla Real. En líneas muy generales, la mayoría de los oficios celebrados en las festividades de primera y segunda clase a los cuales los reyes asistían, debían ser cantados —al menos a partir de entonces— “a papeles”, es decir, con acompañamiento orquestal, reservándose la música polifónica o “a facistol”, sin instrumentos, para las misas diarias del rey y las celebradas en domingo. Aparte, en todas ellas sin distinción, el canto llano solía interpolarse entre los demás tipos de canto en casi todos los oficios. Véase Juan Bravo: *Método y gobierno que ha de haber en el Coro de la Real Capilla* [...], BNE, Ms. 762, ff. 42v-43r.

⁴⁷ *Razón de los días que manda S.M. (que Dios guarde), han de asistir todos los individuos de su Real Capilla a la de Palacio, [...]*, AGP, Sección Administrativa, leg. 1115. Citado en J. Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...*, vol. I, p. 42. Véase también nota n.º 45.

doble de segunda clase⁴⁸. Misa que, por otra parte, y de acuerdo con las tablas de asistencia citadas, era la única ceremonia a la que en principio estaba previsto que los reyes concurrieran durante ese día⁴⁹.

Esta distribución espacial de las personas reales parece asemejarse, por otra parte, a la practicada en la capilla de los Austrias en el Alcázar de Madrid⁵⁰. Distribución que los Borbones mantuvieron en el nuevo Palacio Real, concluido en 1764, al menos hasta el final del reinado de Fernando VII⁵¹. El templo diseñado por Giovanni Battista Sacchetti a mediados del siglo XVIII dispuso también la tribuna real a los pies de la capilla, justo debajo del coro de los músicos⁵².

Desde luego, la presencia de los reyes en su interior durante una festividad doble de segunda clase, como los Santos Inocentes, no exigía el mismo despliegue ceremonial que cuando el rey se hallaba en el dosel en una festividad mayor, ni tampoco era preceptiva la asistencia de los embajadores o de los grandes de España, cuyos sitiales en las celebraciones más solemnes presentaban también una disposición similar a la que se había observado en tiempos de los Austrias⁵³. Sin embargo, ¿cuáles eran las reglas que, aun siendo esta una festividad secundaria, podían afectar al desarrollo de la celebración en aquella Capilla Real de Carlos III y, en último término, a la música a interpretar a lo largo de la misma?

Partiendo del hecho de que la misa mayor era, como se ha visto, el único de los oficios donde se esperaba la presencia del rey el día 28 de diciembre, es lógico pensar en la asistencia de un buen número de intérpretes de Real Capilla de música, incluidos los niños del Real Colegio. Habida cuenta que desde el reinado de Fernando VI todas las misas mayores celebradas en las festividades dobles de primera y segunda clase tenían que ser cantadas "a papeles"⁵⁴, la presencia de todos ellos era en ellas inexcusable. No así en el resto de oficios, como se verá más abajo.

⁴⁸ Manuel de Herrera: *Ceremonial Romano General, en el qual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra Congregación de Ritos, [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1638, p. 80.

⁴⁹ "Diciembre. [...]" 28. Día de los Santos Inocentes. 2ª Clase. Salen S.S. M.M. a la Tribuna, a Misa Mayor.", *Nueva tabla...*, BNE, Ms. 762, f. 67v. Según la relación de asistencias fijadas en la *Nueva tabla* citada y mantenida sin apenas cambios hasta 1832, el rey no hacía acto de presencia sino en la misa mayor en esta festividad. Véase *Tabla de las festividades a las que el Rey N[uestro]. Señor (que Dios guarde) asiste así a la cortina como a la tribuna de su Real Capilla [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1832, p. 7.

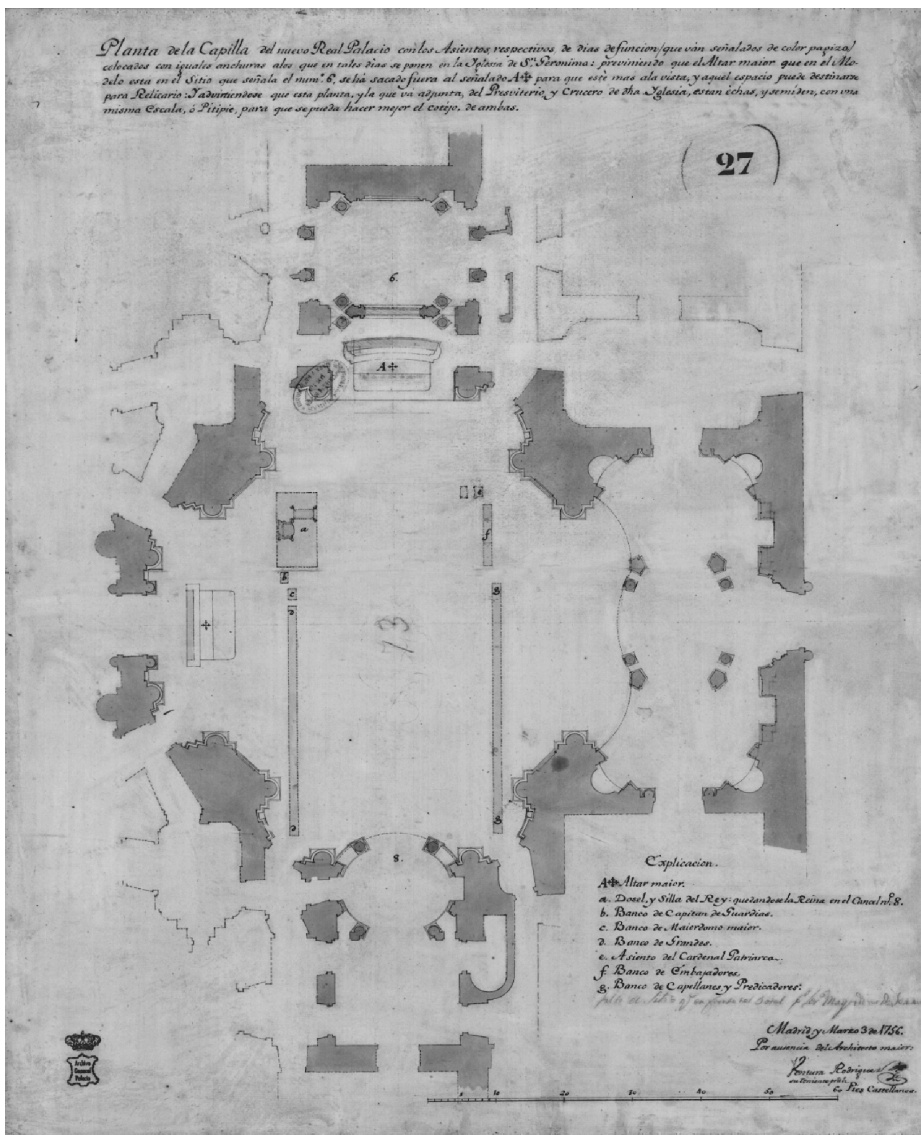
⁵⁰ Véase Luis Robledo: "Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel", *Early Music*, 22, nº 2, 1994, pp. 199-218. Para una detallada descripción de la distribución espacial en la capilla del Alcázar de Madrid durante el siglo XVIII, antes de su incendio en 1734, véase N. Morales: *Las voces de palacio...* pp. 25-28.

⁵¹ Sobre la estructura arquitectónica y los espacios en la capilla del Palacio Real de Madrid véase José Luis Sancho: *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 163-171.

⁵² Véase en la página siguiente Ventura Rodríguez: *Planta de la Capilla del nuevo Real Palacio con los asientos respectivos [...] colocados con iguales anchuras a los que en tales días se ponen en la Iglesia de Sⁿ. Gerónimo [...]*, 1756, AGP, Planos, P105.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ J. Bravo: *Método y gobierno que ha de haber en el Coro de la Real Capilla...*, f. 42v.



© Patrimonio Nacional

Ventura Rodríguez: Planta de la Capilla del nuevo Real Palacio con los asientos respectivos [...] colocados con iguales anchuras a los que en tales días se ponen en la Iglesia de S^{ta}. Gerónimo [...], 1756 (AGP, Planos, P105)

Desde el punto de vista litúrgico la festividad de los Santos Inocentes presentaba unas características especiales que la hacían distinguirse de la mayoría de las celebraciones propias del Adviento, al haber quedado asimilada por el ceremonial romano a las fiestas con ornamentos morados asociadas a la Cuaresma. En el caso de la misa, por ejemplo, los textos carecían del *Gloria*, y, en vez del *Aleluya*, se debía cantar un *Tractus*, omitiéndose también el *Ite missa est* al final⁵⁵. Por otra parte, uno de los salmos reservados al *Gradual* era el 112, *Laudate Pueri*⁵⁶, en alguno de cuyos versículos Dios es celebrado, según algunos contemporáneos interpretaron, como "dispensador de la fertilidad consolante a la que se lloraba estéril"⁵⁷. Una lectura que parecía ajustarse, por otra parte, a los fines que perseguía la rogativa final de la pastorela del villancico *Alerta, moradores de Belén*, pidiendo "fecundidades" por la princesa de Asturias, como ya se vio.

Otra peculiaridad de la misa de Inocentes era, por entonces, la prohibición de tocar el órgano durante el rito⁵⁸. Esta práctica podría explicar parcialmente el hecho de que, de los cinco villancicos de Inocentes de Ugena, no todos lleven parte de órgano⁵⁹. Esta es otra de las razones que podrían hacer pensar que, en principio, estas obras pudieron interpretarse en el transcurso de la misa mayor. Aun así, en el supuesto de que estos villancicos se hubieran ejecutado asociados a esta ceremonia, quedaría por determinar el momento en el cual sonaron. Es posible imaginar que, dada su extensión, no se hubiesen interpretado al principio de la misa, lo cual hubiese dilatado en exceso el comienzo de la misma, y además hubiese ido en contra de la brevedad que Carlos III exigió para la música interpretada en los oficios de la Capilla Real a partir de 1760⁶⁰. Descartando en principio esta opción, lo más plausible es que los villancicos de Ugena, en particular los dos últimos (por otra parte los más extensos y cuyos textos parecen

⁵⁵ Véase "Missa In Festo Sanctorum Innocentium", *Missale romanum...*, p. 28.

⁵⁶ Fernán de Irayzos: *Instrucción sobre las rúbricas generales del Misal [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. 20.

⁵⁷ Ángel Sánchez: *Los Salmos traducidos en verso castellano, y aclarados con notas, que sirven de paráfrasis y explican su sentido literal [...]*, Madrid, Plácido López Barco, 1789, p. 83.

⁵⁸ "La fiesta de los Inocentes, aunque es de las solemnes, por celebrarse con ornamento morado, no se ha de tocar [el órgano], si no es que se celebre en Dominica [...]", F. B. de Olaya: *Ceremonial de las Missas Solemnes cantadas...*, p. 32. Esta excepción no pudo cumplirse en 1774, ya que la festividad cayó en miércoles ese año. Este precepto, según Olaya, se hacía también extensivo a los maitines, a los cuales los reyes, según se ha visto, no solían asistir. Con respecto a la música prevista para los maitines de las festividades dobles de primera y segunda clase en tiempos de Fernando VI, véase nota nº 63.

⁵⁹ Cosa que no ocurre sin embargo con los villancicos de Inocentes de Cavazza y Lidón, que sí la llevan, al igual que el villancico de 1770 de Ugena. Véase Apéndice.

⁶⁰ "No siendo del agrado del Rey, Nro. Sr., que las funciones sagradas de su Real Capilla a que asiste S.M., en la parte que tienen de música, sean largas, sino lo más breves que puedan ser, se lo aviso a Vm. y al Vice maestro por éste, para que en cumplimiento de sus obligaciones hagan nuevas obras con que sea servido S.M. del modo indicado. Dios guarde a Vm. muchos años. Buen Retiro, 23 de mayo de 1760. A D. Fran.^{co} Corselli.", AGP, Real Capilla, caja 5.

tener un vínculo más estrecho con el misal), hubieran sido ejecutados, bien interpolando las primeras secciones –asociadas al estribillo– después del *Ofertorio* y del *Gradual*, o bien interpretándolas antes de la *postcommunio*, tal como preveía el ceremonial para los villancicos y motetes que tuvieran que ejecutarse a lo largo de las misas cantadas⁶¹. El *Tractus Effuderunt sanguinem sanctorum* alude, al igual que el estribillo del villancico de 1774, a la masacre de los mártires Inocentes, por tanto tampoco es descartable que este se hubiese interpretado inmediatamente antes o después del *Tractus*, conforme a las indicaciones del ceremonial. Por otra parte, la alusión que en la parte final de la primera sección de este estribillo se hace a la pérdida de los hijos de Raquel, parece una paráfrasis del texto de la *communio*, *Vox in Rama audita est*, extraído del Evangelio de San Mateo (2:6)⁶².

A pesar de que la documentación no es concluyente acerca de la posibilidad de que las distintas partes del villancico se hubiesen interpolado en estos momentos de la liturgia, todo parece apuntar a una intención por parte del autor de adaptarse al texto canónico previsto en la misa de la festividad. Cabría, desde luego, la posibilidad de que el villancico se hubiese interpretado inmediatamente después de la misa, lo cual en este momento tampoco se podría rebatir. En todo caso, la ausencia de documentos que avalen de forma fehaciente cualquiera de estas hipótesis impide, por ahora, que se pueda establecer la posición exacta de estas obras en el marco de la misa mayor.

Parece, sin embargo, menos probable –en este caso por razones estrictamente asociadas a la práctica musical de la Capilla Real de Madrid– que los villancicos de Ugena se hubiesen ejecutado a lo largo de los demás oficios previstos para esta festividad. Según el *Método y gobierno que ha de haber en el Coro de la Real Capilla [...]*, ya citado, en una fiesta doble de segunda clase, como los Santos Inocentes, tanto los instrumentistas de esta institución, como el Real Colegio, hubiesen tenido la obligación de concurrir, aparte de a la misa mayor, tan solo a las primeras vísperas, que se celebraban la tarde anterior⁶³, ya que eran los únicos oficios donde estaba previsto que se interpretase música a papeles. Aun así, la presencia de los niños cantores

⁶¹ “Si en la Missa se cantare motete o villancico antes de cantar el Evangelio, no se deje de cantar, antes o después, el Gradual o Tracto, que es defecto no cantarlo, [...]”, F. B. de Olaya: *Ceremonial de las Misas Cantadas...*, p. 103.

⁶² “Vox in Rama audita est, plorans et ululatus multus. Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.”, *Missale romanum...*, p. 30; “Compadecéos, Cielos./ del mal que nos acaba./ Mirad nuestro martirio,/ pues suspirando clama/ Raquel, con tristes ansias./ llorando por sus hijos,/ y no hay quien la consuele/ en su desgracia. [...]”, villancico de 1774, partitura autógrafa, ff. 22r-23v.

⁶³ “En los días de 2ª Clase. [...] En las primeras vísperas se cantarán a papeles el 1º, 3º y 5º Psalmos, segundo y cuarto a favordón [sic], y el Hymno y Magnificat a papeles.// Las Completas que les correspondan, serán a Cantollano. [...]”, J. Bravo: *Método y gobierno que ha de haber en el Coro de la Real Capilla ...*, f. 43r.

en dichas vísperas solo está documentada, durante el periodo que nos ocupa, el día 27 de diciembre de 1771, gracias a las cuentas del Real Colegio que reflejan el habitual traslado de bancos y partichelas desde aquí a la capilla de palacio los días en que aquellos tenían que intervenir en alguna función litúrgica⁶⁴. Con todo, no parece que su presencia en dichas vísperas fuera una norma fija, ya que en 1773 dicho traslado se produjo el mismo día 28, lo cual sugiere que el Real Colegio no participó en las primeras vísperas de Santos Inocentes de ese año y sí por el contrario en la misa mayor⁶⁵. Con todo, es posible considerar, que la interpretación de alguno de los villancicos de Inocentes de Ugena podría haber tenido lugar en el transcurso o al final de las primeras vísperas, aprovechando la presencia de los instrumentistas en el Palacio Real. Menos probable, sin embargo, es que se hubieran ejecutado a lo largo de las segundas vísperas, celebradas el mismo día 28 de diciembre, pero sin acompañamiento instrumental, alternando el canto llano, el fabordón y el canto polifónico o a facistol⁶⁶.

En último término, para el resto de las horas canónicas, como los maitines y laudes correspondientes a las festividades dobles en general, no era necesaria la presencia de los instrumentistas, ya que debían cantarse, en principio, alternando únicamente el canto llano y el fabordón⁶⁷. Norma que, no obstante, solía eludirse en los maitines de Navidad y Reyes, donde los responsorios, como quedó señalado, se solían interpretar desde 1750 con acompañamiento instrumental. Otro tanto puede decirse de los maitines de *Tinieblas*, donde las lamentaciones solían interpretarse también a papeles.

Con todo, la estrecha relación que, como se ha visto, parecen guardar los textos del villancico de 1774 con el misal romano, y el interés que algunos miembros de la familia real habían mostrado por estas obras en años anteriores, hacen más plausible que éstas se hubiesen ejecutado en el transcurso de la misa mayor, donde la presencia de aquella parecía más probable que en los demás oficios. No obstante, la cuestión queda abierta en tanto no aparezcan datos más esclarecedores que permitan situar la interpretación de estos villancicos en un contexto litúrgico más preciso.

⁶⁴ AGP, Real Capilla, caja 106.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ "Las Segundas Vísperas se cantarán 1º, 3º y 5º Salmo a fabordón; el Hymno a Cantollano; el Magnificat a facistol, y las Completas a Cantollano.", J. Bravo: *Methodo y gobierno...*, f. 43r.

⁶⁷ "[...] Los Maytines, y Laudes, serán siempre a Cantollano, excepto el Benedictus, que se cantará a favordón [sic].", *ibíd.*, f. 42r.

Las fuentes musicales

Salvo el villancico de 1771, cuya partitura o borrador se encuentra actualmente en el Archivio di Stato de Parma⁶⁸, de todos los demás contamos tanto con el guión autógrafo de Antonio Ugena, como con las partichelas utilizadas en su primera ejecución. Estas fuentes, conservadas en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, proporcionan información pertinente para conocer tanto el número de ejecutantes que pudieron intervenir en su interpretación, como la identidad de algunos de ellos.

Por otra parte, es muy probable que estas obras, generadas en el Real Colegio, fuesen no sólo compuestas, sino también copiadas *in situ*, al menos las partes vocales, cuya caligrafía textual parece coincidir con la que aparece en las partituras autógrafas de Ugena⁶⁹. Hay que tener en cuenta que estos villancicos fueron obra de un colegial sin relación contractual alguna con la Capilla Real en aquellas fechas. Aun existiendo copistas de música al servicio del rey, la hipótesis de que no se considerase apropiado entregar a estos unas obras que, dada su envergadura, hubieran supuesto para ellos un volumen de trabajo considerable, viene avalada por el hecho de que en 1798, una de las acusaciones formuladas contra el propio Ugena en la visita (o vista, en términos actuales) efectuada por los jueces de la Real Capilla —a causa de las quejas elevadas contra él como rector del Real Colegio por parte de algunos de sus miembros—, fue que, siguiendo una costumbre establecida quizás anteriormente, el maestro obligaba a los colegiales a copiar música, distrayéndoles de otras tareas más importantes⁷⁰.

Los intérpretes

Las partichelas de voz del villancico de 1770 recogen de forma bastante precisa la identidad de los intérpretes que ejecutaron esta obra, ya que Ugena escribió sus nombres en la cubierta de cada una de las partes vocales. Si bien en los cuatro villancicos restantes esta información no aparece, cabe imaginar, a tenor de los datos disponibles, que la distribución de los efectivos vocales debió sufrir muy pocas modificaciones en estos años, y por

⁶⁸ La partitura autógrafa de este villancico se encuentra en la colección de música del príncipe de Parma, Luis de Borbón, y su esposa María Luisa, hija de Carlos IV, más tarde reyes de Etruria. Agradezco a Judith Ortega, Ana Lombardía y Lluís Bertran este importante dato, muy útil para determinar una posible vía de recepción de esta obra fuera de la Capilla Real. Las demás fuentes musicales conocidas hasta el momento de los cinco *Villancicos de Santos Inocentes* de Antonio Ugena se conservan en AGP: villancico de 1770, Real Capilla, caja 985/1239; 1771, Real Capilla, caja 986/1240 (solo las partichelas); 1773, Real Capilla, caja 984/1237; 1774, Real Capilla, caja 984/1236; Real Capilla, caja 985/1238. Para una descripción detallada de estas fuentes, véase José Peris (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp. 553-555.

⁶⁹ L. López Morillo: *Una lectura política...*, pp. 46-49.

⁷⁰ AGP, Real Capilla, caja 79, exp. 5.

tanto el villancico *Alerta, moradores de Belén* pudo contar en 1774 con una plantilla de intérpretes muy similar a la de 1770.

Examinando la distribución de efectivos vocales correspondiente al villancico de 1770⁷¹ –que, con muy escasas variaciones coincide con la del resto de las obras homónimas de Ugena–, podría determinarse que la voces, exceptuando las partes de tenor y de bajo –asignadas a dos solistas de la Real Capilla–, fueron escritas esencialmente para el lucimiento de los niños del Real Colegio de Niños Cantores, cuya identidad conocemos también gracias a la contabilidad de esta institución⁷². Para cada una de las partes que integraban los dos coros en los que Ugena distribuyó a los cantantes en sus cinco villancicos (exceptuando, como acabamos de ver, el bajo y el tenor), el compositor asignó dos colegiales, distribución que concuerda con las indicaciones “solo” o “dúo” que aparecen también en las fuentes del villancico de 1774 allí donde había previstas intervenciones solísticas. Salvo en estas ocasiones concretas, no parece que el primer coro hubiese estado formado tan solo por solistas, y el segundo por un *ripieno*. Este dato podría arrojar cierta luz acerca de las prácticas de interpretación de obras litúrgicas poliorales en la Capilla Real durante los años setenta del siglo XVIII, en las cuales el Real Colegio solía participar habitualmente. Con respecto a los instrumentistas, el número de partes conservadas sugiere que en la ejecución de estos villancicos se utilizó también un número considerable de efectivos instrumentales de la Real Capilla, cuya distribución orgánica coincide también, en líneas generales, con el villancico de 1770⁷³.

El espacio físico: los músicos en el coro de la Capilla Real

La distribución de los espacios principales en la capilla del Palacio Real de Madrid parece seguir, como se indicó más arriba, una disposición parecida a la que tenía en la Capilla Real del Alcázar, incendiado en 1734. Como ya se mencionó, el coro destinado a los músicos fue situado encima del cancel o tribuna. Si bien hasta ahora no se ha localizado ningún documento que indique la disposición exacta de aquellos en el coro de esta capilla en tiempos de Carlos III, existe al menos una descripción detallada del reinado de Fernando VI que nos instruye acerca de la ubicación de los

⁷¹ Véase Apéndice.

⁷² AGP, Real Capilla, caja 106. exp. 1. La lista se ha elaborado a partir de la relación de gastos realizada por el rector del Real Colegio, Francesco Corselli, en 1771.

⁷³ Es interesante observar en el Apéndice cómo algunos de los intérpretes que intervinieron en la ejecución del primer villancico de Ugena –y probablemente también en los restantes– jugarían con el tiempo un papel determinante en la evolución institucional de la Capilla Real, como Gaetano Brunetti, cuya producción instrumental para la Real Cámara sería una de las más significativas del período clásico en España. Véase Germán Labrador: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

intérpretes en el coro de San Jerónimo el Real, cuando esta iglesia hacía las veces de capilla del palacio del Buen Retiro⁷⁴. Aunque es posible suponer que esta distribución no experimentó grandes cambios con respecto a la practicada durante el reinado anterior, sería lógico pensar que, con el paso del tiempo, la disposición de los intérpretes dentro del coro de la capilla del palacio nuevo podría haber sufrido variaciones, algo que por el momento se desconoce. Con respecto a los colegiales, estos permanecían, mientras no tenían que cantar, sentados a lo largo de la función litúrgica en bancos porteados, como ya se vio, desde el Real Colegio, sito en la calle Leganitos, junto a sus “papeles” (partichelas) y atriles.

No se sabe por ahora si el villancico de 1774 fue ensayado con anterioridad a su primera ejecución, ni en tal caso, dónde. Sin embargo, es probable que o bien el maestro de capilla, como rector del Real Colegio, o bien el propio Ugena, hubiesen hecho estudiar previamente a los niños las partes vocales. En todo caso, es posible que dicho ensayo se hubiera realizado en el mismo colegio, con ayuda de los “dos clavicordios para el uso de los colegiales” que se trasladaron allí en 1772, procedentes del Palacio Real⁷⁵. Aun así, tampoco existen por ahora datos suficientes que permitan reconstruir con exactitud el proceso de preparación de los intérpretes para abordar la ejecución de una obra de estas características.

Antonio Ugena. El *cursus honorum* de un vicemaestro

Si admitimos que el villancico de Inocentes de 1774 pudo ser un hito en la música sacra de Estado interpretada en la Capilla Real, cabría preguntarse por las razones que llevaron a Francesco Corselli, como maestro de capilla, y al Patriarca de las Indias, como máximo responsable de aquella, a delegar la composición de una obra con una carga política considerable en un joven sin ninguna relación contractual con la Capilla Real. Para dar respuesta a estas cuestiones es preciso entender el papel que Antonio Ugena jugó en la formación del repertorio de música sacra destinado a esta institución durante el primer lustro de los años setenta del siglo XVIII,

⁷⁴ “Los Colegiales Cantores, (que todos han de servir con roquetes) estarán seguidos unos a otros desde las esquinas del facistol, la mitad en un coro y la otra mitad en otro, permaneciendo en dicho sitio durante los oficios divinos, así para volver las hojas como para cantar todo cuanto se ofreciere; y cuando haya Papeles, los repartirán y se pondrán donde lo ejecuten los demás.// Los días que haya instrumentos, se pondrán en los asientos altos, primero los violines, después de ellos los oboes, luego las violas; seguidos los clarines y trompas, y concluirán la vuelta del coro los fagotes y violones, poniéndose los contrabajos donde lo ejecutan al presente. En cuya orden se mantendrá cada uno hasta que se acabe la función, y durante ella no se podrá atravesar el coro por delante del facistol [...]”, *Orden de asientos que manda S.M. observar en el Coro de su Real Capilla [...]*, c. 1757, AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 2.

⁷⁵ *Ibidem*.

antes de convertirse, primero en vicemaestro y más adelante, tras la muerte de Corselli en 1778, en su sucesor en el cargo de maestro de capilla⁷⁶.

Antonio Ugena y Langa nació en Vélez, localidad del obispado de Cuenca, hacia 1746, y falleció en Madrid en 1817⁷⁷. No conocemos mucho de sus primeros años de vida, ni tampoco de su extracción social, si bien es posible que la suya fuese una familia humilde que, como muchas otras, solicitaron el ingreso de sus hijos –si estos presentaban aptitudes musicales–, en el Real Colegio de Niños Cantores⁷⁸, destino muy codiciado para cualquier niño del reino, ya que una vez dentro, este tendría la oportunidad de acceder a una educación de la que posiblemente carecerían muchos otros⁷⁹. Según el propio Ugena, su ingreso en el Real Colegio se produjo en 1758⁸⁰ y, sorprendentemente, mantuvo su condición de colegial hasta los treinta años de edad⁸¹. Sus obligaciones incluían, entre otras funciones, participar en los oficios de la Capilla Real esencialmente como cantante⁸². A pesar de que por ahora no se han encontrado documentos que expliquen de forma concluyente las razones de su permanencia en el Real Colegio hasta una edad tan avanzada, su producción musical destinada a la Capilla Real entre 1768 y 1775 muestra que Francesco Corselli contó con su ayuda en el proceso de formación de nuevos repertorios de música litúrgica destinados a esta institución.

El maestro italiano, que hacia 1774 contaba con 69 años de edad⁸³, se había visto sumido, tras la muerte en 1768 del vicemaestro José de Nebra,

⁷⁶ Una biografía actualizada del compositor en Judith Ortega: "Ugena, Antonio", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999, vol. 10, pp. 553-555. La figura de Ugena aparece todavía como una sombra difusa en el "árbol genealógico" de los maestros de la Capilla Real del siglo XVIII, habida cuenta del poco interés que hasta ahora parece haber despertado su obra vocal –debido en gran parte a los severos juicios que sobre él emitió Hilarión Eslava en el siglo XIX–. Véase Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española, desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, tomo IV, Madrid, 1859, p. 185. Con todo, la producción musical de este compositor forma, en su conjunto, parte sustancial de la música interpretada en el ámbito sacro de la corte española durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

⁷⁷ Antigua Parroquia de San Martín de Madrid, Libro de Defunciones, n.º 30, fol. 127. Véase Matías Fernández: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós, 2004, p. 121. En esta misma publicación también se citan, entre otras partidas de defunción, las de Domenico Scarlatti o Francesco Corselli.

⁷⁸ Institución creada por Felipe II a finales del siglo XVI para proveer de voces blancas a su capilla. Con el tiempo acabaría siendo un importante centro de formación de músicos e instrumentistas financiado por la Corona. Véase Nicolás Morales: "El Real Colegio de Niños Cantores en el siglo XVIII", *Reales Sitios*, n.º 146, 4.º trimestre, 2000, pp. 40-49.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ AGP, Real Capilla, caja 124.

⁸¹ A pesar de que en 1767 Carlos III ordenaba al Patriarca de las Indias que "fueran expelidos" del Real Colegio los colegiales con más de diez años de antigüedad, semejante medida no impidió que Ugena continuase allí hasta 1776. AGP, Real Capilla, caja 105, exp. 5.

⁸² Desde 1768 al menos, Ugena acompañó a Corselli regularmente en los desplazamientos anuales de la Capilla Real a Aranjuez junto con otros colegiales. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 102.

⁸³ M^a Salud Álvarez: "Courcelle (Corselli), Francisco", *Diccionario de la música...*, vol. 4, pp. 152-155.

en una importante sobrecarga de trabajo, tanto en lo referido a las tareas asociadas a su cargo en la Capilla Real, como a sus obligaciones como rector del Real Colegio. Dado que el rey no se apresuró a proveer la vacante, es posible que Corselli dirigiese la mirada hacia Antonio Ugena, cuyas obras, por otra parte, ya estaban sonando desde hacía algunos años en el templo real: su *Missa a 8* en Fa mayor había sido estrenada en 1766, aunque no se sabe por ahora en el transcurso de qué celebración⁸⁴. Por otra parte, los documentos del Real Colegio muestran también la participación de Ugena en tareas de organización interna⁸⁵. Desde ese momento, la colaboración entre maestro y colegial iría incrementándose paulatinamente. Aun así, Ugena no debió ver del todo claro su destino en la Capilla Real, lo que podría explicar en parte que durante este periodo decidiese oponer sin éxito a las plazas de maestro de capilla en las catedrales de Cuenca, Granada y Málaga⁸⁶. Años después, el propio compositor aducía que si no obtuvo alguno de estos puestos fue por no estar ordenado sacerdote⁸⁷. Cierta o no la justificación de Ugena, es probable que considerase la necesidad de iniciar una carrera eclesiástica con el fin de evitar en el futuro reveses semejantes en su carrera profesional. Hacia 1776 ya había alcanzado el grado de diácono, y el de presbítero dos años después, cuando sucedió a Corselli como maestro de capilla.

A partir de 1770 se inició una colaboración musical cada vez más frecuente entre Ugena y Corselli⁸⁸. Sin embargo, exceptuando las obras citadas y el villancico *En el día de Inocentes* compuesto al año siguiente, no se conocen más obras del primero al menos hasta 1773.

Su tercer villancico de Inocentes, *Dado Herodes al demonio*, compuesto en este último año, parece que suscitó un interés especial, ya que sus textos llegaron a imprimirse, hecho que, por otra parte, no sucedía en la Capilla Real desde 1750. Además, en los pliegos impresos de esta obra aparecen reflejados tanto el nombre del compositor como la indicación del patrocinio directo de uno de los infantes de España cuyo nombre no se especifica⁸⁹. Este hecho poco usual se repetiría nuevamente con ocasión de la interpretación del villancico *Herodes enfurecido*, de 1775 –si bien en este

⁸⁴ AGP, Real Capilla, leg. 1584.

⁸⁵ AGP, Real Capilla, caja 105.

⁸⁶ J. Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...*, vol. 1, p. 80.

⁸⁷ AGP, Real Capilla, caja 138.

⁸⁸ De ese año datan su *Te Deum a 8* en Re menor; un *Miserere a 8* en La menor; las *Vísperas de los Santos a 4 y a 8* en Sol menor, compuestas para los oficios de la festividad de Todos los Santos celebrada en San Lorenzo de El Escorial, y el primero de sus cinco villancicos, *Huid, Inocentes*.

⁸⁹ Podemos suponer que dada su afición musical, tanto los infantes don Luis de Borbón, hermano del rey –que todavía se hallaba en la corte por aquel entonces, ya que su salida de la misma se produjo en 1776 con motivo de su matrimonio morganático con M^a Teresa Villabriga–, como su sobrino don Gabriel, podrían haber costeado la impresión de este pliego de 1773. Un ejemplar del mismo se encuentra junto a la partitura autógrafa en AGP, Real Capilla, caja 984/1237.

caso no se hace referencia al patrocinio—, lo cual sugiere el interés que algunos miembros de la familia real pudieron mostrar por estas obras. Por otra parte, fue precisamente este villancico de 1773 el que Ugena escogió para interpretarse nuevamente cuatro años después. Sin embargo, tras esta reposición, y por razones que aún se desconocen, no parece que volvieran a ejecutarse más villancicos en la Capilla Real de Madrid—con la excepción del villancico de Inocentes de José Lidón, compuesto en 1789— en todo lo que quedaba de siglo.

Las tres *Lamentaciones del Viernes Santo*, más el villancico de Inocentes *Alerta moradores* que nos ocupa, son las obras que compuso Ugena en 1774. Sin embargo, al año siguiente, Corselli decidió encomendarle los tres ciclos completos de Lamentaciones—salvo una del miércoles que compuso él mismo— destinadas a los maitines de *Tinieblas* de la Semana Santa que ese año había de celebrarse en Aranjuez, y a los cuales, según parece, la familia real rara vez solía faltar⁹⁰.

Es posible considerar que, en su conjunto, la producción musical de Ugena realizada para la Capilla Real durante el primer lustro de la década de 1770, así como la asistencia prestada a Corselli en la gestión del Real Colegio, pudieran pesar en el ánimo de las autoridades de aquella a la hora de formalizar su situación en la institución. En 1776 obtendría el nombramiento de vicemaestro de la Real Capilla, cargo que estaba desempeñando de forma extraoficial desde hacía ya unos cuantos años⁹¹. Por otra parte, Ugena tenía bien encauzada su carrera eclesiástica, de ahí que en aquel momento pudiera parecer, a ojos de las autoridades de la Capilla Real y del propio Francesco Corselli, el candidato más adecuado para suceder a este último en el cargo de maestro⁹².

Queda mucho que decir tanto sobre la figura de Antonio Ugena, como acerca del papel que jugó en la producción de música sacra destinada a la Capilla Real de Madrid durante las décadas finales del siglo XVIII. Por otra parte, los paralelismos que algunos de sus *Villancicos de Santos Inocentes*, como el de 1774, parecen guardar con respecto a ciertas obras paralitúrgicas producidas por las mismas fechas en otras capillas reales europeas, como la de Versalles, permiten considerar que, más allá de los procesos de recepción directa de obras musicales, o de circulación de compositores, el uso que hicieron de la música casi todas las capillas reales sujetas al rito romano durante la Edad Moderna pudo condicionar ciertas analogías en el plano

⁹⁰ Véase Vicente Pérez: *Semana Santa del Año de 1780. Celebrada en la Real Capilla del Sitio de El Pardo. Siendo Patriarca de las Indias el Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Fran.º Delgado*, BNE, Ms. 14018-17.

⁹¹ Consulta del Patriarca de la Indias a Carlos III, El Pardo, 4 de marzo de 1776, en la que propone el nombramiento de Ugena como vicerrector del Real Colegio. AGP, Real Capilla, caja 138.

⁹² El nombramiento de Ugena como maestro de la Capilla Real se firmó en Aranjuez el 23 de junio de 1778, AGP, Real Capilla, caja 138.

funcional –y en último término también en el musical– entre determinados tipos de obras. Analogías que, durante el periodo estudiado, se explican no solo por la semejanza de los ceremoniales –algo que se desprende del uso de un rito común y de un juego de representación política muy similar–, sino también debido a la tutela que Roma pretendió ejercer, como ya se vio, sobre el perfil estético de la música litúrgica en el orbe católico. Todo ello pudo favorecer la adopción de soluciones parecidas a la hora de establecer una jerarquía paralela de géneros musicales asociados a las diferentes categorías de festividades religiosas y celebraciones litúrgicas asociadas al ciclo vital y a los logros militares de los monarcas y de sus familias.

El estudio de estas posibles semejanzas, que por el momento no ha sido demasiado frecuentado por la musicología española –al menos por lo que respecta a la segunda mitad del siglo XVIII–, abriría con toda seguridad una nueva forma de entender el proceso de formación y ordenación de repertorios de música sacra producidos en la capilla de los reyes de España durante este periodo, en tanto que fueron, al igual que en el resto de las cortes católicas europeas, una pieza clave –de manera similar al resto de las artes– dentro del sistema de representación política que contribuyó a modelar la imagen pública del soberano. En este sentido, el villancico *Alerta, moradores de Belén*, parece reunir, como se ha visto, todos los rasgos que hacen de ella un ejemplo poco habitual de música sacra de Estado, al participar plenamente de la doble dimensión, política y devocional, que caracterizó este tipo de música durante el Antiguo Régimen.

Apéndice

Reconstrucción de la lista de intérpretes del villancico <i>Huid, Inocentes</i> de Antonio Ugena (1770) ⁹³		
Partes	Real Capilla	Real Colegio de Niños Cantores
Tiple 1º de Coro I		Melchor [López] Isidoro [Sánchez]
Tiple 2º de Coro I		Policarpo [Pérez] Torre**
Tiple 3º de Coro I		Santos [García] Alfonso [Sánchez]
Bajo de Coro I	D. Francisco Ballesteros	
Tiple 1º de Coro II		Ángel [Herranz] A.**
Tiple 2º de Coro II		Manuel [Botas] P.**
Alto de Coro II		Juan [Cura]
Tenor de Coro II	D. Felipe Muñoz	
Oboe y Flauta 1.º	[Manuel Cavaza]	
Oboe y Flauta 2.º	[Francisco Mestres]	
Trompa 1.ª	[Antonio Scheffler]	
Trompa 2.ª	[Ángel Castronovo]	
Clarín 1.º obligado	[Felipe Crespo]	
Clarín 2.º obligado	[Miguel Schenberger]	
Violín 1.º (3 partichelas)	[Gabriel Terri] [Francisco Landini] [Antonio Marchesini] [José Bonfanti] [Felipe Sabatini] [Esteban Isern]	
Violín 2º (3 partichelas)	[Domingo Rodil] [Ramón Palaudarias] [Gaetano Brunetti] [Rafael Monreal] [Salvador Rexach] [José Palomino]	
Viola 1ª	[Juan de Ledesma]	
Viola 2ª	[Manuel Dalp] [Pedro Barrio] [Pablo Nadal]	
Violón	[Domingo Porretti] [Antonio Villazón]	
Violón o contrabajo	[Ramón Rodríguez]?	
Contrabajo	[José Pastor] [Ignacio Pérez]	
Órgano	[Miguel Rabaza]	

Recibido: 31.08.2014

Aceptado: 06.11.2014

⁹³ ** = Intérpretes no identificados. Entre corchetes los apellidos de algunos colegiales y la identidad de los músicos que formaban la plantilla de la Capilla Real en 1770 pero que no aparecen recogidos en las fuentes musicales de Ugena. Fuentes: AGP, Real Capilla, cajas 105 y 985/1239; J. Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...*, vol. I, pp. 125-140.