



HAL
open science

La “identidad artista” y el modelo cortesano

Nicolás Morales

► **To cite this version:**

Nicolás Morales. La “identidad artista” y el modelo cortesano. Concepción Camarero Bullón; Marcelo Luzzi Traficante; José Martínez Millán. La corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano, III, Universidad Autónoma de Madrid; Polifemo, pp. 1723-1733, 2013, 9788496813816. hal-04395930

HAL Id: hal-04395930

<https://amu.hal.science/hal-04395930v1>

Submitted on 15 Jan 2024

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

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

Copyright

José Martínez Millán,
Concepción Camarero Bullón,
Marcelo Luzzi Traficante
(coords.)

*LA CORTE DE LOS BORBONES:
CRISIS DEL MODELO CORTESANO*

Volumen III



Ediciones Polifemo

Madrid, 2013

Ilustración de cubierta:

Detalle de Luis Paret y Alcázar: *Carlos III comiendo ante su corte*,
ca. 1775 (Museo del Prado, Madrid)

Colección *La Corte en Europa*, Temas 8 (Volumen III)

© Ediciones Polifemo
Avda. de Bruselas, 47 - 5º
28028 Madrid
www.polifemo.com

ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-81-6
ISBN (Volumen III): 978-84-96813-84-7
Depósito Legal: M-10292-2013

Impresión: Sclay Print, S.A.
c/ Rayo s/n, nave 36
Pol. Ind. San José de Valderas II
28918 Leganés (Madrid)

VOLUMEN III

CULTURA, FILOSOFÍA Y CIENCIA

De la cortesía a la urbanidad: Modelos en tensión, <i>Mónica Bolufer Peruga</i>	1439
Presencia colegial en las Audiencias castellanas durante el siglo XVIII, <i>Inmaculada Arias de Saavedra Alías</i>	1465
I filosofi e la corte a Napoli nel Settecento borbonico, <i>Anna Maria Rao</i>	1523
Corte borbonica e promozione delle scienze a Napoli e in Sicilia, <i>Domenico Ligresti</i>	1549
El descubrimiento de Pompeya y Herculano y la construcción de la imagen clásica de un rey ilustrado (Arqueología y propaganda del poder), <i>Gloria Mora</i>	1573
Un rey y una corte para la naturaleza. Sobre el Real Gabinete de Historia natural de Madrid (1776-1786), <i>Marcelo Fabián Figueroa</i>	1599
El discurso de fomento y las políticas tecno-científicas de la Corona española en el periodo comprendido entre los años 1790 y 1808. Estudio de caso de los instrumentos y libros para la expedición a Guantánamo, <i>Darina Martykánová</i>	1619
El “otium” en la Corte de los Borbones y su trascendencia en el desarrollo del territorio rural, <i>Cristina Pascerini</i>	1635
La oposición entre corte y sociedad: William Robertson y su “View of the Progress of Society”, <i>Gijs Versteegen</i>	1645

ARTE, LITERATURA Y MÚSICA

- Hombres de letras y patronos: La crisis de un modelo,
Joaquín Álvarez Barrientos 1673
- De cortesano a ciudadano:
Retrato y prácticas de representación para un nuevo modelo,
Álvaro Molina 1687
- La “identidad artista” y el modelo cortesano,
Nicolás Morales 1723
- Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro.
(La ópera en el reinado de Fernando VI:
último relumbrón de la Corte Barroca),
Margarita Torrione 1733
- Crisis en el ceremonial salmantino:
Artes plásticas y música en época de los Borbones,
Javier Cruz Rodríguez 1779
- L’immagine di Filippo v di Borbone e di Elisabetta Farnese
nello Stato di Milano nel XVIII secolo.
Dalla diffusione iconografica all’utilizzo come arma politica,
Laura Facchin 1799
- Le entrate a Milano di Filippo v e dei suoi rappresentanti:
Costanti e mutazioni nell’autorappresentazione del potere,
Andrea Spiriti 1841
- Los Sitios Reales españoles bajo Felipe v
como espacios de representación y sociabilidad cortesana (1744-1746),
José Luis Sancho 1865
- Esperando a “Madama infante”.
Preparativos, regalos y un nuevo cuarto en el Buen Retiro
y en Aranjuez para el infante don Felipe y Luisa Isabel de Borbón,
Mercedes Simal 1915
- Le Scienze e le Arti Belle ebbero nel Principe di Salerno
il magnifico mecenate: Un collezionista fra tradizione ed innovazione,
Graziana Iadicicco 1949

Goya y la vida moderna a través de su correspondencia íntima, <i>Jesusa Vega</i>	1965
De la reina de España a la reina del Cielo. Reales ofrecimientos y donaciones de trajes de Isabel II para ajuares marianos, <i>Ángel Peña Martín</i>	2003
El nuevo Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial. La creación de la residencia regia escurialense de Carlos IV y M ^a Luisa de Parma, <i>Carlos Sanz de Miguel</i>	2037
Jean-Démosthène Dugoure, adornista y arquitecto de la Corte de España (1786-1813), <i>Ángel López Castán</i>	2073

EPÍLOGO

La evaporación del concepto de “Monarquía católica”: La instauración de los Borbones <i>José Martínez Millán</i>	2143
--	------

La “identidad artista” y el modelo cortesano

Nicolás Morales

El tema de nuestro coloquio nos reúne alrededor de una noción que hoy en día desgraciadamente forma parte de nuestra vida cotidiana: la crisis. Si entendemos el concepto de crisis como quiebra, declive, ocaso, a veces bancarrota, en un sentido casi apocalíptico, nos referiremos más bien en nuestra ponencia a la acepción de la noción de crisis que se encuentra más cercana a la etimología griega y que define el vocablo, según indica el *Diccionario de Autoridades*, como “el juicio que se hace sobre alguna cosa, en fuerza de lo que se ha observado y reconocido acerca de ella”¹. Nuestra contribución entonces pretende primero proponer un juicio, o sea una valoración, de la identidad artista en la sociedad cortesana del Antiguo Régimen, y más concretamente en la España de los primeros Borbones, periodo que coincide con el marco cronológico de nuestras investigaciones doctorales, reunidas parcialmente en una monografía publicadas en 2007 en la Casa de Velázquez, *El Artista de Corte en la España del siglo XVIII*². Dichas investigaciones se centraban principalmente en la figura del músico en la corte de Felipe V, entendido como el paradigma del artista de Corte o artista cortesano. En segundo lugar, propondremos un estudio diacrónico de la evolución y de las mutaciones sociológicas de la identidad artista a través de un análisis de los principales cambios ocurridos en el seno de la comunidad de los músicos del rey a lo largo del siglo XVIII. En última instancia completaremos el estudio diacrónico por el análisis de un documento clave en la comprensión de la crisis finisecular del modelo

¹ *Diccionario de Autoridades*, Madrid 1990, p. 661.

² N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007. Por motivos editoriales, un capítulo de dicha tesis doctoral, dedicado al estudio pormenorizado del Real Colegio de niños cantores (escuela de música integrada a la Real Capilla), fue objeto de una monografía publicada por el Ayuntamiento de Madrid. El mencionado trabajo completa nuestro estudio prosopográfico de los músicos del rey (N. MORALES: *Las voces de Palacio. El Real Colegio de niños cantores de Madrid*, Madrid 2005).

del artista de Corte, elaborado por uno de sus máximos exponentes, el maestro de capilla franco-italiano Francisco Courcelle o *Corseli*. Este documento, lo veremos, anticipa de forma bastante temprana, sobre todo en comparación con otros países europeos, la emergencia de la figura del artista libre y la crisis definitiva del modelo del artista liberal, hasta entonces asociado al modelo cortesano.

Para definir la *identidad artista* hemos de recurrir, como lo anunciamos, a la figura del músico, sea compositor, organista, violinista o *divo del bel canto*. Éste representa primero una categoría lo suficientemente significativa y cuantiosa como para sacar conclusiones generalizables. Además, el músico representa de por sí el prototipo de “artista liberal” asociado al mundo cortesano³. En otras palabras, pertenece a una comunidad estable; “estable” entendido como personal asalariado de forma permanente; y “estable” entendido también como carente de crisis interna en la sociedad cortesana, en oposición a la evolución del estatuto de los pintores del rey. El músico, independientemente de su especialidad, solía emplearse de forma vitalicia en instituciones reales o propiamente eclesiásticas; dicha vinculación o dependencia con el poder regio era sinónima, las más de las veces, de éxito profesional. A diferencia de los pintores o escultores, los músicos no necesitaban crear una Academia que reforzara su prestigio social o económico o que participara en el ennoblecimiento de su oficio. Los músicos son artistas liberales y como tales pertenecen a una comunidad “estable”, es decir carente de tensiones identitarias mayúsculas en el ejercicio de su profesión a lo largo del Antiguo Régimen.

Ahora bien, importa explicar cuál es la especificidad del artista liberal, cuyo prototipo, recordémoslo, es el músico. Para ello podemos recurrir a la definición propuesta por Martín Warnke en su estudio dedicado al artista moderno. Un arte es “libre” al ser practicado por un hombre libre. Este no debía requerir trabajo físico como tampoco podía practicarse contra un sueldo. Dicho arte emana de una virtud que se expresa de forma original en el *ingenium*. Es un don de Dios o de la naturaleza. Y esa virtud escapa a toda cuantificación. Es más, era imposible cuantificar los productos de cualquier actividad artística. Considerada como un don divino, dicha actividad no se podía vender. En cambio, sí que se podía honrar con gratificaciones, entendidas como simples remuneraciones del talento del artista, pero no de su obra. De modo que al contratar a un artista, el rey remuneraba la calidad de la persona y su capacidad de realización, en oposición al acto o

³ Para una definición del artista de corte, véase N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne...*, *op. cit.*, pp. 3-6.

la obra realizada⁴. Como lo señaló recientemente la socióloga Nathalie Heinich, el valor de la gratificación no dependía del producto acabado sino de la capacidad intrínseca del productor. De modo que los gages anuales de los artistas al servicio del monarca dependían en exclusiva de su Fama, fama o reputación que contribuían a glorificar la imagen todopoderosa del monarca⁵. A título ilustrativo, el rey de España no tenía la propiedad exclusiva de las obras musicales realizadas por el músico en la época estudiada. Warnke propone un análisis acertado de este mecanismo particular de retribución del artista y sobre todo de su especificidad entre las relaciones contractuales de la Corte. Al entrar al servicio del príncipe, el artista de Corte presta juramento de fidelidad y, a cambio, el príncipe se compromete a honrar su talento. No se trata entonces de un servicio remunerado, sino de un servicio de virtud basado en un compromiso recíproco de lealtad. El estatuto del artista de Corte durante la época clásica se asentaba principalmente y precisamente en esa relación contractual y personal de fidelidad.

Para averiguar ahora si podemos hablar de crisis de la identidad artística respecto al modelo cortesano, importa valorar cuáles eran las modalidades de actuación de dicha comunidad en la sociedad cortesana del siglo XVIII; o sea cuál fue la evolución de las modalidades de realización del contrato que unía el músico al monarca en el siglo XVIII. En otros términos, se trata de detectar cuáles son los cambios estructurales y sociales lo suficientemente significativos como para modificar las condiciones contractuales entre el artista y el monarca, y que alterasen, o no, esa misma relación de fidelidad. Para ello, proponemos, tal como lo anunciamos, un estudio diacrónico de las principales evoluciones o mutaciones sociológicas de la identidad artista en la corte de los primeros Borbones.

A nivel institucional, observamos importantes cambios respecto a la actividad musical palaciega del siglo anterior. La Real Capilla, institución responsable de celebrar diariamente los oficios divinos *ad majorem gloriam Dei* y en honor del soberano, seguía siendo la principal institución musical de la Corte y reunía la mayoría de los músicos asalariados de Palacio. Un trabajo minucioso de las fuentes de primera mano nos ha permitido desvelar la existencia en realidad de dos orquestas claramente diferenciadas en el seno de la Real Capilla de Felipe V: una

⁴ M. WARNKE: *L'artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989, pp. 45-46.

⁵ N. HEINICH: *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 2003, p. 105.

“italiana”, para los días en que el rey presidía los oficios; otra “española”, para los días ordinarios. Esta escisión, reflejo de la admiración de la familia real por la música transalpina, llevó a modificar la percepción que se tenía de la capilla del rey, que ya no era considerada como una institución exclusivamente destinada a celebrar a diario los oficios divinos sino más bien como una “entidad de pago”, un núcleo en el que se agrupaba o concentraba administrativamente el conjunto de los músicos de Palacio, según los preceptos del centralismo borbónico. En efecto, si nos adentramos en la estructura propia de la capilla real a lo largo de los reinados de Felipe V y Fernando VI, se entiende mejor su evolución, estrechamente ligada a la paulatina preponderancia de la música de cámara y a la implantación relativamente tardía de la ópera en la corte de España. Con el cambio dinástico la Real Capilla había perdido la importancia que ostentaba bajo el régimen anterior y los músicos procedentes de ella, mucho menos solicitados, se habían ido haciendo poco a poco polivalentes dentro del sistema de producción musical palatino. Como consecuencia de tales transformaciones, surgió de forma gradual una formación de cámara, sin *estatus* institucional definido hasta el reinado de Carlos III, cuyos principales componentes estaban teórica o administrativamente destinados a servir en el coro o en la orquesta de la Real Capilla. La existencia de ese núcleo, reflejo del interés que los primeros Borbones sentían por la música armónica (interpretada casi siempre en la más estricta intimidad), tuvo evidentemente consecuencias importantes sobre la estructura y el funcionamiento de la Real Capilla en su conjunto. No solo asistimos a una separación progresiva, sino también, y sobre todo, a una laicización gradual de su personal, iniciada en 1702 con la incorporación de antiguos músicos de cámara de Carlos II y proseguida con la de integrantes de la orquesta francesa de Henry Desmarest a principios de siglo y de diferentes compañías teatrales, especialmente la de los famosos *Trufaldines*. Dicha laicización se acentuó en la segunda mitad del reinado de Felipe V, a partir del retorno de la Corte de Andalucía en 1734 y, más concretamente, a consecuencia de la incorporación, en 1737, de Carlo Broschi, alias Farinelli⁶.

Paralelamente, la jerarquía musical de Palacio se vio trastocada. A comienzos del reinado de Felipe V, para un músico aún era social y económicamente

⁶ Detallamos de forma pormenorizada dicha evolución de la música de cámara en la corte de Felipe V, y sus consecuencias, en N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne...*, *op. cit.*, pp. 129-249.

preferible ocupar una plaza de organista que de violinista; por el contrario, ya en el segundo tercio del reinado los puestos de violinista son los más requeridos. La inclusión de estos artistas, de origen profano, en el sistema de producción musical palaciego contribuyó a institucionalizar la "intimidad musical" del monarca y asimismo a implantar definitivamente la ópera en la corte española. Pero estos cambios, para lo que a nosotros nos interesa, suponen una laicización del personal artístico de la Corte, además de una modificación completa de la jerarquía musical. Dicha laicización representa una ruptura evidente en el seno del cuerpo constituido que es la comunidad musical palaciega. Es más, la laicización, producto de una bipolarización de la actividad musical va a fomentar la emergencia de un nuevo modelo de músico artista, con aspiraciones sociales y reivindicaciones profesionales, en total contradicción con la antigua relación de fidelidad que le unía al monarca en la sociedad cortesana.

Engalanados con los títulos de músicos de la Real Capilla, los músicos del rey utilizaban todos los recursos económicos a su alcance, así como los lazos de parentesco, de amistad o de clientela, para conservar el patrimonio que constituía el cargo. De tal forma que, en la generación siguiente, sus hijos solían ser a su vez músicos del rey y sus hijas tendían a desposar a miembros de la comunidad musical, como era frecuente en las sociedades herméticas del Antiguo Régimen. De igual modo, los cargos musicales en el seno de la Real Capilla, como en la Real Caballeriza por ejemplo, solían también ser monopolizados, por no decir "patrimonializados", de una generación a otra por un reducido número de familias, impidiendo toda posibilidad de integración o de ascenso en la jerarquía de Palacio a otros miembros de la profesión. Un estudio de la reproducción del grupo a lo largo de varias generaciones nos ha permitido descubrir la aparición, mediado el siglo, de una estrategia diferente a medida que el músico ocupaba una posición más elevada en la jerarquía musical. En efecto, una vez llegado a su cima, es decir la Real Capilla "italiana" del rey, el músico se proponía tres objetivos: en primer lugar, obtener un cargo público para uno de sus hijos; después, reforzar los lazos existentes en el seno de la comunidad musical, y, por último, orientar hacia la vida eclesiástica a otro de su prole. A fuerza de ampliar el círculo de los enlaces, los descendientes se irán alejando progresivamente del medio de origen de los padres. Les veremos ocupar, especialmente, puestos en la administración financiera o casarse con alguno de sus miembros. Entre los hijos más destacados de los músicos más cercanos al rey, encontramos a un obispo de Segovia, Felipe de Scio Rianza, hijo del maestro de danzar de Felipe V, Sebastián Cristiani de Scio; varios miembros

de la administración real, como los Dalp, Porretti o Scarlatti, a la sazón todos miembros de la flamante orden de Carlos III⁷.

Esta orientación, que supone una especie de apropiación por parte las familias musicales “dominantes” de los diversos mecanismos de poder, resulta aquí reveladora de una movilidad social ascendente y se mantiene muy claramente perceptible a lo largo del tiempo en las familias de músicos de capilla y cámara, es decir aquellos músicos de la Real Capilla que participaban de forma permanente en las veladas íntimas del monarca y de su séquito íntimo. En efecto, aunque pueda adivinarse un conjunto bastante homogéneo, determinado por la pertenencia a un tronco común, notemos sin embargo cómo se produce una separación en dos grupos bien diferenciados: un primer grupo, muy amplio y ligado exclusivamente a la Real Capilla, que intenta por todos los medios mantenerse al servicio del rey para conservar su posición; y un segundo grupo, bastante reducido, vinculado de forma temporal o permanente a la música íntima o de cámara del rey, y que, consciente de su posición privilegiada, busca afirmarse socialmente. El examen del interior de los hogares de los músicos del rey es igualmente revelador de esas diferentes aspiraciones sociales. Poco inclinados a invertir en inmuebles, a causa de la carestía de la construcción y de la incertidumbre que pesaba sobre su futuro en la Corte, les vemos sin embargo, cuando su liquidez se lo permite, entregarse a gastos suntuarios. Este consumo de lujo, a menudo muy oneroso, no era ya privativo de las familias nobiliarias, sino que se daba también en algunos de los hogares de los músicos del rey. Un puñado de ellos, generalmente cercanos a la familia real, se verá incluso impelido por una imperiosa necesidad de ostentación y de emancipación social. Podemos tomar, como ejemplo aún más significativo de dicha voluntad de emancipación la localización de los hogares de los músicos en el Madrid moderno. Esta obedecía, según un panel de un centenar de viviendas, a dos criterios principales. Primero a un criterio geográfico (una voluntad de cercanía con el lugar de trabajo) y económico (el precio de la vivienda). A lo largo del siglo, observamos una nítida evolución o más bien una bipolarización, otra vez, de la repartición de los músicos en la ciudad. La gran mayoría de ellos queda concentrada en las parroquias más baratas de la cercanía del Alcázar, principalmente la de San Martín, mientras que un puñado de músicos, se reagrupa mediado el siglo en la parroquia de San Sebastián, preferentemente entre la Carrera de San Jerónimo y la de Atocha, barrio que se ha

⁷ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne...*, *op. cit.*, pp. 256-282.

configurado como un espacio más o menos aristocratizado. Entre estos músicos encontramos, cómo no, la casi totalidad de los músicos de cámara⁸. Si el alojamiento es el reflejo de la imagen que el individuo se tiene de sí mismo, podemos decir que aquellos músicos se instalan en uno de los más codiciados barrios de la capital porque se identifican o quieren que se les identifiquen con él. Además de reproducir la dicotomía entre músico del común y músico de cámara, dicha evolución de la repartición de las viviendas es un indicio irrefutable de un deseo nuevo de elevación económica y social por parte de algunos de sus miembros.

Sin embargo, esa aspiración a desmarcarse de la gente del común, sintomática de la consideración que rodeaba a algunos músicos del rey, implicaba un régimen de vida difícil de mantener solo con el producto de sus gratificaciones oficiales. Intentaron sacar provecho de su posición en la Corte, así como de un peculiar estatus jurídico que les protegía de ciertas persecuciones judiciales y les posibilitaba determinadas argucias para emprender todo tipo de negocios⁹. Pero sobre todo, intentaron multiplicar sus actividades musicales en la ciudad, fuera de palacio, para mejorar sus ingresos. Dichas actividades paralelas, también conocidas como el mercado de la *festería* que sacamos a luz y teorizamos durante nuestras investigaciones doctorales¹⁰, estaban en total contradicción con la actividad palatina. Tolerada momentáneamente por la administración real en tiempos de agudas crisis financieras, principalmente durante la última década del reinado de Felipe V, la existencia de esta actividad musical extraoficial y colectiva, remunerada por terceros esta vez por el “acto realizado”, y no por la “capacidad de realización”, cuestionaba no sólo la actividad oficial del músico en el recinto palaciego, sino más bien su propia condición de artista liberal y sus relaciones contractuales con el monarca.

⁸ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne...*, *op. cit.*, pp. 283-305.

⁹ *Ibidem*, pp. 382-396.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 333-365. Véase también, N. MORALES: “Real Capilla y festería en el siglo XVIII. Nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina”, *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 175-208; “Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología, V Congreso de la Sociedad española de musicología: Campos interdisciplinarios de la musicología*, Madrid 2001, I, pp. 67-86 y “Real Capilla y redes musicales periféricas. Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII”, en J. J. CARRERAS LÓPEZ & B. GARCÍA GARCÍA (coords.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid 2001, pp. 449-477.

Actores privilegiados de movildades sociales inéditas en tiempos de los Borbones, los músicos del rey serán también los impulsores de reivindicaciones, individuales y colectivas, insospechadas en la época clásica, que tendrán a alterar, de forma bastante precoz en España, el servicio de virtud basado en ese compromiso recíproco de lealtad. Aquellas reivindicaciones se plasmaron en un documento de excepcional interés, fechado curiosamente en Madrid a principios de 1767, o sea pocas semanas después de estallar el más sonado motín popular del siglo XVIII, el de Esquilache. Su autor era el maestro de capilla Francisco Courcelle, sin duda la personalidad más influyente de la comunidad musical de mediados de siglo, después de la salida de España en 1759 de Carlos Broschi. En 1767, Courcelle dirige, en calidad de maestro de la capilla del rey, una suplica a su máximo superior jerárquico, el Patriarca de las Indias. En nombre de todos los músicos de la capilla, y como maestro de ésta, expresa su rechazo en participar, fuera de sus obligaciones oficiales, en un concierto privado en el Real Teatro del Buen Retiro organizado por el conde de Aranda, entonces presidente del Consejo de Castilla, que había salido reforzado del motín de Esquilache. Para decirlo de manera más directa, Courcelle ya no aceptaba los términos del contrato que le unía con la Casa Real:

No savemos que impresión harà en la estimazion publica el ver a los individuos de la Real Capilla bulgarizados con otros profesores que no han logrado este honor practicando en un Theatro Profano una funcion nueva en España quando jamas se hà mezclado la Real Capilla con otras aun en concurrencias sagradas. Parece que esto serà bastante à deprimir el honor en que hà constituito S.M. a los individuos de su Real Capilla y por el que han logrado muchos enlazes distinguidamente recomendables con personas y familias de singular estimacion, y oy tienen muchos ya hermanas ya hijas en Colegios y en disposicion de tomar estado, el que tal vez no lograrán tan satisfacion, como si conservaran los individuos de la Real Capilla la distinguida prerrogativa de servir solo en ella y en lo que hasta aquí S.M. se hà dignado destinarlos ¹¹.

Al recibir esta carta, el Patriarca de las Indias decide transmitir al rey las alegaciones de sus músicos, ya que el asunto le parece sumamente grave. Como prueba de la importancia del caso, el rey en persona decide, en un primer momento, expulsar en el acto de la Corte al maestro de capilla y cámara. Habrá que

¹¹ Carta de Francisco Courcelle al Patriarca de las Indias, Madrid, 27 de febrero de 1767 (AGS, Gracia y Justicia, leg. 927). He aquí la identidad de los otros firmantes, todos músicos de la Real Capilla: Antonio García del Río, Francisco Yangués, José Pérez Ricarte y Juan de Ledesma.

esperar la intervención personal del propio conde de Aranda, impulsor del concierto privado, para que Courcelle, quien ocupaba el puesto más elevado en la jerárquica musical palatina desde el reinado de Felipe V, concretamente desde su llegada en 1734, estuviera absuelto de cualquier delito y volviera a desempeñar sus funciones en el recinto palaciego.

Este documento constituye sin duda un testimonio excepcional de las aspiraciones ambiguas de los músicos del rey en el siglo XVIII. Courcelle y los demás firmantes de la carta reivindican el mantenimiento de las ventajas ligadas a la posición privilegiada de músico del rey y expresan abiertamente como el ascenso social de su prole y la fama de su linaje dependen de su estatuto de músico del rey, tal como lo habíamos descrito previamente. De ahí el rechazo en mezclarse con músicos de otra condición. Tales alegaciones para conservar intereses corporativistas vienen acompañadas de un acto inédito de "insubordinación" para con la autoridad real. Este rechazo de someterse a la voluntad de su protector representa, en realidad, uno de los episodios más álgidos del conflicto que, desde finales del reinado de Felipe V, mantenían los músicos con los principales representantes de la administración palatina por lo que se refería a su "libre" participación en celebraciones o festividades fuera de palacio. Los músicos se tomaron muy al pié de la letra dicha prohibición, que les impedía salir del campo del artista liberal hacia un artista a medio camino entre "liberal" y "libre". De ahí la expresión de la rotunda negativa del rey en 1767. En efecto, la primera sanción dictada por Carlos III recuerda al maestro de capilla que goza de un estatuto de "artista liberal", bien es verdad, pero que no puede infringir a sus obligaciones contractuales. La oposición, o más bien la insubordinación, de Courcelle y de los suyos representa un índice revelador de un nuevo deseo de emancipación colectiva, anunciadora de otra actitud rebelde, por no decir suicida, la de Mozart, que simbolizaba hasta entonces el advenimiento del "artista libre", en oposición al "artista liberal", y que encarnara más tarde Beethoven. La carta de los músicos de Carlos III marca el preludio al inminente fin de la subordinación del artista al sistema cortesano, mucho antes de lo anunciado por el sociólogo Norbert Elias¹². Y la replica feroz por parte de la administración real es ilustrativa a su vez de la animosidad del poder absoluto hacia cualquier reivindicación estatutaria de sus integrantes.

Amén de delitos penales o civiles bastante corrientes (hurtos, contrabando, juegos clandestinos, homicidios, bigamia, etc), de algunos casos de indisciplina

¹² N. ELÍAS: *Mozart. La sociología de un genio*, Barcelona 1998.

interna en el ejercicio de la profesión (ausencias injustificadas, indumentaria inapropiada, etc.), sólo habíamos identificado hasta la fecha un asunto de suma relevancia que rompiese la relación de fidelidad entre el rey y un artista: nos referimos al exilio forzoso a Bayona del maestro de la Real Capilla Sebastián Durón durante la guerra de Sucesión, conflicto que implicaría incluso a varios miembros de la institución regia y de otras capillas vecinas¹³. Sin embargo, la insubordinación de Durón venía motivada por su adhesión a la causa del archiduque y no suponía el signo de una hipotética crisis del sistema cortesano. La actitud rebelde de Courcelle es completamente inédita en el seno de toda la comunidad artística palaciega. Cuestionar, como lo hicieron algunos pintores, tales como Goya en España o David en Francia, el funcionamiento de la institución académica, paradigma de la elaboración y transmisión del buen gusto en la sociedad cortesana, no supone ninguna ruptura con el sistema cortesano. Es más, aquellos pintores crean y utilizan la institución académica para emanciparse “en” una sociedad cortesana, pero no “de” la sociedad cortesana. Ahora bien, la actitud de Courcelle en la España de siglo XVIII es de otro calado. Éste aspira a modificar el estatuto de “artista liberal” que le define desde la edad media, para imponer en Palacio un modelo de artista “libre” en total contradicción con el sistema cortesano, y que finalmente verá la luz en la España contemporánea¹⁴.

¹³ N. MORALES: “*Las maldades de Durón y sus secuaces. Austracistas desterrados a Bayona en la corte de Mariana de Neoburgo (1706-1716)*”, en A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, B. GARCÍA GARCÍA & V. LEÓN SANZ (coords.): *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid 2007, pp. 611-627.

¹⁴ A nivel teórico, véase al respecto N. HEINICH: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris 2005.