



**"VOI MI RINUOVATE". RÍOS, SERENATAS E IMPERIOS EN EL
PORTUGAL DE D. JOÃO V Y MARIANA DE AUSTRIA***

Saúl Martínez Bermejo
UC3M CONEX -Marie Curie Fellow, España

Recibido: 02/10/2015
Aceptado: 14/12/2015

RESUMEN

Desde 1709 y durante varias décadas, la corona Portuguesa importó desde Italia las últimas novedades musicales y los mejores músicos. La música religiosa sufrió una transformación profunda y María Ana de Austria patrocinó el renovado entretenimiento cortesano. Los santos y cumpleaños de los miembros de la familia real se celebraron con serenatas, a menudo representadas frente a un amplio público aristocrático. El río Tajo y el Tíber fueron personajes de varias de esas serenatas, que incluían referencias a la mezcla de sus aguas. Este artículo investiga la relación entre pensamiento político y representaciones musicales y tiene por objetivo explicar el contexto, la audiencia y los efectos de la fusión alegórica entre ambos ríos en la auto-representación imperial de la monarquía Portuguesa.

PALABRAS CLAVE: serenata; pensamiento político; imperio; sociabilidad cortesana; recepción de la Antigüedad.

**"VOI MI RINUOVATE". RIVERS, SERENADES AND EMPIRES IN
PORTUGAL DURING THE REIGN OF D. JOÃO V
AND MARIA ANNA OF AUSTRIA**

ABSTRACT

Since 1709 and for several decades, the Portuguese crown imported to Lisbon the latest musical novelties and the greatest musicians from Italy. Religious music was

* This project has received funding from the Universidad Carlos III de Madrid, the European Union's Seventh Framework Programme for research, technological development and demonstration under grant agreement n° 600371, Ministerio de Economía y Competitividad (COFUND2013-51509) and Banco Santander. Agradezco a Pablo Fernández Albaladejo, James Amelang y Giuseppina Raggi su lectura y las sugerencias con que han mejorado este artículo.

deeply changed and Maria Anna of Austria sponsored and enlivened courtly entertainment. Serenades celebrated the name days and birthdays of the members of the royal family, and were often performed in front of an enlarged aristocratic public. The characters of the Tagus and Tiber rivers played a role in several of these serenades, which included many references to their mingling waters. This article investigates the relationship between political thought and musical representations, and aims to explain the context, the audience and the effect of this allegorical fusion between both rivers on the imperial self-representation of the Portuguese monarchy.

KEYWORDS: serenade; political thought; empire; courtly sociability; reception of the antiquity.

Saúl Martínez Bermejo es Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Es especialista en la recepción de la cultura clásica en la Europa moderna y su papel en el pensamiento político de los siglos XVI y XVII. Ha sido investigador en el Centro de História de Além-Mar de Lisboa con el proyecto *Empireclassics. Empire, classical history and world discoveries* (IEF-Marie Curie). Sus intereses abarcan un amplio espectro de cuestiones relacionadas con la historia cultural y política, como la traducción, la historia del libro y la lectura, la literatura militar o el lujo. Actualmente trabaja en el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, donde desarrolla un proyecto sobre la historia del sonido y el silencio en la colonización ibérica de la edad moderna dentro del programa CONEX. Es miembro de contratiempohistoria.org y autor de *Translating Tacitus. The reception of Tacitus's works in the vernacular languages of Europe, 16th-17th centuries* (Pisa University Press, 2010) y de «Antigua disciplina: el ejemplo romano en los tratados militares ibéricos, c. 1560-1600» (*Hispania*, 74, 2014). Correo electrónico: saumarti@inst.uc3m.es

"VOI MI RINUOVATE". RÍOS, SERENATAS E IMPERIOS EN EL PORTUGAL DE D. JOÃO V Y MARIANA DE AUSTRIA

El 27 de diciembre de 1726 se representó en el palacio real de Lisboa una serenata cantada. «Tras un largo viaje», exclamó la personificación del río Tíber, «observo y admiro todo el mundo epilogado en Lisboa».¹ El personaje que representaba al río Tajo advirtió de inmediato que el visitante recién llegado a las orillas de la ciudad era italiano y le preguntó si se trataba de «[¿] el famoso Tiber, que llevó con sus aguas la gloria y el nombre del Imperio Romano por los dos hemisferios?».² Este encuentro entre ambos ríos simbolizaba el vínculo entre el antiguo imperio romano y la monarquía portuguesa de aquellos momentos. «*Voi mi rinuovate*» exclamaba el Tíber, que subrayaba la unión entre ambos imperios señalando que las aguas del Tajo le devolvían la memoria de su «primera gloria».³

Manuel Carlos de Brito ha argumentado que al contrario de muchos de los monarcas de la época, D. João V «nunca utilizó la opera como un *instrumentum regni*», favoreció el espectáculo litúrgico e impidió la proliferación de teatros públicos de ópera en Lisboa (BRITO, 2009: 234). Sin embargo, como demuestra el ejemplo anterior, la música de corte del reinado de D. João V utilizó hábilmente los temas imperiales propios de la época. En su análisis de la relación entre imperio y ópera, Linda y Michael Hutcheon nos recuerdan que en la Europa del siglo XIX la ópera fue una poderosa práctica discursiva, que tuvo en muchos casos un carácter oficial y sirvió para expresar políticas imperiales. La ópera francesa creó estereotipos nacionales que servían para «apropiarse *culturalmente* de lo que Francia no siempre pudo conquistar *militarmente*» (HUTCHEON y HUTCHEON, 2004: 204). Las serenatas portuguesas de comienzos del siglo XVIII no tuvieron ni el público ni el formato de la ópera decimonónica, pero eran parte de lo que T. C. W. Blanning (2002) denominó «*representational culture*». Es

¹ *Serenata fatta cantare nel real palazzo di Lisbona Li 27 Decembre 1726 per il nome della sagra real maestà di Giovanni V. Ré di Portogallo*. Lisboa occidentale. Giosepe Antonio di Sylva, 1726. p. 6: «Doppo longo viaggio, eccomi al fine// Dalle spiagge Latine // Alla Real Lisbona [...]// Ed osservo, ed ammiro // Tutto in Lisbona epilogato il mondo».

² (*Ibidem.*, 7): «quel Tebro famoso, // Che dal Romano Impero // Portò con l'aque sua gloria, e il nome // Del gemino Emisferio?»

³ (*Ibid.*, 7): « Ah' voi mi rinuovate//Della prisca mia gloria// La funesta memoria».

decir, parte de la auto-representación imperial que los monarcas portugueses proyectaron a su corte y a otros poderes europeos a través de personajes mitológicos y arcádicos.

Los estudios musicales sobre la Lisboa de este momento no suelen establecer vínculos con el resto de manifestaciones artísticas de la época, pero algunos trabajos recientes de Giuseppina Raggi (2014) han puesto en relación los proyectos de Filippo Juvarra para construcción de un teatro cortesano en Lisboa y el ambiente musical del momento. En el caso de Portugal, Fernando Bouza Álvarez (1993) ha señalado la concepción musical de la política y la interpretación de la restauración de 1640 y del papel de João IV a partir de la metáfora de la monarquía como un coro armonioso. Owen Rees (2009) ha estudiado las reivindicaciones sebastianistas efectuadas a través de las misas de Filipe de Magalhães durante el periodo de la unión de coronas. Faltan sin embargo estudios que relacionen el lenguaje de las serenatas del siglo XVIII con el pensamiento o la cultura política del reinado de D. João V.

En general, la música ha sido poco estudiada por los historiadores de la política, a pesar de que estimulados por obras como la de Norbert Elias y Clifford Geertz hace tiempo que se analizan las actividades festivas y los rituales de corte como ocasiones en que las nociones sobre el poder se expresaban a través de todos los medios disponibles. El vestuario, la música y otras manifestaciones efímeras completaban el significado de la arquitectura, la pintura o la escultura, explotándose así todas las posibilidades discursivas disponibles en la época (BURKE, 2003: 51). Reflexionando acerca de sus trabajos sobre el palacio del Buen Retiro, John Elliott ha recordado recientemente la importancia del arte, la música o la literatura. No obstante, Elliott también recordaba los peligros de sobreinterpretar los mensajes que se transmitían a través del arte y los entretenimientos cortesanos. Ni los mensajes estatales se imponían propagandísticamente a toda la sociedad, «ni todas las imágenes estaban concebidas para la “proyección”, ni todos los símbolos tenían un significado solemne» (ELLIOT, 2012: 163).

En este artículo examino las conexiones entre las serenatas, la auto-representación de la monarquía portuguesa y la política centrándome en un motivo concreto: la fusión alegórica entre el Tajo y el Tíber. Este tema aparece en varias serenatas asociadas al rey portugués y permite comprender los múltiples medios y formatos con que se expresó el carácter imperial de la monarquía portuguesa. Para comprender mejor el efecto o la recepción de esos mensajes, investigaré en primer lugar la sociabilidad propia de los

acontecimientos musicales y compararé posteriormente mensajes de las serenatas con los de otras representaciones y eventos similares, así como con el contexto del pensamiento político de la época. Uno de mis objetivos principales es, por tanto, aclarar la dinámica entre la producción y la recepción de esos motivos políticos.

Espectáculos de palacio

Según Manuel Carlos de Brito la primera alusión explícita a una composición operística escenificada en el palacio de Lisboa apareció el 15 de enero de 1728. Ese día, la puesta en escena del *Festeggio armonico* compuesto por Domenico Scarlatti tuvo lugar en «una especie de teatro que fue construido para este fin» en la habitación de la reina.⁴ Otras indicaciones similares, respecto a un teatro con perspectivas también aparecen en ese mismo año (BRITO, 1989: 8), siempre en relación con el matrimonio de María Bárbara de Braganza con el futuro Fernando VI. Como puede apreciarse, Brito diferenciaba las serenatas de las primeras décadas del reinado de D. João V de las operas con escenario y argumento dramático plenamente desarrollado, siguiendo en parte la división tradicional establecida por Teófilo Braga en su *História do Theatro Portuguez* (1879). No obstante, aunque Braga distinguió un primer periodo de «Bailes, pastorales y serenatas (1682-1735)» del resto de representaciones musicales y teatrales del siglo XVIII, su clasificación era bastante más flexible. Para Braga, por ejemplo, la *Fabula de Alfeo y Arethusa*, de 1712 constituía una «primera tentativa de introducción de la ópera en Portugal» a pesar de que musicalmente estaba basada en los villancicos (BRAGA, 1871: 329). Estas divergencias tienen una explicación sencilla, pues muchos historiadores musicales coinciden en que resulta difícil establecer límites estrictos entre piezas barrocas como la cantata, la serenata y la ópera, especialmente en las primeras décadas del XVIII. Cabe preguntarse, también, hasta qué punto resulta acertado diferenciar la sociabilidad propia de la corte con las festividades celebradas fuera de palacio a las que asistió, e incluso patrocinó, la monarquía portuguesa. En cualquier caso, es más interesante investigar el efecto social, político y artístico de las representaciones que sí tuvieron lugar en Lisboa durante esos años que explicar la inexistencia de una verdadera ópera.

⁴ *Gazeta de Lisboa*, 15 de Janeiro de 1728, n° 3, p. 24: «à noite depois de arderem os fogos artificiaes houve hum festejo Armonico no quarto da Rainha N. Senhora, em huma especie de theatro, que para este fim se fabricou, concludindo-se tudo com huma salva geral de Artelharia».

Algunas cantatas de la década de 1720 comparten, por ejemplo, gran parte del lenguaje y los temas de las serenatas de esos momentos. La cantata titulada *Gloria, fama e virtù*, datada en esta década y atribuida a Antonio Teixeira es un buen ejemplo. Teixeira fue un músico formado en Roma desde temprana edad y tanto su biografía como sus composiciones son otro ejemplo más de las relaciones entre Italia y Portugal en el reinado de D. João V. Esta cantata, en la que se preveía la participación de cuernos de caza y trompetas junto a una pequeña orquesta estaba dedicada a exaltar la virtud del monarca. El recitativo final utilizaba el tema de los vínculos entre ambas Roma y Lisboa, la personificación del Tajo y las metáforas solares. Por tres veces, los cantantes repetían que el corazón, el valor y los méritos del monarca lo habían hecho «digno de tanta gloria que los rayos se extenderán del Tajo a Roma»⁵. La naturaleza de esas obras es difícil de comprender, puesto que los *libretti* conservados ofrecen poca o ninguna información sobre las prácticas de representación y la escenificación de las mismas. En este caso sería interesante analizar, por ejemplo, el papel exacto de los instrumentos de caza y militares.

En la Europa del momento, algunas de las serenatas se representaron en espacios abiertos, y existen ejemplos de composiciones que fueron cantadas a bordo de botes que navegaban por un río (SADIE y BASHFORD 1997: 317-319). En otros casos, las serenatas eran algo parecido a versiones reducidas de ópera, que si bien estaban poco dramatizadas contaban con la misma música y eran, en ocasiones, intercambiables. Un ejemplo de ello fue *La virtù negli amori*, que fue cantada en la residencia de André de Melo e Castro y también representada en el teatro Capranica de Roma con escenario de Francisco Bibiena (RAGGI, 2013: 197, 2015; D'ALVARENGA 1997-1998: 116).

La ausencia de ópera escenificada en teatros públicos no significa que las serenatas de las primeras dos décadas del reinado de João V tuviesen un carácter privado. Las indicaciones recogidas en la *Gazeta de Lisboa*, que informaba regularmente sobre las representaciones musicales que tenían lugar en la corte, nos permiten contextualizar un poco mejor la naturaleza de las serenatas representadas en la capital portuguesa. La *Gazeta* se refería a estas representaciones con adjetivos muy diversos, que varían desde «adorable»⁶ hasta «discreta y bien cantada».⁷ En algunos

⁵ António TEIXEIRA, *Gloria, fama, virtù*, c. 1726. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). MM 4794. p. 114.

⁶ *Gazeta de Lisboa*, nº 47, 23 noviembre 1719, p. 376.

⁷ *Gazeta de Lisboa*, nº 43, quinta feira 24 de outubro de 1720, p. 344: «se celebrou em Palacio com uma discreta, & bem cantada Serenata na lingua italiana, intitulada, *Triunfo das virtudes*».

números de esta publicación periódica de carácter oficial simplemente se indicaba que el acontecimiento había tenido lugar «en el Palacio», pero en otros casos se especificaba con más detalle su localización. Gracias a ello sabemos que las habitaciones de la reina Mariana de Austria albergaron un gran número de estas representaciones. Las informaciones de la *Gazeta* son breves y es cierto que en algunos casos también se indica las serenatas fueron interpretadas *em particular*. Carlos Manuel de Brito interpretó esto como una prueba de su carácter privado (BRITO, *Op. Cit.*: 8), pero la falta de información concreta acerca de la escenificación de estas composiciones no siempre correspondía con una representación pequeña, frente a un reducido público familiar.

En muchas ocasiones, las representaciones contaron con el público de un sector amplio de la corte. El 5 de octubre de 1719, por ejemplo, la *Gazeta* informaba que el sábado anterior «se celebrou el aniversario del Emperador en Palacio, vistiéndose de gala la corte y asistiendo sus majestades desde el balcón (*no eyrado*) a una Serenata».⁸ Esto implica que la serenata fue representada al aire libre, y es más que posible que ese espacio fuese la gran plaza situada frente al palacio, conocida en Lisboa como el *terreiro do Paço*. Este mismo mes de octubre, por ejemplo, tuvo lugar en la antecámara de la reina una «serenata pública» que contó con la presencia de «toda la familia real, las damas y señoras de la corte, y todas las personas tituladas y caballeros, junto con los extranjeros más distinguidos, como Mylord Inchinbrok y el Conde de Donha».⁹ Al mes siguiente, en noviembre de 1719 la gaceta de Lisboa informaba de que «el sábado el santo del Emperador fue celebrado en palacio con ropas de gala y música».¹⁰

Sabemos, por ejemplo, que *Las ninfas del Tajo* fueron representadas por la noche en los aposentos de la reina, pero la *Gazeta* informa también de que ese lunes de 1726 «se vistió de Gala la corte».¹¹ Como ya he indicado, resulta bastante raro encontrar indicaciones de tipo escénico o musical en los *libretti* impresos de la época, pero en este caso una pequeña indicación nos muestra que esta serenata interpretada el 27 de diciembre de 1726 contó con un cierto grado de dramatización. Tras las dos primeras intervenciones, a cargo de la Fama y la Iglesia respectivamente, el folleto impreso

⁸ *Gazeta de Lisboa*, nº 40, 5 de outubro de 1719, p. 320: «Domingo se celebrãraõ no Paço os annos do Senhor Emperador, vestindo-se a Corte de gala, & assistindo no eyrado Suas Magestades, & Altezas a huma Serenata»

⁹ *Gazeta de Lisboa*, nº 43, quinta feira 26 de outubro de 1719, p. 343.

¹⁰ *Gazeta de Lisboa*, nº44, 1719, p. 360.

¹¹ *Gazeta de Lisboa*, nº 52, quinta feira 30 de dezembro de 1723, p. 434: «Segunda feira dia de S João Evangelista se vestio a Corte de gala em obsequio do nome del Rey nosso Senhor, que Deos guarde, e de noite houve huma Serenata no quarto da Rainha nossa Senhora».

indica en letras cursivas y destacadas del resto del texto por una manecilla colocada en el margen que «Aquí se oirá el estrépito de Tambores y Trompetas y otros instrumentos militares».¹² El uso de estos recursos se adecúa en primer lugar al contenido de la serenata, puesto que la sonoridad bélica es usada en este punto para subrayar los triunfos militares del monarca, descrito en este punto como «Campeón del Imperio Lusitano». En segundo lugar, proporciona una cierta textura escénica. Es posible, incluso, que esos instrumentos sonasen en algún lugar fuera del cuarto de la reina, pues su sonoridad no se adecuaría demasiado bien a un espacio cerrado relativamente pequeño (DOWNEY, 1996; GLEASON, 2009; TITCOMB, 1956).

La *Gazeta* ofrece poca información para reconstruir la naturaleza original de estas representaciones e identificar al público que asistió a escucharlas, pero parece claro que muchas serenatas se representaron como parte de un ritual de corte más amplio. Los días en que había representación musical estaban por lo general asociados a las efemérides de la familia real y esto significaba, como mínimo, que toda la corte se vestía de forma lujosa y festiva, diferenciando este día del ritmo ordinario a través del entretenimiento. La serie de serenatas con que se celebraban cada año los cumpleaños y los santos de los distintos miembros de la familia real se corresponde además con los usos habituales de muchas otras cortes europeas. El ciclo de serenatas representadas cada 22 de octubre y cada 27 de diciembre se parece, entre otros, a las odas de cumpleaños compuestas por Kusser en Dublín para el soberano Inglés, y que tuvieron lugar de modo continuo entre 1709 y 1727 (SADIE y BASHFORD, *Op. cit.*: 320).

Las serenatas portuguesas de las primeras décadas del siglo XVIII no tuvieron una representación pública a gran escala, lo que hace complicado caracterizarlas simplemente como obras de propaganda. Tampoco se trataba de algún tipo de concierto público, que Blanning ha definido como la manifestación artística más novedosa del siglo XVIII y que se relaciona directamente con la extensión de una esfera pública no cortesana (BLANNING, 2002: 161). Estas composiciones tuvieron un público aristocrático, en ocasiones extenso, y están relacionadas con la creación, por parte de Mariana de Austria de un «espacio inédito de expresividad femenina, vinculado a la celebración cortesana de la soberanía, pero también al lujo y al entretenimiento» (RAGGI, 2015). En este caso la buena recepción de los compositores y italianos indica

¹² *Serenata fatta cantare nel real palazzo di Lisbona Li 27 Decembre 1726 per il nome della sagra real maestà di Giovanni V. Ré di Portogallo.*, p. 3: «Qui si sentirà strepito di Timpani, e Trombe, // et altri bellici istromenti»

que las serenatas compensaron la monotonía de la auto-glorificación con la novedad de la música y el estilo de interpretación.

Giuseppina Raggi ha estudiado las cartas enviadas por el nuncio apostólico durante estos años, y en ellas se describe la enorme expectación que rodeó la llegada de músicos italianos a Lisboa, la cálida recepción que se les dio -los nobles portugueses presumían de tenerlos alojados en sus casas- y el gran éxito de las representaciones. La presencia constante de la nobleza en los espectáculos musicales de palacio está confirmada por esta correspondencia, en la que también se aprecia también el papel fundamental que la reina tuvo en este fenómeno. Finalmente, el nuncio indicaba que los cantantes habían utilizado vestimentas especiales para la representación, algo habitual en muchas serenatas europeas de la época (RAGGI, 2013: 197-199; NIZZA DA SILVA, 2009: 34; D'ALVARENGA 1997-1998: 100-102). Estos testimonios muestran, por tanto, que las indicaciones tímidas de la gaceta oficial son a veces un reflejo débil de la intensidad real de la actividad musical, de la sociabilidad de la corte y de las representaciones dramatizadas o escenificadas.

La mezcla entre las aguas de ambos ríos y la ninfa viajera son un fiel reflejo del intenso intercambio artístico y cultural que se produjo entre Roma y Lisboa en las primeras décadas del siglo XVIII. El deseo de equipararse con Roma no estaba limitado a la ciudad de la Antigüedad, sino que se extendía también a la imitación del aspecto que había adquirido el centro del mundo católico en esos mismos años. Desde este punto de vista, las conversaciones entre los ríos Tíber y Tajo reproducen la recepción de las más recientes novedades artísticas italianas en Portugal. En noviembre de 1719 se produjo la llegada de Domenico Scarlatti a Lisboa, y ese mismo año había llegado también a la capital otro distinguido artista italiano. Filippo Juvarra pasó algunos meses en Lisboa y se conservan algunos bocetos de sus proyectos para un palacio real y otras obras de engrandecimiento de la capital. Entre estas obras, destaca el monumental faro proyectado para la entrada del puerto de la ciudad que aprovechaba la particular geografía de la ciudad, con su entrada fluvial, para subrayar su carácter como puerto de un vasto imperio (ROSSA 2005: 172). Destacan también los bocetos para la construcción de un teatro, posiblemente un primer intento de construir una ópera en Lisboa (RAGGI, *Op. cit.*: 195).

Tradición musicalizada

El discurso político se estudia en gran medida a través de sus manifestaciones textuales, en las que aparecen a menudo imágenes simbólicas y metáforas. Estas imágenes se adaptaban incluso mejor a los medios y recursos de composiciones musicales como las serenatas. La estructura de personajes de estas piezas cantadas hacía que las alegorías cobrasen vida y permitía representar en directo ideas que perdían parte de su fuerza visual y simbólica cuando se expresaban a través de un texto. Por otra parte, las personificaciones de ríos y otros accidentes geográficos y las personificaciones de las virtudes del monarca estimulaban la imaginación visual de los oyentes, y eran parte de lo que Heinrich Plett ha denominado como «estética de la presencia» (PLETT, 2012: 51, 55). Naturalmente, las serenatas también aprovechaban en gran medida mensajes preexistentes y los actualizaban para sustentar la figura del monarca.

Para entender la tradición con la que las serenatas de corte de las décadas de 1710 y 1720 envolvieron su mensaje político resulta interesante compararlas con algunas representaciones anteriores. En el caso de João V, un buen punto de comparación son algunas celebraciones relacionadas con su cumpleaños cuando aún reinaba su padre Pedro II. A través de ellas, podemos comprobar por ejemplo que parte del lenguaje utilizado en esas serenatas había quedado asociado a D. João V desde los tiempos en que era tan sólo un joven príncipe. En 1693 el embajador español Manuel de Sentanat y de la Nuza, marqués de Castel dos Rios, celebró en la embajada española el cuarto cumpleaños del joven príncipe João. El 22 de octubre de 1694, Pedro Joseph de la Plana volvió a componer una representación dramática para celebrar el aniversario del rey, y en 1695 tuvo lugar un festejo semejante. El público fue seguramente restringido. Gracias a los poemas laudatorios incluidos en la edición del festejo de 1695 sabemos que asistieron a la representación muchos de los nobles más importantes de la época pero no existió una implicación directa de la familia real.

En la obra compuesta por Pedro Joseph de la Plana en 1693 los personajes eran muy semejantes a los utilizados posteriormente en las serenatas de corte. Entre estos personajes se incluyen los cuatro elementos, los cuatro continentes y cuatro ríos. Al referirse al nacimiento del rey, el personaje de Europa creado por Plana indicaba por ejemplo que «Lixboa goza vana, de este esplendor de luzes, Rayo, à Rayo» y el príncipe era denominado como «sol luminoso» (PLANA, 1693: 14). Por su parte, el

Tajo se encargaba de propagar las noticia del nacimiento del príncipe, y afirmaba que las albricias debían correr fundamentalmente de su parte, pues era un emporio del mundo (*Ibidem*: 15). Este papel es muy similar al que el río lisboeta adoptó en la serenata *Trionfo delle virtù*, representada en 1720 para celebrar el 31 cumpleaños del rey y en la que el río mezclaba y confundía sus olas con las del mar para extender por el mundo las virtudes fundamentales del monarca.¹³

En la obra celebrada en 1694, las cinco provincias portuguesas prestaban homenaje al príncipe en su quinto cumpleaños. Cada una de las provincias iba apareciendo sobre el escenario con un emblema entre sus manos, explicaba las virtudes de su territorio y expresaba su lealtad al heredero del trono. Antes de que la primera provincia apareciera en escena, Plana señaló que Lusitania había aprendido a gobernarse «de el Romano exemplo», tanto en el «politico empleo» como en el «noble punto» y en el «esfuerzo» (PLANA, 1694: 18). Las estrellas del cielo de Lisboa eran después comparadas con una cuadriga de caballos furiosos que corren desde las arenas del Tajo por todo el cielo, una referencia que remite a las representaciones de Apolo en la época. Estos caballos sólo podían ser dominados por su majestad, pues su ímpetu excedería «en el lucido Emispherio, A aquel, que â Julio Cesar diò mi Imperio» (*Ibidem*: 38-39). Las alegorías solares, las referencias al Tajo como vehículo de la fama de la realeza portuguesa y las comparaciones con Roma eran por lo tanto parte del repertorio habitual. En algunos casos puede apreciarse además cierta correspondencia entre el desarrollo de los acontecimientos políticos y las imágenes usadas en estas representaciones festivas. Cuando en 1695 D. João V fue reconocido como rey por las cortes portuguesas, la ceremonia presentó bastantes semejanzas con el homenaje que le habían prestado las cinco provincias del reino en la obra compuesta por Plana para su aniversario el año anterior (NIZZA DA SILVA, 2009: 88).

Las serenatas representadas durante las primeras dos décadas del reinado de D. João V, que nació en 1689 y fue rey de Portugal entre 1707 y 1750, emplearon un variado lenguaje alegórico que incluía numerosas referencias a la luz y a la naturaleza «solar» del monarca junto con imágenes relacionadas con su carácter cristiano. El papel central del rey en muchas de las serenatas que se representaban, y sus apariciones como héroe entre virtudes y cielos ardientes, se correspondía con bastante precisión con las valoraciones sobre su condición de «unas divinidades de la tierra», expresada por

¹³ *Trionfo delle virtù. Serenata da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio della S. R. Maestà di Giovanni Quinto Rè di Portogallo, nell regio palazzo*. Lisboa: Pasquale da Sylva, 1720, sign. Aiiij r.

(MELO E CASTRO, 1715: sign. **4v). El lenguaje solar o planetario, asociado a las representaciones del poder absoluto y al rey francés Luis XIV, estuvo presente desde al menos 1670 y en Portugal se utilizó repetidamente durante toda la primera mitad del siglo XVIII. Luís do Couto Félix, por ejemplo, asimiló al monarca al sol y caracterizó a los validos como «los rayos del Soberano, que reflejados tienen tanto valor como directos» (COUTO FÉLIX, 1715: 304). El predicador regio Rafael Bluteau utilizó esta misma imagen repetidamente en los sermones que predicó en la capilla real, que a menudo contaban con la presencia de la corte al completo y tenían por tanto una naturaleza política paralela. En la Pascua de 1694, por ejemplo, Bluteau abrió su sermón afirmando «Señor, vuestra Majestad es como el Sol, porque da a todos y da todo lo que humanamente se puede dar en el mundo» (BLUTEAU, 1698: 173).

El mundo clásico constituía otra fuente fundamental de alegorías y símbolos del poder. La comparación entre los imperios romano y portugués actualizaba, en un nuevo formato musical, un discurso que tenía al menos dos siglos de historia. Las aspiraciones imperiales de la monarquía portuguesa se tradujeron frecuentemente (en funerales, nacimientos y entradas regias) en visiones alegóricas de las múltiples «conquistas» portuguesas y de su extensión ultramarina, representada a menudo con imágenes de los cuatro continentes y los océanos. A pesar de las ambigüedades del concepto de imperio en esta época, la fusión entre las aguas del Tajo y el Tíber y otros tópicos asociados servían para que la dinastía portuguesa se representase a sí misma como un poder extenso y adaptado a las nuevas realidades geográficas (CARDIM, 2010: 12-13 y 33-35).

Junto a los continentes, las musas, las ninfas y las virtudes y una larga serie de figuras arcádicas, los ríos y océanos eran personajes habituales de las serenatas, los oratorios y otras piezas de música barroca. De hecho, en muchas obras literarias y poéticas de la época los ríos contaron con una voz específicamente política. En el siglo XVII, Cervantes incluyó un diálogo entre España y el Duero en su *Comedia del cerco de Numancia*, en la que el Duero exponía una profética visión de la historia, desde tiempos romanos hasta el reinado de Felipe II. La importancia del río es que proporciona una continuidad histórica. Como accidente geográfico, su propia duración unifica todo lo ocurrido sobre ese territorio, desde el pasado hasta el presente de la acción, bajo un destino común. Convertido en un protagonista, el Duero sirve para exponer la noción del traslado y la renovación del imperio (VIVAR, 2004: 52-53 y 80-82; ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR 1997: 562-563). El de Cervantes no es un ejemplo

aislado, pues ya antes Fray Luís de León había utilizado al Tajo para expresar en su voz una profecía de corte crítico con Felipe II (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1996: 428 y 432-433). Como resulta habitual en la época, este tipo de personificación contaba con modelos clásicos. Si al comienzo de la obra de Fray Luis de León el Tajo se aparece al rey Rodrigo y a la Cava, no debe olvidarse que en la *Eneida* de Virgilio (VIII, 31-41) el propio Tíber se había aparecido como un anciano a Eneas para indicarle el lugar de la fundación de Roma.

La relación específica entre la imagen del Tíber y el Tajo mezclándose y el monarca portugués D. João V estaba construida sobre un sustrato sólido, según el cual los ríos eran símbolos y portavoces de mensajes políticos. De hecho, la asociación entre la capital portuguesa, su río y la extensión de la fama y el poder de sus reyes se utilizó en múltiples variantes, tanto en Lisboa como en Roma. En la ya mencionada *Trionfo delle virtù*, cantada en Lisboa el 22 de octubre de 1720, por ejemplo, el Tajo se presentó a sí mismo como sobrepasado por las virtudes del rey. Para superar su «estrecho lecho» y diseminar mejor la fama de D. João V, el río Lisboeta pidió ayuda al océano. El océano, por su parte, se comprometió a «difundir las glorias lusitanas» tan lejos como alcanzaba su propio reino.¹⁴

Durante esta década de 1720, el lenguaje de estas celebraciones jugó constantemente con nociones imperiales y heroicas, que subrayaban la expansión portuguesa por el mundo. Parte de esta afirmación pasaba por la exaltación de Portugal en Roma, sede del poder católico y fuente de inspiración e influencias musicales. *La virtù negli amori* contaba con música de Alessandro Scarlatti y libreto de Gaetano Lerner y fue estrenada el 16 de noviembre de 1721. Los gastos de la representación pública corrieron a cargo del embajador portugués en Roma André de Mello e Castro y la obra celebraba la accesión al pontificado de Inocencio XIII en mayo de ese mismo año. La intervención previa al coro final corría a cargo del sol, que antes de ponerse sobre el mar cerraba simbólicamente toda la acción anterior. Sus últimas palabras expresaban precisamente el deseo de colaboración entre el rey portugués y el nuevo

¹⁴ *Trionfo delle virtù. Serenata da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio della S. R. Maestà di Giovanni Quinto Rè di Portogallo, nell regio palazzo.*, sign A7 v: «Ocean. Del tuo nobil disegno// Lascia la cura à me Tago gentile: Farò da Battro à Tile// Le glorie Lusitane esser vulgari:// E lo sarano al pari// Fin dove vâ il mio Regno://L'Oceano sopra sè prende l'impegno [...]»

pontífice, o, en el lenguaje de la obra, que llegasen los días en que «se una el Tajo al Tíber, el Tíber al Tajo».¹⁵

Poco tiempo después Nuno da Cunha, inquisidor general de Portugal, patrocinó la representación en Roma de otra composición musical de Alessandro Scarlatti. La obra, titulada *La ninfa del Tajo*, fue planeada para ser representada nuevamente en el palacio del embajador portugués en Roma el 27 de diciembre de 1721 (FRANCHI, 1997: 172). En esta ocasión, la ninfa protagonista expresaba la relación entre Lisboa y Roma al señalar en su primera intervención que llegaba desde las «arenas doradas de su paternal Tajo» hasta las «playas amenas» del río Tíber.¹⁶ El 27 de diciembre de 1723, se representó en el palacio real de Lisboa otra serenata, titulada de un modo muy similar como *Las ninfas del Tajo*.

En esta serenata el Tíber era también uno de los personajes destacados. En su primera intervención, el río romano explicaba que se sentía cansado y enfermo en su lecho y se quejaba de que ya no era lo que había sido en aquellos tiempos «en que las águilas latinas alcanzaban victoriosas todos los confines [del mundo]». Su intervención continuaba con una explicación sobre los motivos por los que había viajado hasta Lisboa. El Tíber había «oído muchas cosas, y muy claras» sobre las virtudes de D. João V, llevadas hasta el mar por el río Tajo.¹⁷ Poco después, la personificación del río romano volvía a repetir que era el «renombre de vuestros reyes lo que me trajo hasta esta playa».¹⁸ El Tíber cansado se renovaba gracias a su viaje hasta Lisboa. Como puede apreciarse, muchos de los temas de naturaleza acuática e imperial son iguales a los que aparecerían en la serenata de 1726. Hay que recordar asimismo que las tres representaciones de 1721, 1723 y 1726 tuvieron lugar el día de san Juan evangelista,

¹⁵ Alessandro SCARLATTI y Gaetano LERNER, *La Virtu negl'Amori. Componimento musicale fatto cantare dall'Eccellenza del Signor D. Andrea de Mello de Castro Ambasciadore Ordinario della Maestà del Rè di Portogallo In occasione di publica gioia per il solenne Possesso preso dalla Santità di N. S. Papa Innocenzo Decimoterzo Nel giorno 16. di Novembre dell'anno 1721*. Roma: Antonio de Rossi, 1721, p. 52: «Verrano i dì felici // In cui con lieti auspici // L'uno dell'altro pago // S'unisca il Tago al Tebro, il Tebro al Tago.»

¹⁶ *La Ninfa del Tago, componimento musicale fatto cantare dall' eminentiss., e reverendiss. principe Nuno da Cunha cardinale di s. Chiesa, e generale Inquisitore in tutti i dominii portoghesi per il giorno del felice nome della S. R. M. di Giovanni V, Re' di Portogallo*. Roma: Antonio de' Rossi, 1721, p. 5.

¹⁷ *Le ninfe del Tago. Serenata fatta cantare il dì 27. Decembre 1723. nel real palazzo di Lisbona per il Nome della Sagra Real Maestà*, 1723, pp. 5-6: «Io pigro nel mio letto// Presso da gravi cure unquan non forsi, // Nè piú quà fui d'allora, // Che l'Aquille Latine//Scorsero vittoriose ogni confine.// Ma poi che grande, e lieto// Del invito GIOVANNI// Corse sotto la legge il Tago al mare; // Tante cosse, e sì chiare// uddi di sua virtù, che la mia sede//Abbandonando, a lui rivolsi il piede»

¹⁸ *Ibidem.*, p. 7: «Il Tebro, il Tebro io sono, // Che d'e tuoi Regi il grido // Trasse pien di stupore a questo lido».

festividad que cada año ofrecía una oportunidad excelente para celebrar el santo del rey portugués.

Las dos corrientes de agua representaban Roma y a Lisboa, pero las escenas también expresan algunas referencias geográficas en términos globales. En las escenas de estas serenatas se rompen o difuminan las fronteras políticas, geográficas y temporales para crear la imagen en la que las aguas del viejo Tíber se mezclan con el Tajo a la entrada de Lisboa. En 1726, por ejemplo, se relacionaba el río Tíber con las aguas de los dos hemisferios, sobrepasando por tanto sus límites habituales y dejando atrás el centro geográfico y simbólico del imperio romano. En el lenguaje propuesto por estas composiciones musicales, el imperio quedaba asociado con los océanos y no con el mar Mediterráneo.

Las hazañas oceánicas y la superación de las fronteras geográficas del imperio romano era, de hecho, un tema habitual en la historiografía portuguesa, que subrayó repetidamente el hecho de que los portugueses habían llegado más allá de las fronteras conocidas por los romanos. Manuel de Faria e Sousa expresó esta noción argumentando que los romanos habían envidiado siempre la conquista de Hispania por parte de los Cartagineses, a quienes siguieron e imitaron. Exactamente lo mismo, señalaba Faria e Sousa, «experimentan oy los Portugueses, que siendo unicos en mostrar al Universo la osadia de passar por la inmensidad del Oceano» tienen que aguantar la imitación y la competencia del resto de naciones europeas (FARIA E SOUSA, 1678-1680: vol. 1, II, p. 134). Los sermones de Rafael Bluteau muestran que el uso de esta imaginaria estaba bien asentado. En la dedicatoria del primer volumen de sus *Primicias evangélicas* Bluteau afirmaba que «Los príncipes son como los ríos, que cuanto más andan, más aumentan» (BLUTEAU 1676: sign. ** r). Y en uno de los sermones recogidos en esa misma obra expresaba una vez más la idea de la *translatio imperii* a través de un verso de Camões, indicando que el imperio había llegado a sus «playas occidentales» (*Ibidem*: 254). La renovación del imperio a la que aludía el Tíber estaba fundada, por tanto, en una densa tradición política.

La serenata de 1726 subrayaba también el carácter imperial de la ciudad de Lisboa desde el inicio de la obra, puesto que el Tíber afirmaba que Roma, reina de las ciudades, había perdido «la temida majestad latina» y ya no tenía águilas en su nido¹⁹. Otras

¹⁹ *Serenata fatta cantare nel real palazzo di Lisbona Li 27 Decembre 1726 per il nome della sagra real maestà di Giovanni V. Ré di Portogallo*, p. 7: «Roma ch'è la Città// Delle Città Reina,// Più non vanta, e

referencias clásicas de la escena permitían enriquecer el vínculo entre Roma y Lisboa. La mención de un epílogo o epítome del mundo se aplicaba en 1726 a Lisboa, pero había sido tradicionalmente usada para describir a Roma. Esta expresión se remonta a Galeno, quien se la atribuyó a Polemon, pero su transmisión posterior la convirtió en un verdadero lugar común, aceptado y utilizado sin necesidad de explicitar una procedencia concreta.²⁰ De hecho, se trataba de un lenguaje reutilizado en numerosas ocasiones. En 1688, por ejemplo, Francisco Alfonso Garcés utilizó este mismo motivo en su aprobación a la obra *Estrella de Lima*, compuesta por Francisco de Echave y Assu. Para Garcés, Roma podía gloriarse de su nombre de mundo abreviado, pero Lima era una ciudad aún más importante, pues gozaba «la gloria de ser abreviado cielo» (ECHAVE y ASSU, 1688: sign. *3r).

Los ríos transportaban la fama y la gloria de los imperios y representaban las ciudades de Roma y Lisboa, pero el monarca portugués era otro referente clave. En realidad todo el elenco de personajes de las serenatas servía para fortalecer su auto-representación y refleja lo que John Elliott ha denominado como «obsesiva preocupación por la reputación» característica de la época (ELLIOTT, *Op. cit.*: 159). Por esta razón el Tíber indicaba que había viajado para ver al rey de Portugal, al que describía como un «héroe coronado» y para recuperar al mismo tiempo la «perdida memoria de mi antigua gloria»²¹. Al insistir en las nociones de gloria y heroicidad, el autor del texto de la serenata buscaba relacionar las virtudes previamente atribuidas a Roma y a Lisboa con las de D. João V. Al fin y al cabo, toda la serenata interpretada en 1726 pretendía elogiar la naturaleza romana e imperial del dominio del monarca portugués.

non hà//Già la temuta Maestà Latina:// Del tempo, e di fortuna// Trà l'ingiurie, e contrasti// Non ha l'Aquile sue nido che basti [...]

²⁰ Galen, *Hippocratis de articulis liber et caleni in eum commentari quattuor 22, de humero iis modis prolapso quos hippocrates non vidit* (Ed. Karl Gottlob Kühn, Galen, Opera omnia, 1821-1833, xviii A 347). Ver también, *Deipnosophistai*, I, 20B. «no estará muy equivocado quien llame a la ciudad de los romanos un epítome de toda la tierra» [Ed. Athenaeus. *The Deipnosophists. Or Banquet of The Learned of Athenaeus*. London. Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden. 1854, I-36].

²¹ *Serenata fatta cantare nel real palazzo di Lisbona Li 27 Decembre 1726 per il nome della sagra real maestà di Giovanni V. Ré di Portogallo*, p. 8: «Nobil desio di retrovare in questo// Vostro Eroo Coronato// Del già felice, hor misero mio stato// Dell'antiche mie clorie Le perdute memorie».

Conclusión

En la exposición sobre D. João V comisariada por Nuno Saldanha (1994), se subrayaba el carácter innegablemente innovador de los proyectos arquitectónicos y las obras artísticas patrocinadas por la corte portuguesa. Sin embargo, la interpretación ofrecida tradicionalmente por la historiografía portuguesa ha desvirtuado un poco el debate sobre la ópera durante el reinado de D. João V, basándose en la figura de un monarca centrado en la religión y en la música religiosa (NIZZA DA SILVA 2009: 11-15). Algunas de las actuaciones de D. João V tienen apariencia de una religiosidad exacerbada, pero como ha indicado Rui Vieira Nery esto no significaba que se desatendiesen las últimas novedades artísticas. Si en 1727 se prohibieron las tradicionales comedias representadas anualmente en beneficio del Hospital de Todos los Santos de Lisboa fue porque el monarca las consideraba anticuadas y quiso sustituir los géneros antiguos por otros nuevos, como las serenatas que desde 1731 tuvieron lugar en varios teatros improvisados preparados en palacios particulares de Lisboa (VIEIRA NERY, 2004: 389-391). Giuseppina Raggi ha recordado igualmente que no debemos construir una idea de las prácticas musicales durante el reinado de João V basada en las últimas décadas de su reinado, puesto que contradice el carácter efervescente e innovador de Lisboa durante las primeras décadas del siglo XVIII. En contraste con la situación a partir de 1742, en que debido a la enfermedad del rey se cierran los teatros de la capital portuguesa, las primeras décadas de su reinado fueron de una enorme agitación cultural (RAGGI, *Op. cit.*: 191-192). El papel de la reina fue clave en la incorporación de una nueva sociabilidad musical, pero el propio rey tuvo en mente durante varios años la construcción de un teatro de ópera en Lisboa (RAGGI, 2015).

La adopción de modelos italianos fue voluntaria, y se acompañó de su adaptación a las necesidades portuguesas. Vicente d'Alvarenga (2011) ha descrito con detalle la romanización de la música portuguesa como un proceso dinámico de adaptación cultural que fue más allá de un simple trasplante de formas y prácticas desde el centro a la periferia. Del mismo modo, los contenidos de las serenatas también se adaptaban a la ocasión y al público al que iban dirigidas. Resulta tentador identificar un programa de exaltación monárquica detrás de toda esta actividad, pero también conviene no exagerar su carácter propagandístico. Las serenatas adaptaban temas tradicionales, tales como la comparación entre Roma y Lisboa, a un formato que gozaba de pleno reconocimiento en la Europa de este momento. El uso de la música en estas ocasiones festivas permitía

expresar esos conceptos políticos en un formato y un género novedosos, así como ejercía un efecto de atracción para la nobleza del reino, que sería la principal receptora de este mensaje.

Estas ocasiones demuestran que, como ha indicado Blanning, el poder dependía tanto de su realidad como de su representación (BLANNING, 2002: 5). Russell Wood consideró muchos de los gastos de D. João V como simples «proyectos de gratificación personal inmediata» (RUSSELL-WOOD, 1998: 144), pero no cabe duda de que el gasto suntuario en las actividades representativas propias de un monarca absoluto fue un medio para defender y consolidar la monarquía portuguesa. Esto incluyó desde la joyería hasta las colecciones de libros, grabados y dibujos, pasando por la arquitectura y las celebraciones solemnes de todo tipo, que todos los contemporáneos reconocieron como de una riqueza extraordinaria. Las serenatas eran un entretenimiento de corta duración, pero que daba vida al conjunto de autorepresentaciones en las que la monarquía portuguesa invirtió para comunicar su poder. Imágenes y alegorías del poder podían ser vistas y oídas, y además estimulaban la imaginación de los asistentes para que sintieran la renovación entre las aguas del Tajo y el Tíber. Estas aguas que renovaban y difundían la tradición imperial quedaban justo en frente.

Bibliografía

ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, M. (1997) «Modelos historiográficos e imágenes de la Antigüedad: El cerco de Numancia de Miguel de Cervantes y la historiografía sobre la España Antigua en el siglo XVI», *Hispania antiqua*, 21, pp. 545-570.

BLANNING, T. C. W. (2002) *The culture of power and the power of culture: Old Regime Europe 1660–1789*. Oxford. Oxford University Press.

BLUTEAU, R. (1676) *Primicias evangelicas do padre D. Rafael Bluteau, Clerigo Regular Theatino da divina Providencia, Calificador do S. Officio. Offerecidas ao Gram Duque de Toscana*. Lisboa. Joam da Costa.

BLUTEAU, R. (1698), *Primicias evangelicas, ou sermoens, e panegyricos do Padre D. Raphael Bluteau... ; Parte terceira*. París. Joaõ Anisson.

BOUZA ÁLVAREZ, F. (1993), «Dissonance dans la monarchie. Une fiction musicale de la politique baroque autour du mouvement portugais de 1640», en SCHAUB, J-F. (ed.), *Recherche sur l'histoire de l'État dans le monde ibérique: 15e-20e siècle*. París. Presses de l'École Normale Supérieure. pp. 87-99.

BRAGA, T. (1871) *História do theatro portuguez. A baixa comedia e a opera, século XVIII*. Porto. Imprensa Portuguesa.

BRITO, M. C. (1989) *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge. Cambridge University Press.

- BRITO, M. C. (2009), «Portugal and Brazil», en DELDONNA, A. R. y POLZONETTI, P. (eds.), *The Cambridge companion to eighteenth-century opera*. Cambridge. Cambridge University Press. pp. 233-243.
- BURKE, P. (2003) *La fabricación de Luis XIV*. Nerea. San Sebastián.
- CARDIM, P. (2010), «La aspiración imperial de la monarquía portuguesa (siglos XVI y XVII)», en SABATINI, G. (ed.), *Comprendere le monarchie iberiche: risorse materiali e rappresentazione del potere*. Roma. Viella. pp. 37-72.
- COUTO FÉLIX, L. (1715) *Tacito portuguez, ou traducçam politica dos tres primeyros livros dos annaes di Cornelio Tacito. Illustrados con varias ponderaçõens que serven à comprehensãõ assim da Historia como da Politica*. Lisboa. Officina Real Deslandesiana.
- D'ALVARENGA, J. P. (1997-1998) «Domenico Scarlatti, 1719-1729: O período português», *Revista portuguesa de musicologia*, 7-8, pp. 95-132.
- D'ALVARENGA, J. P. (2011) «‘To make of Lisbon a new Rome’: The repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s», *Eighteenth Century Music*, 8, 2, pp. 179-214.
- DOWNEY, P. (1996) «On sounding the trumpet and beating the drum in 17th-century England», *Early Music*, 24, 2, pp. 263-277.
- ELLIOTT, J. H. (2012) *History in the making*. New Haven; Londres. Yale University Press.
- FRANCHI, S. (ed.) (1997) *Drammaturgia romana*, vol. 2, (1701-1750). Roma. Ed. di Storia e Letteratura.
- GLEASON, B. P. (2009) «Cavalry and court trumpeters and kettledrummers from the Renaissance to the nineteenth century», *The Galpin Society Journal*, 62, pp. 31-54.
- HUTCHEON, L. y HUTCHEON, M. (2004) «Displacement and Anxiety: Empire and Opera», en RAJAN, B. y SAUER, E. (eds.), *Imperialisms. Historical and literary investigations, 1500-1900*. (pp. 203-2016). (Basingtoke). Palgrave Macmillan.
- La Ninfa del Tago, componimento musicale fatto cantare dall' eminentiss., e reverendiss. principe Nuno da Cunha cardinale di s. Chiesa, e generale Inquisitore in tutti i domini portoghesi per il giorno del felice nome della S. R. M. di Giovanni V, Re' di Portogallo*. Roma. Antonio de' Rossi, 1721.
- Le ninfe del Tago. Serenata fatta cantare il di 27. Decembre 1723. nel real palazzo di Lisbona per il Nome della Sagra Real Maestà*. Lisboa Occidental. Officina di Pasquale da Sylva, 1723.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1996) «Trasfondos de "La profecía del Tajo" goticismo y profetismo», en GARCÍA DE LA CONCHA, V. y SAN JOSÉ LERA, J. (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. (pp. 423-440) Salamanca. Universidad de Salamanca.
- MELO E CASTRO, J. (1715), *Elogio da vida, e Acçoens de Luis do Couto Feliz*, en COUTO FÉLIX, L. *Tacito portuguez, ou traducçam politica dos tres primeyros livros dos annaes di Cornelio Tacito*. Lisboa. Officina Real Deslandesiana.
- PLANA, P. J (1693) *Preludio encomiastico y representacion panegirica, con que la familia... de D. Emanuel de Sentmanat... continua en celebridad de el feliz dia en que... Principe D. Juan, cumple sus quatro dichosissimos años / compuesto por... Don Pedro Joseph de la Plana*. Lisboa. Officina de Miguel Manescal.
- PLANA, P. J. (1694) *Lustral celebridad con que las esclarecidas provincias de el nobilissimo reyno de Portugal, concurrern reverentes, y observantes, y obsequiosas al aplauso de el felicissimo primer lustro, que cumple el serenissimo señor principe Don Juan, en el faustissimo dia 22. de Octubre de 1694*. Lisboa. Miguel Manescal.
- PLANA, P. J. (1695) *Concurso festivo de las Gracias, em que obsequiosamente unidas empeñam los afectos à celebrar el faustissimo dia 22 do octubre de 1695 en que cumple su sexto año el serenissimo señor principe Don Juan... : continuando esta celebridad en sus casa, a la gloria de tanto dia, la respectuosa atencion de... D. Manuel de Oms, y de santa Pau... / la pluma de el licenciado Don Pedro Joseph de La Plana*. Lisboa. Officina de Miguel Manescal.

- PLETT, H. F. (2012) *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age: the aesthetics of presence*. Leiden; Boston. Brill.
- RAGGI, G. (2015) «Lo spazio teatrale alla corte di D. João V e il ruolo della regina consorte Maria Ana d'Asburgo». Trabajo presentado en YORDANOVA, I. y MAIONE, P. *A Serenata e a Festa Teatral nas Cortes europeias do séc. XVIII*. Palácio Nacional de Queluz, 26-28 de junio de 2015.
- RAGGI, G. (2014) «Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale», en *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*. Roma. Campisano. pp. 209-228.
- RAGGI, G. (2013) «Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa», en ALESSANDRINI, N., FLOR, P. RUSSO, M. y SABATINI, G. (eds.), *Lisboa dos Italianos: Arte e História (sécs. XIV-XVIII)*. (pp. 189-218) Lisboa. Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste.
- REES, O. (2009) «Parody and patriotism: a sebastianist reading of the masses of Filipe de Magalhães», en BLOXAM, J. y FILOCAMO, G. (eds.), *'Uno gentile et subtile ingenio': studies in Renaissance music in honour of Bonnie Blackburn*. (pp. 391-402). Turnhout. Brepols.
- ROSSA, W. (2005) «Lisbon's waterfront image as an allegory of Baroque urban aesthetics», en MILLON, H. A. (ed.), *Circa 1700: architecture in Europe and the Americas*. New Haven; Londres. Yale University Press. pp. 161-186. [Proceedings of the symposium held in the National Gallery of Washington, 15-16 september 2000.]
- RUSSELL-WOOD, A. J. R. (1998) *The Portuguese empire, 1415-1808: a world on the move*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.
- SADIE, S. y BASHFORD, C. (eds.) (1997) *The new Grove dictionary of Opera*, 4 vols. Londres; Nueva York. Macmillan.
- SALDANHA, N. (ed.) (1994), *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, IPPAR, Palacio Nacional de Ajuda.
- SCARLATTI, A. y LERNER, G. (1721) *La Virtu negl'Amori. Componimento musicale fatto cantare dall'Eccellenza del Signor D. Andrea de Mello de Castro Ambasciadore Ordinario della Maestà del Rè di Portogallo In occasione di publica gioia per il solenne Possesso preso dalla Santità di N. S. Papa Innocenzo Decimoterzo Nel giorno 16. di Novembre dell'anno 1721*. Roma. Antonio de Rossi.
- Serenata fatta cantare nel real palazzo di Lisbona Li 27 Decembre 1726 per il nome della sagra real maestà di Giovanni V. Ré di Portogallo*. Lisbona occidentale. Nella officina de Gioseppe Antonio di Sylva, 1726.
- NIZZA DA SILVA, M. B. (2009) *D. João V*. Lisboa. Círculo de Leitores.
- FARIA E SOUSA, M. (1678-1680) *Europa portuguesa segunda edicion correta, ilustrada, y añadida en tantos lugares, y con tales ventajas que es labor nueva por su autor Manuel de Faria, y Sousa*, 3 vols. Lisboa. António Craesbeeck.
- TEIXEIRA, A. (c. 1726) *Gloria, fama, virtù*. BNP MM 4794.
- TITCOMB, C. (1956) «Baroque court and military trumpets and kettledrums: technique and music», *The Galpin Society Journal*, 9, pp. 56-81.
- Trionfo delle virtù. Serenata da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio della S. R. Maestà di Giovanni Quinto Rè di Portogallo, nell regio palazzo*. Lisboa: Pasquale da Sylva, 1720.
- VIEIRA NERY, R. (2004) «Music in Spain, Portugal, and Latin America», en BUELOW, G. J. (ed.) (2004), *A history of Baroque music*. Bloomington (Indiana). Indiana University Press.
- VIVAR, F. (2004) *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid. Biblioteca Nueva.