

REVISTA DE HISTORIA MODERNA

ISSN: 1989-9823

N.º 40, 2022, pp. 85-119

<https://doi.org/10.14198/RHM2022.40.03>

Cita bibliográfica: GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis y DOMÍNGUEZ, José María, «Tan mudada la Fortuna. Farinelli y el discurso visual en la ópera *La Nitteti* tras la caída de Ensenada», *Revista de Historia Moderna*, n.º 40 (2022), pp. 85-119, <https://doi.org/10.14198/RHM2022.40.03>

Tan mudada la Fortuna. Farinelli y el discurso visual en la ópera *La Nitteti* tras la caída de Ensenada

Exchanged the Fortuna. Farinelli and the visual discourse in the opera *La Nitteti* after the fall of Ensenada

JOSÉ LUIS GÓMEZ URDÁÑEZ
Universidad de La Rioja (España)
jose-luis.gomez@unirioja.es

 <https://orcid.org/0000-0003-4067-3878>

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid-ITEM (España)
josemado@ucm.es

 <https://orcid.org/0000-0001-5008-0625>

Resumen

La ópera *Nitteti*, regalo de Metastasio a Fernando VI y puesta en escena bajo la dirección de Farinelli en 1756, es una de las *chiavi* para interpretar el contexto histórico

* Esta publicación es parte del proyecto Didone, financiado por el European Research Council (ERC) en el marco del programa de innovación e investigación de la Unión Europea Horizon 2020, grant agreement no. 788986. Se incluye también como resultado de los proyectos coordinados MadMusic-CM, «Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX» (ref. H2019-HUM-5731) financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo y «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación/10.13039/501100011033, con sede en la Universidad de La Rioja.

Recibido: 30/05/2022

Aceptado: 12/09/2022



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.

©2022 José Luis Gómez Urdáñez y José María Domínguez

presidido por el gran acontecimiento que representó la caída de Ensenada en 1754. La ópera fue encargada a Metastasio en 1753 pero no pudo estrenarse hasta finales de 1756, con música de Niccolò Conforto. Farinelli tuvo que someterla a un proceso de resignificación tras la caída del ministro riojano –como se resignificó el cuadro de Amigoni de 1752 en el grabado de Flipart de 1757–. Este proceso puede ser interpretado a la luz del turbulento periodo 1752-1757, al que se dedica este artículo. Se incide en los discursos visuales de ópera y pintura para intentar una nueva aproximación a la corte festiva de Fernando VI y Bárbara, entre la apoteosis de los años anteriores a 1754 –proclamada por la trompeta de la Fama– y la tragedia de la enfermedad y muerte de la reina –la Fortuna mudada–, con el consiguiente enmudecimiento de la Corte festiva del rey pacífico.

Palabras clave: España; Siglo XVIII; Corte; Farinelli; Ensenada; Fernando VI; Bárbara de Braganza; Música; Metastasio; Ópera seria.

Abstract

The opera *Nitteti*, which was a gift from Metastasio to Fernando VI and was staged under the direction of Farinelli in 1756, is one of the *chiavi* to interpret the historical context, which was dominated by the great event that represented the fall of Ensenada in 1754. The opera was commissioned to Metastasio in 1753 but it could not be performed until the end of 1756. Farinelli had to submit it to a resignification process after the fall of Ensenada –as Amigoni's 1752 painting was resignified in Flipart's 1757 engraving–. This process can be interpreted in the light of the turbulent period 1752-1757, which is covered in this article. It focuses on the visual discourses of opera and painting to try a new approach to the festive court of Fernando VI and Bárbara, between the apotheosis of the years prior to 1754 –proclaimed by the trumpet of Fame– and the tragedy of illness and death of the queen – misfortune –, with the consequent silence of the festive Court of the peaceful king.

Keywords: Spain; Eighteenth Century; Court; Farinelli; Ensenada; Fernando VI; Barbara de Braganza; Music; Metastasio; Serious Opera.

El conocimiento de las relaciones de Carlo Broschi «Farinelli» con el marqués de la Ensenada y de su papel en la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza sigue necesitando, a pesar de los avances en la historiografía de los últimos años¹, explicaciones que no dependan solo de los textos, discursos e ideas fabricados por él mismo como consecuencia de una estrategia típica de un siglo consciente de la importancia de la fama y de su propia capacidad para fijar una imagen determinada e influir en la posteridad². Metodológicamente,

1. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b); 2021. MARTÍN SÁEZ, 2020.

2. LILTI, 2014. La dependencia de las fuentes creadas intencionalmente por el propio Farinelli en la investigación actual y las dificultades para controlarlas (por su cantidad

este artículo propone por primera vez utilizar fuentes hasta ahora privilegiadas por la historiografía del arte y la musicología (como los libretos, los cuadros y las partituras), pero poco frecuentes en la historiografía general. En esa línea, el objetivo primordial es proponer una nueva interpretación de un acontecimiento fundamental como fue la caída de Ensenada y, en una aspiración transdisciplinar novedosa, utilizar las fuentes históricas clásicas para explicar una ópera que apenas ha sido estudiada como *La Nitteti*. La ópera, reestrenada recientemente³, empezó gestándose como un proyecto ensenadista, pero tuvo que sufrir una transformación –resignificación– hasta convertirse, por el imperativo histórico e inesperado de la caída del ministro, en una alabanza del partido enemigo encabezado por el duque de Alba, mayordomo de Fernando VI y cabeza visible de los grandes de España, responsables en último término de la caída del marqués. Así, en esta –creemos– novedosa aportación se propone por primera vez una *close reading* de este proceso de resignificación privilegiando la comprensión de la ópera no tanto como un texto (literario y musical), sino más bien como evento en un marco político crispado por un acto tan contundente como la decisión regia, que parte en dos el reinado del «rey pacífico»⁴. En definitiva, a partir del concepto de teatralidad postulado por Roland Barthes, se interpreta aquí la representación de *La Nitteti*, más de dos años después de ser compuesta, como discurso visual que refleja los resortes y las vicisitudes del poder –el discurso clásico de la mudanza de la fortuna ahora en un escenario cortesano–, en el que los círculos del poder se encuentran, a su vez, visual y auralmente retratados⁵. En suma, se propone una metodología de reinterpretación de las fuentes históricas, literarias, iconográficas y dramaturgias novedosa para superar la dependencia historiográfica de los dispositivos discursivos elaborados en la propia época.

y dispersión) pueden verse en los intentos de conseguir un catálogo exhaustivo de las mismas (a nuestro juicio, de momento infructuosos). El más reciente es el de MARTÍN SÁEZ, 2021 pero se citarán otros en este artículo.

3. El estreno tuvo lugar el 7 de mayo de 2022 en el Auditorio Nacional de Música, en el ciclo Universo Barroco del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), a cargo de la orquesta «Nereydas» dirigida por Javier Ulises Illán: <https://www.cndm.mcu.es/node/22136> (consultado el 23 de julio de 2022). La producción se basó en la edición crítica a cargo de José María Domínguez y Javier Ulises Illán para el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y la grabación resultante se publicará en 2022: <https://noticias.nereydas.com/grabacion-nitteti.html> (consultado el 23 de julio de 2022).

4. TÉLLEZ ALARCIA, 2008 y 2012.

5. Sobre la teatralidad y la definición de Roland Barthes como «el teatro sin el texto», ver ARANA GRAJALES, 7/13 (2007): 79-89. Sobre la importancia metodológica de la dimensión aural para poner en perspectiva la interpretación histórica de las fuentes a la que invita la *sound history*, véase CARRERAS, 2021.

El contexto. Música y Política

Las fiestas del Corpus de 1754 en Aranjuez –este año tocó el 13 de junio– fueron el último momento de esplendor de la corte festiva y musical de Fernando VI y Bárbara de Braganza antes del cambio de gobierno que provocó la conspiración contra el marqués de la Ensenada, rematada con su «caída» el 20 de julio de ese año⁶. La reciente muerte del secretario de Estado, José de Carvajal y Lancaster, el 8 de abril, había pasado ya al recuerdo y Ricardo Wall le había sucedido tras un breve interinato del duque de Huéscar (en 1755 duque de Alba), que permaneció cerca de rey como su mayordomo mayor hasta su muerte⁷.

Las fiestas, que comenzaban el 30 de mayo –el santo del rey–, la música y el teatro, la ópera, la presencia de cientos de cortesanos y embajadores –Benjamin Keene tuvo que alojarse en Ontígola, pues no había sitio en Aranjuez–, todo concurría a realzar la grandeza de la monarquía y a la felicidad de reyes y ministros. Como siempre, Ensenada y Farinelli brillaban una vez más como organizadores, pero...

Ese año había mucho nerviosismo y el rey tuvo algunos días de depresión, negándose a salir de la cama, como era su costumbre cuando le sobrevenían los «vapores». Fernando VI y Bárbara de Braganza, como todo el mundo, sabían ya que Wall y Huéscar eran contrarios a Ensenada –también lo era el difunto Carvajal– y que algunos asuntos no iban bien, por ejemplo, la aplicación del tratado de límites con Portugal, que preocupaba mucho a la reina, pues estaba dando lugar a la guerra *sorda* en el Paraguay entre España y su patria portuguesa, lo que más temía. El astuto embajador inglés Keene y el francés, el «pueril y asustadizo» Emmanuel Felicité Durfort, duque de Duras, se empleaban a fondo en fomentar la rivalidad de los dos bandos, mientras Huéscar intentaba exhibir el triunfo de los grandes, tantas veces humillados por Isabel Farnesio, ostentando un poder que en realidad no tenía y que solo podía ejercer a través de su creatura, el francés de familia irlandesa y jacobita, Ricardo Wall. El anuncio de la concesión del capelo cardenalicio a Ensenada

6. La conspiración contra Ensenada se fraguó en la primavera de 1754, pero el odio de los grandes y de algunos cortesanos venía desde 1749, con motivo del decreto de la reforma de las Casas Reales, que les recortaba privilegios. GÓMEZ-CENTURIÓN, 1998.

7. Farinelli recogió en un importante documento los detalles sobre estas fiestas en un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II/1412 titulado *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro...* En adelante se cita por la edición facsímil BROSCHI, 1991. De acuerdo con el primer biógrafo del cantante, existieron tres copias (SACCHI, 1994: 44). La segunda se encuentra en la biblioteca del Real Colegio de España de Bolonia.

contribuía a aumentar el desprecio que los grandes siempre habían sentido hacia él, el *En sí nada*⁸.

Pero la corte festejante debía seguir, a pesar de las intrigas. El marqués de la Ensenada no reparaba en gastos, empezando por su propio atuendo, mientras Farinelli desplegaba toda la magia de los espectáculos que sabía organizar a lo grande, en el teatro, en los paseos, en la escuadra del Tajo, que se iba perfeccionando desde hacía dos años. Como hacía la corte de Londres, a los sones de la *Música acuática* de Händel, o la de Luis XV y sus góndolas en los canales de Versalles con su orquesta dirigida por Rameau, los reyes de España sorprendieron a todos –la corte y los embajadores extranjeros– navegando por el Tajo, Farinelli cantando, la reina tocando el clave, Ensenada disfrazado de almirante comandando la falúa real, haciendo a veces de timonel, entre los cortesanos más relevantes y los músicos⁹. El padre Rávago podía estar tranquilo: había conseguido del rey lo que se propuso unos años antes al hacerse cargo del confesionario regio: «Esta es toda la dificultad: hallar en qué divierta muchas horas honestamente, porque el reloj no se pare y todo lo demás se descuaderne»¹⁰.

Vencer esa dificultad fue obra de Ensenada y Farinelli, dos amigos que supieron «cazar con miel» –y con dinero– y potenciar el espectáculo de la corte como escenario total del prestigio de la monarquía. Si acusaron luego al marqués, a Farinelli –y a la reina tras su «bárbaro testamento»– de despilfarrar en fiestas y gastos cortesanos¹¹ fue porque realmente se esforzaron en colmar todos los caprichos reales con una «intención política»: fabricar un rey pacífico, confiado en sus ministros, a los que así dejaba hacer. El propio Farinelli se encargó de desmentir sutilmente estos cargos contra Ensenada a través de distintos argumentos, incluido un «discurso visual», el gran retrato de Giaquinto, sobre el que luego se volverá, pero también la *Vita* escrita por Giuvenale Sacchi, fiable por su cercanía al cantante y que dedica no pocos esfuerzos a descargarle de la responsabilidad política que le fue atribuida por el duque de Noailles en sus *Memorias políticas*, dando detalles muy relevantes en

8. En su destierro definitivo, el marqués «aún después de doce años, expuso con muestras vehementes de admiración y de pasmo, el candor y sencillez de Fernando VI en haber creído una cosa tan falsa y tan inverosímil». Confidencias en Medina del Campo al Padre Luengo, en EGUÍA RUIZ, 1922: 74. La inocencia y el candor son las características de la protagonista de la ópera que nos ocupa, Beroe, trasunto de la reina Bárbara, como se verá. La música de Conforto hace que la palabra candor, en particular, quede resaltada y se recuerde fácilmente en el aria de presentación de este personaje, «*Non ho il core all'arti avvezzo*» (acto I, escena 5).

9. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b): 27-28, 35.

10. Rávago a Portocarrero, Madrid, 31 de marzo de 1751. RÁVAGO, [1936]: 249.

11. Uno de los pasquines más críticos sobre este asunto, en BN, mss., 11038, *Papeles referentes al marqués de la Ensenada y otros documentos*.

torno a su actuación tras la caída de Ensenada¹². Es en este turbulento contexto y probablemente también con esta intención donde debe situarse el encargo y producción de *La Nitteti*, ópera sobre libreto de Pietro Metastasio (1698-1782) y música de Niccolò Conforto (1716-1793). Su estreno en el Teatro del Buen Retiro se dilató durante más de dos años, hasta el 23 de septiembre de 1756, debido en gran parte a la inesperada caída del marqués, lo que obligó a modificar sustancialmente el planteamiento, mensaje e intencionalidad de la ópera. Por estas razones, pero también por tratarse de la primera ópera escrita por el poeta Pietro Metastasio ex profeso para la corte de Madrid, *La Nitteti* es una obra excepcional, como veremos en este artículo, en el que se exploran sus claves performativas a partir de las fuentes documentales, textuales y visuales que nos han llegado y que ya en el propio siglo XVIII fueron conscientemente producidas para permanecer con una intencionalidad muy concreta que todavía hoy no es fácil de interpretar críticamente.

La fiesta, exhibición de la grandeza de la Monarquía

Tras los lutos por la muerte del viejo y abúlico Felipe V, la corte recuperó la normalidad en medio de una autoestima de los españoles que hacía tiempo no se conocía. Y la normalidad incluía la fiesta, el poderoso discurso visual¹³. Ya con motivo de la proclamación de Fernando VI en 1746, Ensenada brilló como organizador de las fiestas: «nuestro amigo corrió con todo lo que no eran toros (...) conqué lo hizo hacer como nunca», decía un envidioso Carvajal a Huéscar. El desdén del ministro de Estado por las fiestas era ya manifiesto: «el concurso ha sido horroroso», añadía¹⁴.

Durante las fiestas por la Paz de Aquisgrán de 1748 volvieron los grandes espectáculos. Hubo tres noches de luminarias, repique de campanas, *Te Deum*, besamanos, fuegos de artificio y toros¹⁵. Antes de la tardía publicación oficial del tratado en marzo de 1749, había habido diferentes festejos, por ejemplo, en noviembre de 1748. Carvajal lo comunicaba a Huéscar con su habitual desprecio de estas exhibiciones, especialmente de la ópera, siempre presente: «que lo de la ópera es el pasto ordinario»¹⁶. La frase del ministro revela con eficacia que la ópera se convirtió en época de Fernando VI en un verdadero ritual de corte y «una liturgia laica del poder», a diferencia de lo que había ocurrido en

12. SACCHI, 1994: 58-59.

13. GÓMEZ URDÁÑEZ, 2019: 309 y ss.

14. OZANAM, 1975: 102. Véase también DÁNvila y BURGUEIRO, 1905: 242-245.

15. GACETA DE MADRID, 1 de abril de 1749. AHN, *Estado*, Leg. 2482.

16. Carvajal a Huéscar, 25 de noviembre de 1748, en OZANAM, 1975: 411. Una descripción de las fiestas en GARCÍA RIVES, 1917: 6.

tiempos de su antecesor cuando era excepcional, un cambio que se debió en gran medida al propio Farinelli, que tenía como ideal los teatros cortesanos de las principales capitales europeas, con Viena a la cabeza¹⁷.

La afición a la música de los reyes exigía mantener en la corte una legión de instrumentistas, cantantes, tramoyistas y compositores, que hacían de Madrid y Aranjuez la envidia de la propia Viena, donde habían estado algunos de los músicos. Scarlatti era el tañedor real, Farinelli el maestro de ópera, ambos en la más plena armonía con la reina. Se estaba realizando así, en el plano artístico, una modernización política de la corte muy relacionada con la muestra del *bon goût* que desde finales del siglo XVII se pretendía, tanto en los objetos como en el comportamiento público de las personas¹⁸. Los propios reyes, sobre todo la reina, tocaban el clave diariamente. Ensenada no les escatimaba regalos, ni el apoyo económico y logístico, en gran parte basado en la red internacional construida en torno al Real Giro y controlada por el propio ministro¹⁹. Consiguio que la reina tuviera una colección de claves tan magnífica como la que el rey tenía de relojes, su gran afición. Buena parte de su correspondencia con las embajadas la ocupan sus pedidos de relojes –incluso hace venir a la corte a relojeros extranjeros–, de instrumentos musicales, de libretos de ópera, a menudo se ocupaba de los propios músicos. Cuando Ensenada conoció la huida de dos cantantes de ópera a Portugal, desató una verdadera persecución hasta hacerlos volver²⁰. Carvajal, por el contrario, centró su magnanimidad en un arte más tradicional, la pintura, y logró del rey la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752. Con ese motivo se hizo retratar por el riojano Andrés de la Calleja, que le representó en un gesto de generosidad entregando una moneda a un aprendiz de la Academia, de la que fue su primer protector (el sucesor también sería Wall). Carvajal era en todo austero, no admitía condecoraciones, huía de la vida social de la corte y sufría temiendo por una próxima guerra, que veía inevitable. Pero a pesar de esto, era consciente de que la virtud clásica

17. Sobre el concepto de la ópera como ritual-liturgia laica y el proyecto de Farinelli como un «sueño» que empezaba a estar pasado de moda véase CARRERAS, 2019: 374 y sobre la colaboración con Metastasio en Viena el artículo de SOMMER-MATHIS, 2000 que sigue siendo una referencia fundamental.

18. SMITH, 2019: 17.

19. DOMÍNGUEZ, 2021.

20. Cualquier correspondencia, pero sobre todo la remitida a Wall o a Masones es un buen ejemplo. A veces se sirve de la embajada portuguesa por su relación con Inglaterra, aunque en este caso más para comprar diamantes. Sobre brillantes y cantantes, incluso la correspondencia con Portugal puede servir de ejemplo. Cfr. AGS, *Estado*, Leg. 7229, varias de 1749 entre Ensenada y Sotomayor y viceversa.

de la magnificencia implicaba la generosidad, como sugiere el detalle apenas comentado²¹.

En definitiva, buen gusto y magnificencia son las claves culturales en cuyo contexto hay que entender el proyecto operístico de Farinelli que es, en el fondo, una sofisticada forma de discurso visual del poder. La máxima complejidad de éste se alcanzaba en la representación teatral y, como tal, terminaba con ella debido a la condición temporal de cualquier *performance*. Pero los textos (literarios, visuales, musicales) quedaban, y estaban de hecho pensados para perdurar en el tiempo²²; hoy son las fuentes que nos permiten reconstruir el significado de aquellas representaciones, efímeras por naturaleza. Añádase un último aspecto fundamental para cualquier interpretación actual de estos artefactos espectaculares: la tradición de las óperas *a chiave* o en clave, típica de las cortes romanas y vienesa que Farinelli y Metastasio conocían perfectamente. De acuerdo con esta tradición, los personajes sobre la escena representaban, veladamente, a personas reales o hacían referencias a situaciones cotidianas que eran inteligibles para el público, a varios niveles, desde el más elemental (las modas amorosas o filosóficas) hasta los más sofisticados. Solo quien conocía la *chiave* era capaz de entender el libreto como una fábula o como un reflejo (político, podríamos añadir) de su propia cotidianeidad y de sus relaciones personales²³.

La guerra que temía Carvajal era precisamente lo que se debía evitar en el entorno regio, dominado por Ensenada. Para que los reyes pudieran hacerse regalos por cualquier motivo, el marqués se convirtió en un experto en diamantes. Los describía cuidadosamente cuando daba las instrucciones de compra; a veces llegó a devolverlos, a París o a Londres, por no quedar satisfechos los reyes, o él mismo. También compraba pieles –que el embajador en Londres, Ricardo Wall, encargaba en Dinamarca–, trajes, cajas de tabaco, joyas de todas clases. Toda la corte se asombraba de la constante exhibición pública en la que vivían reina y ministro y del lujo que desplegaron, pero solo así la fea y obesa María Bárbara podía arrancar algún halago, como el que le ofrecía la infanta María Antonia, que la veía «guapa». Los embajadores han dejado retratos verdaderamente hirientes de Bárbara, sobre todo cuando dio en engordar. Pero el rey gozaba con la «coquetería» de su mujer y no le escatimó nada. Nadie

21. La generosidad o liberalidad como fundamento de la magnificencia se remonta a Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, «Eleutheriotès» (IV 1.2.3). Debemos y agradecemos esta referencia a Anne-Madeleine Goulet.

22. Sobre la «fiesta impresa» véase SANZ AYÁN, 2009.

23. Sobre la costumbre romana de la lectura en *chiave* en Roma a finales del siglo XVII véase DOMÍNGUEZ, 2015a: 262 y la bibliografía allí citada.

se explicaba cómo el rey podía seguir estando tan enamorado de su mujer, en expresión de Benjamin Keene²⁴. La ópera podía considerarse una estrategia más dentro de esta lógica de la pública ostentación del lujo. Además, funcionaba como una escuela de afectos, donde los monarcas aprendían no solo a amar sino también a conocer y a dominar sus pasiones, de nuevo una dinámica heredada del siglo xvii²⁵.

Los que conocían la personalidad enfermiza del rey sabían que necesitaba el espacio público para afirmarse y superar su poquedad. Cualquier ceremonia era por eso exagerada, a lo que contribuían las modas cortesanas europeas que cada vez desarrollaban más la magnificencia y el esplendor. Por ejemplo, la boda de María Antonia con el duque de Saboya, que Fernando VI comunicó el 25 de septiembre de 1749 a la reina madre, Isabel Farnesio, desterrada en La Granja y privada por tanto de asistir a las ceremonias. Fernando VI remataba brillantemente una de las faenas que le estaban encomendadas como jefe de la familia real: casar a las hermanas. Además, la boda de la infanta María Antonia era el prelude de un tratado político –de gran trascendencia, pues aquietaría la península itálica hasta las guerras napoleónicas–, el que acabaría firmándose en Aranjuez en 1752 para satisfacción de Carvajal que, de una vez, evitaba al rey las pocas preocupaciones italianas que le quedaban. Carvajal cerraba así la «trilogía» de tratados –con el de Límites con Portugal y el de Londres con Inglaterra– que le acarrearía algunas críticas por su ingenuidad. Era para Ensenada el «Quijote de Europa», pero no importaba mientras la neutralidad estuviera asegurada²⁶.

La publicación de los esponsales, la pedida de mano y las capitulaciones dieron ocasión a agotadoras jornadas festivas. La publicación se hizo el día 18 de diciembre de 1749, coincidiendo con el cumpleaños de la reina y enlazando con las fiestas que había habido en su santo el día 4, Santa Bárbara, con los consiguientes *Te Deum*, luminarias y óperas. La pedida de mano, que tuvo lugar el 4 de abril de 1750, dio ocasión a la gala de recepción del embajador Osorio el día 1 y a los fuegos del 4 en el Retiro después de representar *Le tre dee riunite*, regalo del embajador de Cerdeña. Luego hubo *fiesta del embajador* y el día 8 se celebraron las capitulaciones, con el estreno de *Lasilo d'amore*, con música de Francesco Corselli, en el Salón de los Reinos, y más tarde fuegos. Por fin, el día 12, se celebraba la boda por poderes y un Fernando VI exultante representaba al duque de Saboya haciendo de novio. Después los reyes y la Corte asistían al estreno de la *Armida placata* de Melle y, al día siguiente, lunes

24. Una primera descripción en GARCÍA RIVES, 1917: 17-18.

25. BIANCONI, 2008.

26. GÓMEZ MOLLEDA, 15 (1955).

13 por la mañana, tenía lugar el besamanos y, por la tarde, la multitudinaria procesión por Madrid con ocasión de la tradicional acción de gracias de los reyes en Nuestra Señora de Atocha²⁷.

La conspiración tras la fiesta

El reinado discurría en la rutina impuesta por la paz, los fastos cortesanos y el desarrollo de proyectos que la buena coyuntura económica permitía. «La paz nos deja hábiles de hacer prodigios, si supiéramos», dijo Carvajal tras firmar la Paz de Aquisgrán. Dos particularmente resaltaban sobre los demás: el Concordato de 1753 y el catastro, que la mayoría de los pueblos tenían terminado para 1752-53. Los logros de Ensenada merecieron el elogio hasta del padre Feijoo, que los llamó «la gran maravilla del Reinado de Vuestra Majestad». Sin embargo, los dos proyectos ensenadistas eran una amenaza que los grandes interpretaron certeramente, pues se iban a ver privados de «derechos» en sus patronatos sobre iglesias, percepción de diezmos, etc., y, además, se verían obligados a justificar las propiedades que decían que eran suyas desde tiempo inmemorial, el origen de sus rentas señoriales. Pudieron acudir a otros «cargos» para acabar con el marqués, pero en realidad eran estos dos proyectos, ya materializados, los que definitivamente les impelieron a comenzar la conspiración.

La vuelta de la corte de Aranjuez a Madrid equivalía al verdadero descanso de los reyes tras el ajetreo de las fiestas, una ocasión que en 1754 se tornó propicia para el comienzo del «bombardeo psicológico» –en palabras de D. Ozanam– al que fueron sometidos por los que ya habían decidido el golpe palaciego contra Ensenada: el duque de Huéscar y Ricardo Wall. En medio del asombro general, el 20 de julio a última hora de la noche, el todopoderoso ministro de Hacienda, Guerra, Marina e Indias era cesado por el rey y desterrado a Granada. Los cargos vacantes se ocuparon inmediatamente, como estaba ya concertado.

El *baylío* Julián Arriaga, que se haría cargo tras la caída de la Secretaría de Marina, y el conde de Valparaíso, futuro secretario de Hacienda, no pudieron negarse a participar en la conspiración, aunque eran amigos del marqués. El general Arriaga le había servido en varios destinos y Valparaíso, el perfecto cortesano, seguiría escribiéndole a Granada: «es expresa la amistad, pues se

27. GÓMEZ URDÁÑEZ, 2019. GONZÁLEZ CAIZÁN, 2004. Sobre los festejos de 1750 y la coordinación de los mismos con el embajador de Turín a través de Farinelli, véase DOMÍNGUEZ, 2021; sobre la importancia del Salón de Reinos como espacio festivo complementario al Teatro del Buen Retiro, véase CARRERAS, 2019.

tratan de tú con unas expresiones raras»», decía el espía de Huéscar, Pinedo de Arellano, que vigilaba al desterrado en Granada. De Sebastián Eslava, que recibió la Secretaría de Guerra, decía Keene que «resucitaba en él el alma de Ensenada» y seguramente, como militar a la antigua usanza, viejo y poco dado a los refinamientos cortesanos, se mantuvo al margen²⁸. En definitiva, los pasquines no se equivocaban:

¿Quién de la opresión nos salva? Alba.
¿Quién a Goliat hizo caer? Valparaíso.
¿Quién dio la herida mortal? Wall.
Pues no hay en España igual
si se espera en el futuro;
¡Vivan los tres del conjuro,
Alba, Paraíso y Wall!²⁹

Volviendo a la lógica de la ópera en clave (en italiano, *a chiave*) y conocido el papel de los conjurados por todos, no parece casual que la palabra «alba» aparezca dos veces en el coro final de *Nitteti*, que es un fragmento de apenas seis versos muy breves, en un momento de la ópera no precisamente secundario: «*Temerario è ben chi vuole | prevenir la sorte ascosa, | preveder dall'alba il dì. | Chi sperar poteva il sole, | quando l'alba procellosa | questo giorno partori?*», que Benito de Céspedes tradujo así: «Temerario es bien quien osa | prever lo oculto del hado, | desde el alba el día ver. | ¿Quién sol hubiera esperado | cuando el alba procelosa | hoy empezó a amanecer?»³⁰. Tras la caída de Ensenada, el duque de Alba, como mayordomo mayor, se encargó de distribuir los palcos para las óperas y así está documentado por un documento firmado el 11 de abril de 1755, por lo que es seguro que su papel fue relevante también al año siguiente durante la producción de *Nitteti*³¹. La melomanía de Alba está bien

28. Cit. en GÓMEZ MOLLEDA, 2 (1955): 83. Para Escudero, sin embargo, Valparaíso «había sido y era manifiestamente hostil». Arriaga y Eslava eran los ensenadistas: en este último, según el embajador inglés, «resucitaba en él el alma de Ensenada». Cfr. ESCUDERO, 1985, vol. 1: 141. De Valparaíso se dijo pronto que fingía su amistad con Ensenada, a pesar de que le traicionó. Cfr. BN, mss., 1962-1.

29. Cit. en EGIDO, 2002: 208.

30. La traducción de las óperas completas de Metastasio realizada por el jesuita Benito Antonio de Céspedes se encuentra en el ms. 303 de la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo). La edición del original en italiano más autorizada es la de Anna Laura Bellina: METASTASIO, 2004: 301-368. Puede leerse también en la publicación digital del Progetto Metastasio: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/NITTEI|P|001> (consultado el 23 de julio de 2022). Una reproducción del libreto publicado en 1756 (en versión bilingüe con otra traducción distinta de la de Céspedes) puede consultarse en la siguiente dirección: <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5326952596> (consultado el 23 de julio de 2022).

31. El documento ha sido publicado y estudiado por CARRERAS, 2019: 371.

documentada, así como su amistad y probablemente confianza con Farinelli³². Si *Nitteti* había nacido como un proyecto ensenadista, Farinelli tuvo que hilar muy fino para transformarla en un sofisticado mensaje para una corte convulsionada por la caída del ministro, pero sin dejar de halagar a la vez al duque de Alba.

Hubo varios personajes más haciendo de comparsas en la teatralización de la crisis, escandalizándose ante los reyes de las «maquiaveladas» de Ensenada, pero ninguno, a excepción de Wall y Huéscar, creyó que el castigo del destierro fuera justo. Así se pensó en las embajadas, en Nápoles y Parma, o en La Granja. Cuando llegó a Madrid la reina María Amalia de Sajonia, dijo, al ser perdonado Ensenada por Carlos III, que era inocente de todos los cargos³³.

El golpe del 20 de julio de 1754 conmocionó a toda Europa. En la corte de Luis XV se creyó que era el comienzo de la guerra, mientras en la de Jorge III se disimulaba la euforia (hasta que el rey concedió a Benajmin Keene la Orden del Baño). El embajador francés, el duque de Duras, se creyó prisionero en Madrid, como Jorge Masones de Lima en su embajada en París. Aquí el «necio» Masones –así lo llamó Choiseul– delató ingenuamente nada menos que una conspiración napolitana dirigida por Ensenada para deponer a Fernando VI y traer a Carlos III a España. Los ensenadistas de primera fila fueron igualmente desterrados, Pablo de Ordeñana a Valladolid, el recadista de Nápoles, el abate Mogrovejo, a Burgos, mientras Wall buscaba papeles comprometedores en sus casas y cesaba en sus cargos a los ensenadistas más descollantes, como José de Banfi, Alonso Pérez Delgado, Nicolás de Francia, etc.; Jorge Juan tuvo un «temblor pánico» cuando conoció la noticia al llegar a Cartagena. Con seguridad, el marqués le había hecho salir de Madrid para quitarlo del escenario de la tragedia, pues Ensenada ya la barruntaba días antes –«la tempestad va a estallar»–, al menos desde que vio que había perdido el favor de la reina, a la que sabía aterrada por la posibilidad de una guerra entre Portugal y España³⁴. La metáfora de la tempestad era habitual en la correspondencia de Duras³⁵.

32. TRUETT HOLLIS, 2002. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b).

33. GÓMEZ URDÁÑEZ, 2017. VÁZQUEZ GESTAL, 2016.

34. La carta de Ensenada a Farinelli del 15 de junio de 1754 permite pensar que ya en esa fecha los conspiradores estaban minando la resistencia de la reina. Ensenada le dice a Farinelli: «Amigo carissimo: ya vuestra merced habrá conocido la inquietud de mi ánimo y también la causa, con que no extrañará que mi pena busque por medio de vuestra merced el alivio que bien ha menester», RODRÍGUEZ VILLA, 1878: 188 y 190. Ensenada buscó el favor de su gran amigo pasados unos meses en el destierro, a finales del año. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b): 27.

35. Sobre la cita de la tormenta y sobre la abundancia del término *orage* en la correspondencia de Duras, véase GÓMEZ URDÁÑEZ, 59/201 (1999): 232 y 238, n. 67. La tempestad es

En nuestra ópera, una de las escenas más espectaculares (en lo visual y en lo sonoro) tiene lugar precisamente durante una tempestad que simboliza la pérdida de la razón del protagonista, Sammete, que profana un templo sagrado y, entre rayos y truenos, rapta a su amada Beroe para huir con ella contra la voluntad de su padre que les impide casarse por motivos políticos (acto II, escenas 11 y 12).

El marqués ya solo podía esperar el desencadenamiento de los hechos. Se despidió de Duras el día 19 y le dijo que estuviera tranquilo y, el mismo día 20 de julio por la tarde, vio al rey cuando regresaba de cazar con semblante huraño y no quiso recibirle; se fue a su casa de la calle del Barquillo a esperar... a prepararse. Cuando llegaron los guardias a detenerle el 20 por la noche, casi ya en la madrugada tórrida de un día sumamente caluroso típico del verano madrileño, estaba vestido –o mejor revestido– aparentando calma y autoridad. Seguía siendo un calatravo, un sanjuanista y un toisón de oro. Su separación del cargo debía ser como las que él había propiciado antes, la de Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarias, por ejemplo; nunca imaginó sufrir un castigo tan severo, arresto, confiscación de bienes y destierro.

Lo que había ocurrido en el entorno del rey ese día era el resultado de la estrategia que Keene facilitó a Huéscar y Wall un mes antes: esperar el efecto de una carta que había escrito a su corte, seguramente el día 17 de junio, en la que Keene decía tener las órdenes de ataque a la flota inglesa en el Caribe, por escrito, de mano de Ensenada. Era sin duda una medio verdad, pues él nunca vio esa carta, ni Wall, que la buscó ingenuamente, o dijo que la estaba buscando, pues sabía que el marqués jamás hubiera cometido el error de poner algo tan grave por escrito; pero el embajador británico aprovechó con mucha inteligencia los rumores, o quizás el descuido del embajador francés –o de su mujer–, una pareja realmente nociva para Ensenada al dejar ver a todos el interés de Francia por su política profrancesa, que los Duras exageraban. Convertido en un torpe propalador de rumores, el duque de Duras ya había hablado en abril de una probable dimisión de Ensenada y, más aún, de las presuntas órdenes de ataque: «las órdenes que ha dado (Ensenada) ya han salido a su destino y reafirman, yo creo, disposiciones poco favorables a los ingleses»³⁶. Con Keene al acecho de cualquier rumor, la idea de esas «órdenes» debió pasar a ser desde ese momento una baza a jugar y la puso en juego poco después del Corpus, en el correo que envió a su corte.

un tópico literario muy dieciochesco. *Tempestad en el tiempo de las luces* es el título del último libro de Enrique Giménez.

36. GÓMEZ URDÁÑEZ, 59/201 (1999): 217-249.

En efecto, lo que esperaba Keene era la protesta airada del gabinete británico ante el encargado de negocios de la embajada española en Londres, Félix José Abreu, que sería transmitida por correo al secretario de Estado –también a Ensenada– como era su obligación. Y así fue, en efecto, como muestra la carta de Abreu del 3 de julio, que llegó a Madrid el día 19:

Muy sr. mío. El miércoles antecedente me mostraron estos ministros bastante inquietud sobre una noticia que ha escrito Mtr. Keene de haber sido informado que se preparaba en Campeche un armamento nuestro a que se debía juntar un navío de guerra y un jabeque de La Habana para atacar los establecimientos de Mosquitos y otros de los ingleses en aquella costa y para tomar cuantos navíos se encontraran de cualesquiera nación cortando el palo de tinte³⁷.

En tiempos de Carvajal, la gravedad de las muy frecuentes protestas inglesas era atemperada por el ministro, a veces comentándoselo antes a la reina, incluso a Ensenada. «Sólo ella –la reina– conoce lo que se debe decir u ocultar al rey», escribía el embajador portugués Vilanova en julio de 1747; pero Wall y Huéscar pretendían el efecto contrario: la ira del rey y su decisión repentina. Y así fue. «Estábamos en guerra sin saberlo», se dice que respondió Fernando VI tras oír la protesta. El «rey pacífico» vio en peligro su papel, temió por la ruptura de la neutralidad y culpó a Ensenada, del que había oído hablar mal en su entorno todos los días desde hacía meses. Desde ahí, todo fue obra de Wall, que pudo escribir a Keene el mismo día 20:

esto está hecho, mi querido Keene, por la gracia de Dios, el rey, la reina y mi bravo duque [Huéscar], y cuando leas esta nota, el mogol estará a cinco o seis leguas camino de Granada. Esta noticia no desagradará a nuestros amigos en Inglaterra. Tuyo, querido Keene, para siempre, Dik. A las doce de la noche del sábado³⁸.

Fernando VI debió de reflexionar sobre esa ira repentina cuando vio en *Nitteti* cómo un violento Sammete profanaba durante la tormenta, como se ha explicado, el templo de la diosa Isis para raptar a su amada, la pastora Beroe (que en italiano es palabra esdrújula, como Bárbara) y alejarla de la corte en barco. Un barco que se hunde en el puerto debido a la tempestad. Poco antes de esta reacción, Sammete canta: «Me siento las entrañas | traspasadas de muerte; | y no conozco (¡oh suerte!) | quién es mi matador. | No sé adónde volverme: | en vano el cielo invoco; | *el dolor, poco a poco, | degenera en furor*» (aria de la escena 8 del acto II, cursivas añadidas). La pérdida de la razón era el máximo extremo de degradación para el hombre racional del siglo XVIII.

37. AHN, *Estado*, Leg. 4273. Minuta de 9 de julio de 1754. Véase GÓMEZ URDÁÑEZ, 1996.

38. Wall a Keene, 20 de julio de 1754, en KEENE, 1933: 38.

El dolor degenera en furor..., y, sin embargo, todo se hizo con la más absoluta calma. El propio Keene contó luego cómo sucedió: «Por fortuna –escribe el inglés en carta de 31 de julio– llegó en la mañana del 19 el correo portador de vuestros pliegos del 8, lo que dio nuevo vigor a las operaciones ya concertadas». ³⁹ Además, las «operaciones» ya estaban concertadas. Abreu también conoció pronto la trascendencia de su carta y, desconfiado de Wall definitivamente, dejó por escrito el 15 de agosto que era esa la causa que había provocado la destitución de Ensenada, una vez tranquilizado por Wall, que le había transmitido que el rey había aprobado su conducta:

Instrúyeme VE de la referida novedad que es que luego que el rey se enteró de mi carta del 9 [de julio], pensó Su Majestad se asegurase al sr. marqués de la Ensenada a cuyo cargo estaba el departamento de Indias, por si había excedido en algo a sus reales resoluciones, y que habiendo sido en consecuencia arrestado y conducido a Granada hasta nueva orden, quedaban asegurados sus papeles y las personas que se creían de su confianza ⁴⁰.

Todo parecía ir bien para «los tres del conjuro» tras el rotundo éxito, pero a los pocos días, Wall comenzó a sentirse abrumado. Una semana después de los hechos, Duras escribía: «M. de Huéscar y M. Wall están muy sombríos y de bastante mal humor; han encontrado el partido de M. de la Ensenada mucho más considerable que lo que creían». Y algo peor: el personal de las embajadas reaccionaba con desconcierto. El embajador en París, Jorge Masones de Lima, dejó volar su imaginación y atribuyó la caída de Ensenada a un rumor que circulaba entre los antiensenadistas sobre el papel de Mogrovejo:

la voz general se reduce a que se trataba por Ensenada y su partido (en que por consiguiente metían a mí juntamente con la reina viuda) la negociación de que nuestro Amo (Fernando VI) abdicase la Corona, entraba en ella el rey de Nápoles y pasase a aquella el infante duque de Parma, lo cual descubierto por la reina nuestra señora (Bárbara) disuadió al rey que conoció los malos consejeros y prorrumpió en castigarlos ⁴¹.

Abreu, desorientado y asustado por su responsabilidad, siguió pidiendo a Wall las órdenes con insistencia, pero se convenció de que todo había sido una trampa en la que hicieron caer al rey con su carta. De nuevo, aunque se trata

39. La carta de Abreu y las siguientes, en AHN, *Estado*, Leg. 4273. Un anónimo sorprendentemente bien informado decía: «Luego que conocieron que las calumnias habían producido el efecto que deseaban, dispusieron que viniese un correo de Londres, formando en Madrid las cartas que había de traer con las pretendidas quejas del rey británico y que para dar más fuerza al contexto de la carta pidiese el embajador audiencia a S. M. para hacerle un discurso patético». BN, *mss.*, 1962, *Cargos contra el marqués...*

40. AHN, *Estado*, Leg. 4273. Abreu a Wall, 15 de agosto de 1754.

41. AGS, *Estado*, Leg. 4523. La minuta en AHN, *Estado*, Leg. 6512.

de un expediente teatral muy manido, encontramos en *Nitteti* nada menos que dos pliegos que aclaran malentendidos y recomponen el orden amenazado: una carta del anterior rey, Aprio, que el nuevo monarca, Amasi muestra a su aliado Amenofi (escena 8, acto I), y el pliego que aclara las identidades de las dos protagonistas en la escena final. Todo refleja la importancia que para los cortesanos del siglo XVIII tenían los documentos escritos, un símbolo de autoridad, en este caso, pruebas para que juzgue la historia.

Pero Wall ya no podía evitar que hablaran los papeles y, aún así, siguió mintiendo y hasta se atrevió a decir «que no ha habido motivo fundado para los recelos de ese embajador británico y noticias que pasó a esta Corte». Al final, el secretario de Estado lo acabó aceptando sin decirlo y ordenó a Abreu callar sobre el asunto. Luego, debió someterse a la humillación de imponer a Keene en Madrid la Orden del Baño concedida por Su Majestad Británica, con Huéscar haciendo de maestro de ceremonias y en presencia del rey de España.

La obsesión regia por la neutralidad... que siga la fiesta

Los nuevos ministros, Arriaga, Valparaíso y Eslava, cumplieron en sus puestos, mientras Wall se arrogaba de hecho el papel de primer ministro, pues era el encargado de despachar con el rey sobre cualquier asunto, lo que le abrumaba más si cabe. Pronto comprobó las dificultades de ejercer el poder. Wall tenía 60 años, era austero y serio, un militar –le llamaban «el Dragón»–, y no podía valerse ni de Rávago, ni de Farinelli, que seguían en la corte como símbolos más visibles del ensenadismo, ni menos de la reina, con la que no congenió⁴². A Wall no le iba el papel, en el que además se vio rodeado de incompreensión. No conocía a los altos cortesanos, muchos amigos de Ensenada, y precisamente por ser de origen irlandés y católico jacobita, fue cuidadosísimo en sus relaciones con Inglaterra, que no prosperaron precisamente por eso. Se enemistó muchas veces con Benjamin Keene y con Duras, a quien Francia sustituyó pronto.

Rávago continuó en su cargo de confesor real un año más; incluso, tras su exoneración no abandonó la corte –para desesperación de Wall– y siguió siendo consejero de la Inquisición hasta 1763: un «banderín de la oposición», que arrastraba a colegas y ensenadistas, como el propio ministro le confesaba al cardenal Portocarrero, en 1756:

El P. Rávago, los colegas mayores y los ensenadistas se han unido y estos tres cuerpos hacen y dicen lo que quieren y pueden impunemente y en todo el ministerio no hay ni uno que tenga el espíritu vengativo que sería necesario a

42. TÉLLEZ ALARCIA, 2008.

veces, en buena política, para el escarmiento de los malos. [...] Tanta malicia no debe desanimarnos.⁴³

Una vez más volvemos a *Nitteti*. En cierto modo, ese espíritu vengativo a veces necesario puede verse en el personaje de Amasi, el nuevo monarca de Egipto que en *Nitteti* ha sido elegido casi contra su voluntad como resultado de una sublevación popular que ha depuesto al monarca anterior, Aprio, de carácter tiránico. Aunque los sublevados no se enteraron, en realidad Amasi fue confirmado en el cargo por Aprio, pero secretamente y con el objetivo de que Egipto no cayera en manos enemigas como consecuencia de la desunión interna. Amasi es por tanto doblemente rey: por la elección popular de los sublevados y por la legitimación dinástica de su antecesor, y además es sabio y prudente, pero se ve obligado por las circunstancias a condenar a su hijo a muerte por la negativa de este a obedecerle y por la profanación del templo (un terrible pecado). En que su hijo le obedezca está, en fin, la última pieza de su elección como nuevo rey, ya que Amasi prometió a Aprio, antes de morir este, que casaría a Sammete con Nitteti, hija de Aprio, garantizando así la continuidad dinástica. No poder cumplir esa promesa porque Sammete ama a Bereos angustia durante toda la ópera a Amasi que es incapaz de vengarse en el hijo: «Ah en mucho es reo | de todos los excesos de mi hijo | mi demasiado amor. Le oculté poco, | sabe él que castigarle | es darme a mí el castigo [...] | Mas si él no cede, juez y Rey unidos... | No: cederá».

En suma, el espíritu vengativo sería necesario a veces, pero no estaba en la mano de Wall, que tuvo que empeñarse en vencer el desánimo, pues además de comprobar la fortaleza del ensenadismo, pronto supo que el rey sospechaba que le habían engañado y a veces añoraba a Ensenada y a Carvajal, los buenos tiempos del comienzo del reinado, cuando la armonía entre los ministros –o sus desavenencias en privado– le hacían crecerse en su papel de rey absoluto vértice del poder, como Felipe II cuando fomentaba la rivalidad entre el duque de Alba y Ruy Gómez de Silva para situarse siempre muy por encima de ellos. Rávago empleaba toda su astucia en ello y lo explicó así:

*Y para consolarle [al rey] añadí, y le gustó mucho, que yo no sabía cuál fuera peor para un Estado, si la unión o desunión de sus ministros, no siendo ellos muy santos; porque si están muy unidos se cubren unos a otros, y nunca llegan a saberse sus yerros.*⁴⁴

Pero ahora ya no había ministros, sino ministro, pues Wall no podía fiarse, menos de Rávago, a quien no dejó de hostigar utilizando el arma de la guerra

43. OLAECHEA, 1981: 168.

44. Rávago a Portocarrero, 25 de noviembre de 1749. *Cit.* en OLAECHEA, 1981: 148.

guaraní contra él y contra la Compañía. Como le descubrieron a la reina en julio de 1754, el jesuita seguía ocultando a los reyes lo que ocurría en las misiones del Paraguay y apoyando a los guaraníes. Algunos historiadores han pensado que, antes de la crisis del 20 de julio, Wall y Huéscar fueron primero a por la cabeza de Rávago para que luego Ensenada fuera una pieza más fácil⁴⁵. En todo caso, los pasquines eran certeros:

El rey es un buen señor;
Hasta ahora no ha hecho nada
Si al marqués de la Ensenada
No le sigue el confesor⁴⁶.

Rávago dejó el cargo el 30 de septiembre de 1755 y no salió de la corte, pero su papel se oscureció, como él mismo reconocía en su correspondencia con el cardenal Portocarrero, mientras sufría por el futuro de la Compañía, que veía perseguida en toda Europa, con Wall y Huéscar como antijesuitas fervientes, como lo eran Pombal en Portugal y Choiseul en Francia. El nuevo confesor, Quintano Bonifaz –el primero que no era jesuita–, no daba la talla ante el rey y Bárbara recurría cada vez más a los médicos, con sus catarros y su poca movilidad a causa de la obesidad. El imprudente Duras incluso pronosticó la muerte de la reina en un comentario muy simple al evocar que las portuguesas morían al poco de tener la menopausia⁴⁷. Y para martirizar más a Wall, todas las noticias que llegaban de Granada pintaban a un desterrado Ensenada contento y, como siempre, disfrutando de la vida a su estilo, pues sabía «cazar con miel».

Wall supo por el «espía» de Huéscar, Nicolás de Pineda, alcalde mayor de Granada, que don Zenón se había ganado la confianza de lo más selecto de Granada, incluido el presidente de la Chancillería, Manuel de Arredondo, su «guardián», con el que pronto intimó. En vez de presentarse como preso cada día ante él, cumpliendo órdenes, se hizo asiduo invitado a los juegos de naipes, las comidas y las tertulias de su casa. Debieron de reírse a gusto en ellas

45. GONZÁLEZ CAIZÁN, 2004. Para José Antonio Escudero, la reina, informada de que Rávago y Ensenada habrían instigado el descontento de los indios, autorizó a Huéscar y Wall para que «empezasen sus ataques tan pronto como lo juzgasen oportuno», sin embargo, la fuente que cita es la carta de Keene del día 31 de julio y la información muy sesgada de Coxe. Cfr. ESCUDERO, 1985, vol. 1: 139-140.

46. RODRÍGUEZ VILLA, 1878: 400-401.

47. «*elle périra quand elle sera arrivée au temps critique des femmes, ce qui ne peut être elloignée ayant quarante quatre ans*». Y aún se explayaba en mostrar sus conocimientos diciendo que las mujeres de los países cálidos, y especialmente las portuguesas, suelen morir pronto y, además, de repente, sin médico ni confesor. Al final, la reina se repuso en unos días. Era normal que todos los años pasara algunos días malos en Aranjuez. Su glotonería le acarrea constantes accidentes. GÓMEZ URDAÑEZ, 59/201 (1999): 226.

de Wall, al que no le llegaban más que noticias desconcertantes. Por ejemplo, la solicitud de Ensenada de trasladarse a El Puerto de Santa María, que Wall tuvo que autorizar y comunicar al rey. El 21 de diciembre de 1757 el marqués llegaba a El Puerto y el ayuntamiento le recibía con honores mientras conocía a su nuevo «guardián», el general Juan de Villalba, al que había encargado en 1748 reprimir un motín en Granada. Wall se irritó cuando sospechó que los guardias que vigilaban al marqués eran lo más parecido a una guardia de honor, pues Villalba se había hecho tan amigo del marqués que incluso le invitó a la boda de su hija, a la que Ensenada regaló espléndidamente como era de esperar. Allí, cerca de Cádiz, del arsenal donde había empezado a servir a la Marina como paje cuando era un niño, se encontró de nuevo con su gran amigo Jorge Juan, tuvo un picadero –y un chichisbeo ¡a sus 56 años!–, cazaba patos y festejaba por todo lo alto el santo del rey. Así esperó a que llegara Carlos III y le ordenara venir a Aranjuez a besarle la mano.

En Madrid, en mayo de 1756, antes del *séjour* de Aranjuez, Wall recibió otra mala noticia: en Europa había estallado la guerra. Francia había abierto las hostilidades contra Inglaterra y el Madrid neutral se convirtió en un hervidero de espionaje e intrigas, más todavía que en los tiempos de Ensenada y Carvajal. Wall tuvo que enfrentarse a franceses e ingleses, que le ponían todas las trampas para que tomara partido, entre ellas la ocupación de Menorca por los franceses ese mismo año –que Luis XV le ofrecía a Fernando VI–, o la invitación a tomar Gibraltar con una escuadra conjunta. Como en toda guerra, había noticias falsas sobre la alianza con ingleses o con franceses, que ya se habría conseguido y se mantenía secreta (el secreto, ya se ha dicho, es una estrategia dramática fundamental en *Nitteti*), a la espera de un incidente que justificara la declaración de guerra de España, que no se produjo. Mantenerse sin firmar un tratado con Francia fue el gran éxito de Wall, que así podía tranquilizar al rey, obligado incluso por cartas de su «primo» Luis XV a renovar los pactos de familia, lo que siempre rechazó. Su sucesor Carlos III, sin embargo, es lo primero que hizo al llegar a España, con lo que Inglaterra declaró la guerra y los sueños acabaron en derrota en Portugal, en La Habana y en Manila, un revés que solo la Paz de París de 1763 atenuó, pero que significó la sustitución de Wall por Grimaldi, el abate ensenadista que se hizo con el poder hasta 1776.

Durante el «segundo gobierno», los grandes proyectos de Hacienda se habían paralizado, pues Valparaíso era un «atesorador» sin más visión que la rutina hacendística. El Real Giro fue descapitalizado y se perdió aquel prodigio que ponía en manos de Ensenada las sumas necesarias para pagar proyectos, desde la Academia de Ciencias, con la bolsa por delante para Louis Goudin, al Concordato, para lo que el marqués sobornó hasta al nepote del Papa. Los

proyectos en la Marina se desvanecieron; el sistema de Jorge Juan fue desplazado por el tradicional y bajó el ritmo de construcción naval, que Arriaga no pudo potenciar. En Guerra, el viejo Eslava se ocupó más del ejército de tierra, a la manera tradicional, y se enfrentó con un joven conde de Aranda, que comenzaba con una de sus conocidas broncas –«la franqueza patriótica»– su vida militar y política de servicio a la monarquía. Pero ninguno jugaba ya al biribís con los reyes, o participaba de las grandes fiestas cortesanas, salvo Wall, que debía estar en primera fila, de oficio. Ahora era él el que debía satisfacer los caprichos de los reyes, el que debía comprar brillantes, relojes o pieles a través de las embajadas, lo que hacía a regañadientes, a diferencia de su enemigo Ensenada. En este contexto, *Nitteti* y las espectaculares fiestas de Aranjuez en 1756 inmortalizadas por Battaglioli representan el canto del cisne del proyecto de Farinelli. No es de extrañar que años más tarde, en 1765, Pietro Napoli Signorelli todavía encontrará en el Teatro del Buen Retiro las tramoyas de las tres escenas más complejas de *Nitteti*, una por cada acto: la aclamación de Amasi (acto I, escena 6), la tormenta en el puerto con el hundimiento de los barcos (II, 11-12) y la grandiosa escena conclusiva en el palacio de Canopo de noche iluminado como si fuera de día (III, 10)⁴⁸.

La fiesta debía continuar y aún habría un nuevo *séjour* festivo en Aranjuez cada año hasta el último, el de 1757, pues el año siguiente sería el último de vida de la reina, que murió el 27 de agosto de 1758, y el comienzo de la locura del rey. Ya en 1757 aparecieron los dolores de Bárbara, que creyeron reuma; pronto, las primeras punzadas en el vientre; todavía pudo mostrarse en público el día del santo del rey, el 30 de mayo de 1758, pero estaba ya muy enferma. El rey, por su parte, se mostraba melancólico con más frecuencia. Farinelli seguía deleitando a la real pareja, pero el último «paseo veneciano» en la escuadra del Tajo fue el 17 de julio de 1757: «fue ésta la mejor noche de todas» escribió Farinelli en su *Descripción del estado actual del Buen Retiro*⁴⁹. Pocos días después moría Domenico Scarlatti. Terminaba la corte festiva y alegre.

Durante el año anterior, las fiestas de 1756, en las que Fernando VI recibió el regalo de la ópera *Nitteti* por su santo, fueron espléndidas y quedaron plasmadas en las magníficas pinturas de Battaglioli, varias *vedute* que muestran con minuciosidad el ambiente cortesano frente al palacio, con personajes que podemos reconocer, entre ellos a los músicos en formación. Quizás por eso, estas pinturas, que hoy están en el Museo del Prado, formaron parte del equipaje de Farinelli, que las tuvo en su casa de Bolonia⁵⁰. Farinelli siguió organizando

48. Citado en STIFFONI, 1999: 20.

49. BROSCHI, 1991: 396.

50. TORRIONE, 143 (2000); 2013.

las fiestas hasta los lutos de 1758 y fue, como siempre, más que un músico. No lo puso Ensenada entre ellos al hacer la nómina de los servidores de las Casas Reales –sí a Scarlatti–, pues Farinelli era mucho más: un hábil político que sirvió a los reyes y a su gran amigo Ensenada con suma inteligencia. Pues es la inteligencia política la que unió a estos y otros primeros miembros de la red ensenadista, el partido político que basó su poder en el servicio al rey a través del Estado, frente a la política de los grandes. Aquí radica la delicadeza con que hubo de manejar la producción de *Nitteti* que había surgido antes de 1754 como un gran proyecto ensenadista⁵¹ pero que, en el momento crítico que siguió a la caída de Ensenada hubo que resignificar para acercarla al partido ganador ahora en el gobierno. La operación no debió de costarle mucho a Farinelli que en el fondo tenía la amistad de toda la corte, fuera de un partido u otro, y cuya cercanía al duque de Alba apoyada en el gusto por la música puede intuirse desde bastante antes⁵². Por eso, en su debilidad –casi todos son de orígenes muy humildes–, los ensenadistas debieron protegerse mediante la reafirmación de su individualidad –la meritocracia–, pero también a través de lazos que les acercaran a los reyes, a su protección para poder seguir elevándose en su estimación, pues solo la Corona era fuente de legitimación en la política para estos «en sí nada». Ningún instrumento superó al que el marqués de la Ensenada fue desarrollando, sin que trascendiera apenas, utilizando la orden militar de Calatrava, con el rey a su cabeza, para «ennoblecere» a sus principales hechuras. En 1754, la mayoría de los ensenadistas de primera fila habían sido ungidos por el rey como calatravos. Para muchos, incluido Farinelli, eso era lo más alto a que podían aspirar, ser alguien en esta vida. Es el «*Chi son io*» de Farinelli, que podía decir bien alto «*io sono cavaliere*», o el «yo soy nada, pero amo mi reputación como si fuera algo» de Ensenada. Algo parecido debieron sentir cuando el rey en persona les puso la cruz de Calatrava. Así se lo contó Farinelli al marqués de Sada, embajador en Turín:

... el Rey mi Señor ha querido añadir la de haberme hecho la merced del hábito de Calatrava. Y con sus propias manos se dignó ponerme una rica

51. La negociación de Farinelli con Metastasio a través de la correspondencia de este último puede seguirse en FERRI BENEDETTI, 14 (2020). La carta con el encargo salió de Madrid el 11 de noviembre de 1753; Metastasio confirma su disposición para empezar a escribirla en carta desde Viena el 18 de junio de 1754. Como se ha dicho, Ensenada cae el 20 de julio. Véanse las cartas de Metastasio de donde se deduce esta cronología en METASTASIO, 1951: 877-879 (carta n. 706), y 932-935 (carta n. 755). Véase también GUTIÉRREZ CAROU, 2020 y 2022.

52. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b).

venera de brillantes al pecho, cosa propia de su Real Grandeza en quien tan poco merece⁵³.

Este discurso, el del «soy quien soy» es también central en *Nitteti* y lo es en la ideología de Farinelli (si se puede hablar de tal) que se deduce del más importante retrato que conservamos del castrato: el famoso de Corrado Giaquinto hoy conservado en Bolonia en el museo de la música⁵⁴, probablemente pintado en estas mismas fechas en torno a la caída de Ensenada (ver más adelante fig. 3). En ese retrato Farinelli se hace pintar con la partitura de un aria que cantó en Londres en 1736, el *Orfeo* del dramaturgo Paolo Rolli, una ópera *pasticcio*, es decir, un conjunto de arias de distintos autores ensambladas por Nicola Porpora, el maestro de canto de Farinelli en Nápoles y que dirigía por entonces la Ópera de la Nobleza, la competencia de la empresa dirigida por Händel. El texto del aria, cuya música fue compuesta por Johann Adolf Hasse y que canta el personaje de Orfeo respondiendo a la pregunta de Euridice «quién eres tú», dice así:

Son pastorello amante e sventurato.
Quando al fonte, al prato, al rio
vo chiedendo: 'Chi son io?'
dice il fonte, il rivo, il prato:
'Sei pastorello amante e sventurato'.
Parli, crudel tiranna, il pianto mio
chi son io.
Ah, senti un infelice
che dice: 'Oh core ingrato!
son pastorello amante e sventurato'.

La música de Hasse redonda y repite una y otra vez la pregunta *chi son io*. El tema del ser (soy quien soy) recurre continuamente en la literatura del Siglo de Oro como ha explicado Leo Spitzer y está íntimamente ligada al código del honor omnipresente en la España de la Edad Moderna⁵⁵. En toda esta reflexión en torno al origen humilde de estos nuevos cortesanos (Ensenada, Farinelli y el resto de calatravos), *Nitteti* juega un papel clave pues está protagonizada por una princesa que desconoce su propia identidad y que se presenta durante toda la obra como una pastora (al igual que el Orfeo de Rolli que cantó Farinelli en

53. AHN, *Estado*, Leg. 4880. Ensenada al marqués de Sada, Madrid, 21 de abril de 1750. La carta en DOMÍNGUEZ, 2021: 11.

54. BIANCONI, 2018.

55. El texto del aria y la identificación de su origen y fortuna se toman de BIANCONI, 2022: 468 quien además la ha relacionado con el ensayo de SPITZER, I/2 (1947) y la monografía de CASTRO, 1972.

1736). Pero una pastora que actúa y habla como una reina, sorprendiendo por su esencia, por su verdadero «ser», al mismo monarca Amasi que le pregunta insistentemente «¿quién eres?» en su primer encuentro en la escena 4 del acto II: «Habla, ¿quién eres?»; «soy lo que estás viendo | una humilde pastora», responde ella. Y más adelante en la misma escena, maravillado: «¿Dónde has aprendido | a explicarte, a pensar? [...] Eh, ¿quién, te ruego | quién te educó? | ¿Quién eres? No te encubras». En definitiva: el «ser» no está en el origen (humilde o elevado), sino en el hablar y el comportarse, vienen a decirnos Metastasio y Farinelli en esta escena.

Las primeras intuiciones han dado lugar a la constatación de la importancia de la orden de Calatrava en la consolidación del enseñadismo⁵⁶. También había sido la casualidad la que puso en manos de Ensenada este instrumento, la misma casualidad a la que atribuyó el Real Giro. Ensenada ingresó en la orden en 1742, cuando era necesario revestirse de atributos de nobleza que acompañaran al marquesado concedido en Nápoles y al primer gran cargo político que iba a desempeñar al servicio directo de Felipe V e Isabel Farnesio: el de secretario del Almirantazgo a las órdenes del infante Felipe. Luego, él hizo lo mismo con sus principales hechuras, empezando por su brazo derecho Pablo de Ordeñana, su secretario desde el Almirantazgo, calatravo en 1744, al poco de ser nombrado ministro el marqués y uno de los pilares en la difusión exterior de las óperas de Farinelli en el Buen Retiro⁵⁷.

La nómina de calatravos entre los primeros enseñadistas era muy amplia: Nicolás Francia –con Carlos III marqués de San Nicolás–, Orcasitas, Monsagrati –el padre y los tres hijos–, José Banfi, el arnedano Pedro Salvador Muro, marqués de Someruelos, el marqués de la Mina, etc., pero destaca sobre todos ellos Farinelli. La protección regia fue de tal entidad que el célebre castrato quedó eximido de presentar pruebas de testigos de su lugar natal, que hubieran dilatado mucho el proceso previo, y simplemente se declaró en el expediente su probada nobleza por varios cortesanos⁵⁸. En todos ellos concurre sin embargo la circunstancia de haber vivido o pasado por Nápoles, por lo que pudieron aducir así que conocían los buenos orígenes de la familia del cantante. Las pruebas de villanía, o de no ejercer oficios viles, se dieron por notorias. Ensenada sí las pasó y en el expediente constan declaraciones de varios testigos, que obviamente buscaron en los libros de Alesanco, donde el padre tenía reconocidos los derechos pilongos; con todo, recurrió al Solar de Valdeosera, una fábrica

56. CARPIO GONZÁLEZ, en prensa.

57. DOMÍNGUEZ, 169 (2015b).

58. Un examen reciente del documento se encuentra en VERDI, 2021.

de hidalguías serranas de La Rioja que se atribuían a todos los descendientes, semejante a la hidalguía universal vascongada.

Pero la nobleza, por baja que fuera, seguía siendo un objetivo del «más valer» medieval y todavía suponía un fuerte estímulo. Lo fue para Goya, que gastó dinero intentando conseguir la infanzonía para su familia –cuando él ya era noble por ser pintor del rey–, o para un liberal radical como fue Bretón de los Herreros, valedor de Olózaga, que recordaba en plena España constitucional que su abuela era hidalga. Moratín, en *El Barón*, lo plasmó magistralmente: «Te corres de envidia cuando ves que a las hidalgas las llaman doñas | te lleva Dios cuando las ves sentadas en el banco de la Iglesia». En definitiva, por obra del marqués, los enseñadistas además de hidalgos serían caballeros, con el rey a la cabeza de la Orden como Gran Maestre. Así se hizo retratar Farinelli por Amigoni, luciendo la cruz de Calatrava y por Giaquinto en el cuadro antes mencionado donde la capa de la orden se presenta por el blanco contrastante con el resto de colores como fundamento de su *radiosa nobiltà*⁵⁹, de su «ser»; Ensenada lucía en su retrato el Toisón que acababa de recibir.

Tiempo de nostalgias

Poco faltaba para que terminara el reinado y cada día se intuía con más claridad la sucesión del rey viudo e inconsolable. Vendría de Nápoles el hermanastro y la reina madre volvería de San Ildefonso. Solo por esa razón, cualquiera podía imaginar el futuro de alguno de los personajes que poblaban el paisaje cortesano de «la corte de los lutos», empezando por Farinelli –Carlo Terzo había construido un teatro de la ópera en Nápoles, símbolo más bien de modernidad urbanística y de la ópera como *instrumentum regni* que de gusto personal por la música, que no tenía⁶⁰–, o por el mismísimo Wall, al que odiaba la Farnesio, no menos que al duque de Alba, que salió de la corte antes de que llegara la «reina gobernadora» ... por si acaso. Carlos III prometió no cambiar nada, pero la firma del III Pacto de Familia en 1761 era un golpe de timón tan potente que provocó la guerra: una vez más la guerra contra Inglaterra. Wall se preparaba para ceder el ministerio a Grimaldi, Farinelli había salido de España... Sin embargo, Ensenada celebraba eufórico la llegada del rey que le hizo marqués un día lejano en Nápoles y ahora le perdonaba y le daba audiencia en Aranjuez.

Eran tiempos de nostalgias, de lo que podríamos denominar «el triunfo de los italianos», los años fastuosos de músicos y pintores, Farinelli, Scarlatti,

59. BIANCONI, 2002.

60. PIPERNO, 1987.

Amigoni, Giaquinto, Battaglioli, Flipart, todos entre un personal cortesano unido por lazos de fidelidad política y amistad real⁶¹. Una conjunción de pinturas, grabados, óperas, escenarios, retratos, gestos y halagos, gratificaciones y creaturas, recorre esos años que terminan con el último paseo del Tajo, en junio de 1757; escenas cortesanas que permiten contemplar la apoteosis de Farinelli, protegido por los reyes incluso en la adversidad, como muestra su fantástico retrato, en el que –superando el atrevimiento de Velázquez, que los insinuó en el espejo–, aparecen los reyes de España glorificados sobre un caballero Farinelli que se presenta orgulloso y triunfal.

Pero hay más cuadros, no tan conocidos. La Fama es la figura que corona el cuadro desaparecido que pintó Amigoni poco antes de morir y que conocemos por un supuesto boceto (ver más abajo fig. 1) y el grabado de Flipart de 1757 (fig. 2)⁶². En el fondo, el cuadro sufre el mismo proceso de «resignificación» en el grabado que hemos visto en *La Nitteti*. Es la corte de Fernando VI y Bárbara, con sus cortesanos, pero también con sus músicos, con Farinelli y Scarlatti en el balcón. De alguna manera, este retrato colectivo es la traducción visual de la *Descripción*. Al lado del rey, sus cortesanos más próximos, la *famille*, y por *famille* se entendía a los grandes de España que rodean al rey, a los personajes que hacían lucir la *Domus Regia*, todos de la alta nobleza, grandes de España, mayordomo, caballero, etc. Uno será el duque de Béjar, mayordomo mayor antes de Huéscar, pero quizás esté también Huéscar que manda la guardia real y llama a Fernando VI «mi tocayo» –él se llama Fernando también– y que, como se ha indicado, compartía la melomanía con los reyes y con Farinelli; no están bien definidos los personajes del primer plano, como tampoco las mujeres, que sin duda estarán presididas por la camarera de la reina, la marquesa

61. Todos son nombres que aparecen por unos motivos u otros en la *Descripción del estado actual del Buen Retiro*. Véase la referencia a Flipart, hasta ahora apenas considerada, en BROSCHI, 1991: 191, donde se le nombra como «Mr. Philipar, discípulo querido del señor Amiconi, tanto por su honra como por ser el mejor de su escuela en pintar y particularmente en el buril».

62. Sobre la pintura desaparecida véanse LO GIUDICE, 76 (2019): 226-229, y los clásicos de LUNA FERNÁNDEZ, 1979 y 1980. Una reciente subasta de una versión de la pintura en color ha hecho pensar que pudiera tratarse de un estudio original de Amigoni: una reproducción se encuentra en SCARPA SONINO, 2019: 199 que propone que se trata de un «modellotto, piuttosto bozzettato, di matrice amigoniana» (debemos y agradecemos a Lorenzo Bianconi que nos señalara estas referencias, así como su ayuda en general sobre las ideas aquí desarrolladas). No obstante, otros expertos como Chiara Lo Giudice lo ponen en duda (agradecemos esta comunicación personal a la investigadora, 13-VII-2022). Ver en este sentido también BIANCONI, 2022: 456, n. 27. Con independencia de la autoría, la versión en color sirve para apoyar la interpretación ceremonial que hemos mantenido aquí (ver más abajo fig. 1).

de Torrecuso; ¿está también la marquesa de la Torrecilla, a la que los rumores relacionaban con Ensenada? Es el personal femenino, esas nobles que las habladoras dicen que llevaron a Ensenada al ministerio, según afirmó el embajador francés, quizás dejando entrever que Ensenada era un mujeriego ... ¿quién de estos ricos y poderosos no lo era en aquel tiempo? (con la excepción de Carvajal, claro está).

Como uno de los símbolos de la grandeza de la *Domus Regia* es el teatro, los espectáculos, la ópera italiana, Amigoni resalta dos músicos en el palco, uno es Farinelli, el que sostiene la partitura –es indudable, su rostro es el del retrato de Giaquinto–, el otro, probablemente, Scarlatti. Todo está presidido por la Fama con su trompeta. Es normal. El embajador inglés Keene había dicho que el teatro de Madrid era el mejor de Europa. Como se argumentaba al principio, la corte de Fernando VI y la melómana Bárbara lucía en este cuadro a la altura de cualquiera de las cortes, compitiendo en el espacio europeo del prestigio cultural y del buen gusto, aunque empezaran ya a quedar obsoletos⁶³.

Pero hay más, hay un atrevimiento de Amigoni, que, en segundo plano, un tanto oscurecido, pinta a su amigo Ensenada. A don Zenón le llaman «En sí nada», Adán (al revés: nada), pero muchos despectivamente comienzan a llamarle el Gran Mogol y siempre le llamaron Tinto, pues su cara era oscura, como la que le pinta Amigoni en este cuadro. Además del odio que empieza a despertar en los grandes, también ha provocado a los cortesanos por su reforma de las casas reales, que les rebaja el sueldo y los gajes. Los grandes comienzan ya a ver a los ensenadistas como algo peor que los vizcaínos (Villarías, los Goyeneche, Arizaga, etc.), plebeyos que no eran nadie –habían bajado de las montañas y no eran ni pajes, decía el pasquín– y pasaron a gobernar todo con la protección de «la Vieja leona», es decir, de Isabel Farnesio.

63. Sobre el cambio de gusto operístico en la corte de Viena ver SOMMER MATHIS, 2000 y CARRERAS, 2019.



Fig. 1. Versión a color atribuida a Amigoni, colección privada. Publicada en SCARPA SONINO, 2019: 199.

Amigoni se ha atrevido y ha colocado a Ensenada detrás de los cortesanos. Ensenada es para los reyes como de la familia: ha recibido todos los honores que el rey puede conferir, es calatravo, sanjuanista y tiene el Toisón, la más alta distinción que concede el rey de España. El pintor se ha atrevido a representar a este ministro (ministro viene de *minus*) lo que no es usual en los cuadros dedicados a pintar la corte (pensemos en Van Loo y la familia de Felipe V). Por supuesto, no está el hosco Carvajal, «El tío no hay tal», Grande por los cuatro costados. Cuando don José iba a ser nombrado secretario de Estado pidió que su título fuera el de «ministro». Hubiera considerado impropio retratarse con la familia real.



Fig. 2. Grabado de Charles Joseph Flipart que reproduce la pintura de Jacopo Amigoni (ejemplar en dominio público de la Yale University Art Gallery)

¿Y el grabado de 1757 (fig. 2)? Nótese que la obra es del año siguiente al estreno de *Nitteti*, el año en que se ofrecieron varias repeticiones de la misma ópera⁶⁴.

El pintor parisino Charles Joseph Flipart se ha formado desde muy joven en Venecia en el taller de Amigoni, al que acompañó a España y al que sobrevivió más de cuarenta años. Cuando hizo el grabado en 1757 todo había cambiado. Ensenada estaba desterrado y Farinelli, sin su protector, se estaba oscureciendo. Un año después, con la muerte de Bárbara y el luto en la corte, todo habrá terminado para él en España. Es el momento de recordar y de revisar las cartas que se han repartido. Farinelli es caballero de Calatrava, rico, todavía vive Bárbara, sigue la fiesta, aunque no tenga el beneplácito del gobierno; el cantante y «político» –todos resaltan su habilidad con los reyes– espera como

64. Véase STIFFONI, 2012: 254-255 y CARRERAS, 2020.



Fig. 3. Retrato de Farinelli por Corrado Giaquinto. Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica.

todos los ensenadistas la «feliz revolución» que el padre Isla auguraba que produciría el reinado de Carlos III; lo mismo que Feijoo y tantos que ven en Carlos III el gran rey añorado⁶⁵, que además hará volver a Ensenada al poder (piensan). Además, ese mismo año el músico ha conseguido algo insólito: se ha retratado él solo, con los reyes presidiendo su retrato, de cuerpo entero, con el hábito de Calatrava. Así lo pintó Giaquinto en el espectacular retrato conservado en el museo de la música de Bolonia (fig. 3)⁶⁶.

65. GÓMEZ URDÁÑEZ, 2016.

66. Sobre la fortuna del mismo, véase BIANCONI y CASALI PREDIELLI, 2018.

Y es entonces cuando Flipart graba la escena, que ahora obviamente tiene otra lectura, como *La Nitteti*. Para empezar, el cuadro al óleo estaba destinado a las habitaciones reales; el objetivo del grabado es la difusión, va de mano en mano. Es otro público, como demostró «revolucionariamente» el genio Goya años más tarde. El grabado es una bofetada, pues representa el triunfo de los italianos, aún en esos malos tiempos, y del desterrado Ensenada, el triunfo de los caídos, de los insultados por los grandes, del Gran Mogol, del capón, del castrato, de esa caterva de afeminados. Algo así como una manera de fijar en una fuente histórica llamada a perdurar lo que *Nitteti* había significado sobre las tablas del Buen Retiro. Y se hace además con la invocación del amigo y maestro muerto, Amigoni: «Amiconi desde el mármol frío | donde la Parca nos lo encierra en vano...» y expresamente «*il suo buon amico il cavalier Carlo Broschi Farinello*», justamente la misma denominación que utiliza Metastasio en la última de sus ediciones completas autorizadas en vida (1781) en la portada de *Nitteti*: «*Dramma scritto dall'autore in Vienna, per la real corte cattolica, ed ivi alla presenza de' regnanti con superbo apparato rappresentato la prima volta con musica del Conforti, sotto la magistrale direzione del celebre cavalier Carlo Broschi, l'anno 1756*». El grabado es, pues, toda una exhibición de euforia. La Fama sigue coronándolo todo y anunciando el gran acontecimiento al mundo. La Fama, en medio de la desgracia.

Terminó el reinado del rey pacífico y con él, también la neutralidad: «paz con Inglaterra y guerra con nadie», fue su lema. Eclipsado por su sucesor, el incensado Carlos III –que declaró dos veces la guerra a Inglaterra–, Fernando VI fue recordado en el sermón fúnebre pronunciado el 3 de octubre de 1759 en la catedral de Sevilla por el canónigo don Francisco José Olazábal y Olaizola con esta sentencia:

«Aquí yace un Job en las dolencias, un David en los deseos, un Samuel en las ejecuciones. Fernando Sexto, rey de las Españas y de las Indias. El Piadoso, el Benigno, el Clemente, el Pacífico. Tuvo paz con todos los hombres y consigo, para tener guerra solo con los vicios».

Piadoso, benigno, clemente y pacífico son adjetivos que pueden aplicarse también a Amasi, el rey de Egipto en *Nitteti*. También en el texto de esta ópera puede verse y en su música oírse un reflejo probablemente intencional que resume –en lo artístico y lo político– los complicados años que siguieron a la caída del marqués de la Ensenada para los cortesanos y el personal político del «segundo gobierno» de Fernando VI⁶⁷.

67. TÉLLEZ ALARCIA, 2012.

Referencias bibliográficas

- ARANA GRAJALES, Thamer, «El concepto de teatralidad», *Artes, la revista*, 7/13 (2007): 79-89. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artes-udea/article/view/23760> [consultado el 12 de septiembre de 2022].
- BIANCONI, Lorenzo, «Radiosa nobiltà del Farinelli», en *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Milán, Silvana, 2002: 21-26.
- BIANCONI, Lorenzo, «La forma musicale come scuola dei sentimenti», en Giuseppe La Face Bianconi y Franco Frabboni (ed. a c.), *Educazione musicale e Formazione*, Milán, FrancoAngeli, 2008: 85-120.
- BIANCONI, Lorenzo, «Il Farinelli di Corrado Giaquinto. Il lusso disdegnato, l'intatta lealtà», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, serie 9, vol. 41/3: *Memorie. Lectio brevis*, 2019/20, Roma, Bardi, 2021: 443-475.
- BIANCONI, Lorenzo y CASALI PREDIELLI, Maria Cristina, «Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto il Farinelli», en Lorenzo Bianconi et al. (eds.), *I ritratti del Museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Florencia, Leo S. Olschki, 2018: 103-124.
- BROSCI FARINELLI, Carlo, *Fiestas Reales*, edición de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.
- CARPIO GONZÁLEZ, Manuel, «La infiltración de la red política del marqués de la Ensenada en la orden de Calatrava», en prensa.
- CARRERAS, Juan José, «Farinelli's dream: theatrical space, audience and political function of Italian court opera in 18th-century Madrid», en Margaret Scharrer, Heiko Laß y Matthias Müller (eds.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2019: 357-393. <https://doi.org/10.17885/heiup.469>
- CARRERAS, Juan José, «Musicología, *Sound studies*, *Sound history*» en Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá y Rodrigo Teodoro de Paula (eds.), *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*, Évora, Publicações do CIDEHUS, 2021. <http://dx.doi.org/10.4000/books.cidehus.17517>
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1972.
- DÁNVILA Y BURGUERO, Alfonso, *Fernando VI y doña Bárbara de Braganza (1713-1748)*, Madrid, Imprenta de Jaime Ratés Martín, 1905.
- DOMÍNGUEZ, José María, «Política, ópera, apariencia: la temporada de carnaval en la Roma de Alejandro VIII, 1690» en Roberto Quirós y Cristina Bravo (eds.), *Los hilos de Penélope. Lealtad y fidelidades en la Monarquía de España, 1648-1714*, Valencia, Albatros, 2015a: 257-267.

- DOMÍNGUEZ, José María, ««Todos los extranjeros admiraron la fiesta». Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada», *Berceo*, 169 (2015b): 11-53. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5309401>
- DOMÍNGUEZ, José María, «Il Farinelli cavaliere di Calatrava, il Real Giro del marchese dell'Ensenada e la *Descripción del Teatro del Buen Retiro*», en Luigi Verdi (ed.), *Mito, Storia e Sogno di Farinelli. Atti del convegno in occasione del 20.º anniversario del Centro Studi Farinelli (Bologna 2018)*, Lucca, LIM, 2021: 293-311.
- EGIDO, Teófanos, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- EGUÍA RUIZ, Constancio, *El marqués de la Ensenada según un confidente*, Madrid, Razón y Fe, 1922.
- ESCUADERO, José Antonio, «La reconstrucción de la administración central en el siglo XVIII», en *La época de los primeros Borbones*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, vol. 1: 79-175.
- FERRI BENEDETTI, Flavio, ««Dell'opra eccitator primiero»: Metastasio, Farinelli e Ferdinando VI nelle dediche gemelle per la Nitteti del 1756», *Margini. Giornale della dedica e altro*, 14 (2020): 3-14. Disponible en: https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_14/saggi/articolo2/ferri-benedetti.html [consultado 12 de septiembre de 2022].
- GARCÍA RIVES, Ángela, *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1748-1759). Apuntes sobre su reinado*, Madrid, [s.n.], 1917.
- GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores, «El marqués de la Ensenada a través de su correspondencia íntima», *Eidos: Cuadernos de la Institución Teresiana*, 2 (1955): 48-90.
- GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores, «El pensamiento de Carvajal y la política internacional española del siglo XVIII». *Hispania*, 15 (1955): 117-137.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis, *El proyecto reformista de Ensenada*, Lleida, Milenio, 1996.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis, «El duque de Duras y el fin del ministerio Ensenada (1752-1754)», *Hispania*, 59/201 (1999): 217-249.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis, «Feijoo, político», en Inmaculada Urzainqui Miqueleiz y Rodrigo Olay Valdés (eds.), *Con la razón y la experiencia: Feijoo 250 años después*, Oviedo, Trea et al., 2016: 151-182.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis, *El marqués de la Ensenada, el secretario de todo*, Madrid, Punto de Vista, 2017.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis, *Fernando VI y la España discreta*, Madrid, Punto de Vista, 2019.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada», *Cuadernos de Historia Moderna*, 20 (1998): 59-83. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO9898120059A> [consultado el 12 de septiembre de 2022].

- GONZÁLEZ CAIZÁN, Cristina, *La red política del marqués de la Ensenada*, Madrid, Fundación Jorge Juan, 2004.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier, «Da Vienna a Madrid: Ensenada, Osuna e Medinaceli nell'epistolario Metastasio-Farinelli. Con una speculazione statistica proemiale» en Luca Beltrami, Matteo Navone y Duccio Tongiorgi (eds.), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milán, LED, 2020: 125-144. <https://dx.doi.org/10.7359/936-2020-caro>
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier, «La correspondencia entre Metastasio y Farinelli relativa a *La Nitteti*», *Scherzo*, 384 (2022): 67-69.
- KEENE, Benjamin, *The private correspondence of Sir Benjamin Keene*, edición y notas de Richard Lodge, Cambridge, The University Press, 1933.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, París, Fayard, 2014.
- LO GIUDICE, Chiara, «Una lettera di Jacopo Amigoni a Farinelli», *Arte veneta*, 76 (2019): 226-229.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José, «El retrato de Fernando VI y Bárbara con su corte, por Amigoni», *Archivo Español de Arte*, 52/207 (1979): 339-341.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José, «Mengs en la corte de Madrid: notas y documentos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17 (1980): 321-338.
- MARTÍN SÁEZ, Daniel, «La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el marqués de la Ensenada a través de la diplomacia europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura», *El futuro del pasado*, 11 (2020): 263-303. <https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.010>
- MARTÍN SÁEZ, Daniel, «Calendario festivo, fuentes y artistas de las óperas y serenatas organizadas por Farinelli para la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza», en Luigi Verdi (ed.), *Mito, Storia e Sogno di Farinelli. Atti del convegno in occasione del 20.º aniversario del Centro Studi Farinelli (Bologna 2018)*, Lucca, LIM, 2021: 265-308.
- METASTASIO, Pietro, *Opere*, vol. III: *Lettere*, edición de Bruno Brunelli, Milán, Mondadori, 1951.
- METASTASIO, Pietro, *Drammi per musica*, vol. III: *Letà teresiana (1740-1771)*, edición de Anna Laura Bellina, Venecia, Marsilio, 2004.
- OLAECHEA, Rafael, «Política eclesiástica del reinado de Fernando VI», *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981: 139-226.
- OZANAM, Didier, *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar, 1746-1749*, Madrid, CSIC, Escuela de Historia Moderna, 1975.
- PIPERNO, Franco, «Teatro di Stato e Teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja», en Raffaele Ajello et al, *Il Teatro di San Carlo*, Nápoles, Guida editori, 1987, vol. 1: 61-118.

- RÁVAGO, Francisco de, *Correspondencia reservada e inédita del P. Francisco de Rávago, confesor de Fernando VI*, introducción de Ciriaco Pérez Bustamante y estudio preliminar de Carlos Pereyra, Madrid, M. Aguilar, [1936].
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Don Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada. Ensayo biográfico formado con documentos en su mayor parte originales, inéditos y desconocidos*, Madrid, M. Murillo, 1878.
- SACCHI, Giovenale, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi detto il Farinello*, edición de Alessandro Abbate, Nápoles, Falvio Pagano Editore, 1994.
- SANZ AYÁN, Carmen, «La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II», en Luis Ribot García (ed.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009: 241-268.
- SCARPA SONINO, Annalisa Scarpa, «Amigoni e Farinelli, artisti e amici nelle corti d'Europa. Spunti per l'approfondimento di un catalogo», en Francesca Baldassarri y Maia Confalone (eds.), *Gli amici per Nicola Spinosa*, Roma, Ugo Bozzi editore, 2019: 190-201.
- SMITH, Ayana O., *Dreaming with open eyes. Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*, Oakland, University of California Press, 2019.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística» en Margarita Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, CEDMA, 2000: 383-401.
- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología hispánica*, I/2 (1947): 113-127. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v1i2.50>
- STIFFONI, Gian Giacomo, «Per una biografia di Nicola Conforto (Napoli 1718-Madrid 1793): documenti d'archivio, libretti conservati nella Biblioteca Nacional di Madrid, fonti musicali manoscritte e a stampa», *Fonti Musicali Italiane*, 4 (1999): 7-54. Disponible en: <https://www.sidm.it/ojs/index.php/fmi/article/view/943> [consultado el 12 de septiembre de 2022].
- STIFFONI, Gian Giacomo, «Dispute accademiche sul teatro alla corte di Spagna. «Le Cinesi» di Metstasio tramutate in «Festa Cinese» con musica nuova di Nicola Conforto (Aranjuez, 1751)», en Francesco Cotticelli y Paologiovanni Maione (eds.), *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodrama e prosa*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2012: 219-256.
- TÉLLEZ ALARCIA, Diego, *Ricardo Wall, aut Caesar aut nullus*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2008.
- TÉLLEZ ALARCIA, Diego, *El ministerio Wall, La «España discreta» del «ministro olvidado»*, Madrid, Marcial Pons, 2012.
- TORRIÓN, Margarita, «Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios*, 143 (2000): 40-51.
- TORRIÓN, Margarita, «Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro» en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcello

- Luzzi (coords.), *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, 2013: vol. 3: 1733-1777.
- TRUETT HOLLIS, George, ««Inventario y Tasación de los Instrumentos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba» (1777)», *Anuario Musical*, 59 (2004): 151-172.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *Verso la riforma della Spagna, il carteggio tra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci (1759-1760)*, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2016.
- VERDI, Luigi, «Misteri ed enigmi nella biografia farinelliana», en Luigi Verdi (ed.), *Mito, Storia e Sogno di Farinelli. Atti del convegno in occasione del 20.º anniversario del Centro Studi Farinelli (Bologna 2018)*, Lucca, LIM, 2021: 17-68.