

DE LOS ESCENARIOS EUROPEOS A LAS IGLESIAS IBÉRICAS: UNA FUENTE PARA LA ÓPERA *EZIO* DE DAVID PEREZ EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA

CRISTINA FERNANDES*

RESUMEN

El Archivo de la Catedral de Calahorra conserva la fuente musical más completa conocida de la ópera *Ezio* de David Perez, estrenada en 1751 en el Teatro Regio Ducal de Milán. Teniendo en cuenta que hasta ahora no se ha encontrado ninguna versión completa de esta obra, se trata de una colección de especial importancia y un ejemplo distintivo frente a las demás fuentes con música de Perez o con arias de ópera italiana en general que circularon por España. Compuesta por una obertura, 20 arias y un dúo, esta partitura plantea varias cuestiones que deben ser analizadas a partir de perspectivas internacionales y locales aplicables a otras fuentes de la obra conservadas en diversos países y ciudades. En última instancia, debe ser estudiada tomando en consideración el contexto más amplio de la circulación de la música italiana que se custodia hoy en día en los archivos eclesiásticos españoles. El volumen que alberga la Catedral de Calahorra sirve, pues, como punto de partida para diferentes objetivos: revisar las fuentes de diversa índole de esta ópera de David Perez; establecer un panorama de la difusión de la música de este compositor napolitano; y, finalmente, reflexionar acerca de los usos y funciones que las arias de ópera italiana, de Perez y de otros compositores, pudieron tener en la órbita de las instituciones religiosas, tanto en lo que se refiere a las prácticas interpretativas como a su potencial pedagógico en la formación de los músicos.

Palabras clave: ópera italiana, música profana en archivos eclesiásticos, circulación de arias operísticas, David Perez, Ezio.

The most complete musical source known from the opera Ezio, by David Perez, premiered in 1751 at the Teatro Regio Ducal in Milan, is kept in the Calaborra Cathedral Archive. Bearing in mind that no complete version of

* INET-md, Universidade Nova de Lisboa. cristina.fernandes@fcsh.unl.pt

Este artículo ha sido financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (Portugal), en el ámbito de la Norma Transitoria – DL 57/2016/CP1453/CT0064.

this work has been found so far, this constitutes a collection of special importance and a distinctive example in comparison with other sources with music by Perez or with arias from Italian opera in general that circulated in Spain. Consisting of an overture, 20 arias and a duet, the score raises several questions that cross international and local perspectives. These concern both other manifestations of the work, present in various countries and cities, and the broader context of the circulation of Italian music found in Spanish ecclesiastical archives. The volume kept in Calahorra's cathedral serves as a starting point for different approaches and queries, including a balance on sources of different nature of this opera by David Perez, for a preliminary view on the dissemination of his music and for a reflection on the uses and functions that Italian opera arias, by Perez and other composers, could have had in the orbit of religious institutions, both in terms of performance practices and the pedagogical potential in the training of musicians.

Keywords: *Italian opera, secular music in ecclesiastical archives, circulation of operatic arias, David Perez, Ezio.*

Entre los manuscritos musicales conservados en el Archivo de la Catedral de Calahorra se encuentra una antología de arias de la ópera *Ezio* de David Perez (1711-1778), destacado compositor napolitano de la escena internacional del siglo XVIII que desarrolló su actividad profesional en Palermo, Nápoles, Roma y Lisboa y que representó con éxito varias óperas serias en los teatros de Venecia, Florencia, Génova, Milán y Viena, antes de ser contratado por el rey D. José I de Portugal en 1752¹. Un año antes de instalarse en Lisboa, donde asumió el más alto cargo musical de la Casa Real (“Compositor de la Cámara Real y Maestro de Sus Altezas Reales”) y donde llegaría a componer numerosas óperas, música religiosa y obras pedagógicas, Perez había escrito para el Teatro Regio Ducal de Milán una nueva ópera titulada *Ezio*, a partir del libreto de Pietro Metastasio. La obra se representó en el King's Theatre de Londres en 1755 (Burden, 2013, p. 28) y en el Teatro Omodeo de Pavía en 1756², presumiblemente con algunas modificaciones derivadas de los nuevos repartos. Algunas de sus arias alcanzaron un éxito considerable, atestiguado por su amplia difusión en versiones manuscritas e impresas. Sin embargo, a fecha de hoy, no se ha localizado todavía ninguna partitura a la que no le falte algún número. La fuente más completa que se conoce de esta obra es la que se encuentra en el Archivo de la Catedral de Calahorra, ya que es la que registra el mayor número de arias, concretamente 20 arias y un dúo, además de la obertura, abarcando por tanto la práctica totalidad de la composición, a excepción de los recitativos (ver Tabla 1). La indicación “Milano 1751” en el manuscrito

1. En lo concerniente a la biografía de David Perez ver Dottori (2008, pp. 11-22, pp. 27-35, pp. 54-57, pp. 65-71 y pp. 78-82); y Mellace (2015).

2. Según la base de datos *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*: <http://corago.unibo.it/opera/0000362344>.

establece un vínculo directo con la versión inicial de Perez, teniendo en cuenta que la representación londinense incluía pasajes adicionales dedicados a cantantes específicos, distintos de los del estreno, como se desprende de las dos series de arias publicadas por John Walsh³.

El hecho de que la fuente principal del *Ezio* de Perez se encuentre en el archivo de una institución religiosa de una pequeña localidad española periférica y no en un centro urbano más grande o en una ciudad con tradición operística, plantea inmediatamente varias cuestiones, como la procedencia del manuscrito y la ruta que pudo llevarla hasta Calahorra, así como sus posibles usos. También nos lleva a repensar los modos de circulación de las partituras a nivel internacional, nacional y local. Este tipo de problemática se ha planteado en otros estudios, entre los que destacan las aportaciones de Miguel Ángel Marín (2001; 2002; 2002a; 2010; 2021). Los trabajos de los investigadores de la nueva generación también han abordado el repertorio sinfónico que se conserva en los archivos eclesiásticos (por ejemplo, Conde, 2019), continuando las propuestas metodológicas de Juan José Carerras (2010) en el ensayo “El Siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia”, incluido en un volumen, publicado por el Instituto de Estudios Riojanos, dedicado al compositor riojano Francisco Javier García Fajer. En este trabajo compartimos el mismo enfoque que estos trabajos, orientado hacia una problematización crítica de los contenidos de los archivos y su relación con los diferentes aspectos de la vida musical, más allá de las tradicionales narrativas institucionales y biográficas.

A pesar de estos y otros ejemplos, la circulación de la música operística italiana en la Península Ibérica, incluyendo su conservación en archivos eclesiásticos de pequeñas y medianas localidades, y la producción de David Perez en particular, es un tema de investigación que está lejos de haberse agotado. Su análisis a través de miradas cruzadas que abarcan tanto las perspectivas locales como las internacionales y sus complejas redes de relaciones parece esencial, pero también plantea notables desafíos. Uno de ellos es precisamente la necesidad de desarrollar investigación fuera de los grandes centros urbanos. La recopilación de arias de la ópera *Ezio* encontrada en la Catedral de Calahorra es un buen ejemplo de ello. Se trata de un caso distintivo en relación con las demás fuentes con música de Perez y arias de ópera italiana en general que circularon en España, ya que es aparentemente la única antología de este tipo con piezas del mismo autor y de la misma obra. Como se ha mencionado anteriormente, también es la colección más completa, es por ello por lo que sirve de referencia para la identificación de otras fuentes, como el volumen del tercer acto de *Ezio* conservado en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa, catalogado como anónimo antes de la presente investigación⁴.

3. *The Favourite Songs in the Opera call'd Ezio by Sig. Perez*, nº 1 and nº 2 [ca. 1763]. London: Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

4. P-La, 47-V-61.

En este artículo, las arias de la ópera *Ezio* de Perez, custodiadas en el Archivo de la Catedral de Calahorra, sirven, en primer lugar, de punto de partida para revisar las particularidades de otras fuentes conocidas. En segundo lugar, invitan a elaborar una síntesis preliminar acerca de la difusión internacional de la música de esta obra y para una reflexión sobre el fenómeno de la circulación de arias, tanto de Perez como de otros compositores italianos, en diferentes países y ciudades. En tercer lugar, también se considerarán y debatirán los posibles usos y funciones de las arias italianas conservadas en archivos que pertenecen o forman parte de instituciones religiosas en Portugal y España, tanto en lo que respecta a las prácticas interpretativas como al potencial pedagógico de este repertorio en la formación de cantantes. El uso didáctico de las arias italianas, incluso en el caso de músicos que se preparaban para ejercer su profesión en el ámbito religioso, encuentra en David Perez un caso ejemplar, dada la estrecha sintonía de los *Solfeggi* y *Partimenti*⁵ que produjo con los retos técnicos y artísticos de sus propias creaciones en el ámbito operístico y religioso. La eficacia de estos métodos queda atestiguada por el hecho de que siguieron utilizándose en los centros educativos y a nivel privado varias décadas después de la muerte del compositor.

FUENTES MUSICALES PARA LA ÓPERA EZIO DE DAVID PEREZ

Catedral de Calahorra (España)

La antología de arias de *Ezio* encontrada en el Archivo de la Catedral de Calahorra -número 8 en el catálogo de José López-Calo (1991, p. 55)- consta de un volumen en formato oblongo de 200 páginas, al parecer de procedencia italiana. Todas las composiciones están escritas en partitura y fueron grabadas por el mismo copista. A excepción de la obertura (“Ouverture”), cuya instrumentación se compone de violines I y II, viola, oboe, dos trompas, dos trompetas y bajo, todas las piezas tienen el mismo acompañamiento instrumental (dos violines, viola y bajo) y llevan en el ángulo superior izquierdo de la primera página la indicación “Milano 1751”. Del Signe David Perez” (López-Calo, 1991, p. 55). De las 21 arias, 17 (incluido el dúo) son para soprano (“tiple”) y cuatro para tenor. Así, de las 26 arias del libreto impreso en Milán en 1751, el manuscrito de Calahorra las incluye casi todas. Del acto 3 están todas las arias, dejando fuera sólo tres del acto 1 y dos del acto 3 (véase la tabla 1).

El reparto para el estreno en el Teatro Regio Ducale de Milán estaba formado por cantantes del más alto nivel, a saber, el famoso soprano Gioachino Conti, detto Gizziello, en el papel principal (*Ezio*); Giuseppe Poma, alto castrato (Valentinian III); Catarina Aschieri, soprano (*Fulvia*); Violante Vestri, soprano (*Onoria*); Ottavio Albuizio, tenor (*Massimo*); y Giuseppa Uzedo, soprano (*Varo*). Al igual que David Perez, Gizziello sería contratado por

5. Sobre estas colecciones, ver Trilha (2011, pp. 263-281, pp. 342-349) y Fernandes (2013, pp. 64-66, p. 81).

la corte portuguesa en 1752 (Brito, 1989, p. 26) y fue en los años siguientes uno de los principales protagonistas de las óperas representadas en los teatros reales, incluida la famosa Ópera del Tajo, destruida por el terremoto de 1755 siete meses después de su inauguración. Tras la catástrofe, Gizziello y otros célebres músicos (como los cantantes Caffarelli, Gregorio Babbi y Carlo Reina y el compositor Antonio Mazzoni) viajaron a la corte de Madrid, donde Gizziello compartiría con Farinelli, en 1756, la interpretación de las cantatas *La Danza* y *La Pesca* de Niccolò Conforto (Presas, 2021, pp. 325-326). Giuseppe Poma fue contratado como cantor de la Capilla Patriarcal de Lisboa en 1758, habiendo regresado a Italia en 1765 (Fernandes, 2010, vol. II, p. 222, p. 232).

El libreto de la producción de *Ezio* de 1751 está dedicado al conde Gianluca Pallavicini (1697-1773), noble genovés, militar, diplomático, gobernador y “Capitano Generale della Lombardia Austriaca”. Entre 1749 y 1753, Pallavicini dinamizó la vida musical de Milán organizando conciertos al aire libre y promoviendo representaciones operísticas. En 1747, había sido el dedicatario de la cantata pastoral *Il ristauero d’Arcadia* de Maria Teresa d’Agnesi (1720-1795), representada en el Teatro Regio Ducale. En 1753, se representó en la misma sala la ópera *Ciro en Armenia* de esta clavecinista y compositora. Agnesi fue también la compositora de la serenata *Ulisse in Campania*, de la que existe una copia en el Archivo de la Catedral de Calahorra, aunque su autoría no aparece identificada en el catálogo publicado (nº 9 del Catálogo de López-Calo, 1991, p. 58) ⁶. Es posible que esta fuente y la antología de arias de *Ezio* tengan la misma procedencia y hayan llegado a la catedral española por canales similares. Sin embargo, hasta el momento no se dispone de datos concretos sobre la trayectoria de estas fuentes hasta su incorporación al archivo.

Colección de arias impresas por John Walsh (Londres)

A falta de una partitura completa, el conocimiento de la música de la ópera *Ezio* se basa en un conjunto restringido de arias sueltas. Dado que la colección de Calahorra aún no ha sido publicada modernamente y no figura en bases de datos de libre acceso como RISM - *Répertoire International des Sources Musicales*⁷, las fuentes más accesibles son las ediciones impresas de un pequeño conjunto de arias publicadas por John Walsh en Londres [hacia 1763] y que corresponden a las versiones que habrían cantado intérpretes de prestigio (Regina Mingotti, Giuseppe Riciarelli y Rosa Curioni) en la versión representada en el King’s Theatre en la temporada 1754-55 y, quizá, en otras ocasiones. Con el título *The Favourite Songs in the Opera call’d Ezio by Sig. Perez*, la edición de Walsh incluye cinco arias de David Perez en un primer cuaderno [*First Set*] y tres en un segundo [*Second Set*], junto con dos

6. Se encuentra otra copia manuscrita en la Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella.

7. Tampoco se menciona en obras de referencia como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ou *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG).

arias de la *Penélope* de Hasse, popularizadas por Regina Mingotti. La versión londinense incluía nuevas arias, o al menos arias que no están claramente identificadas en el libreto de Milán de 1751, pero que se encuentran en otras versiones del texto de Metastasio⁸. Esto es particularmente evidente en el caso de Giuseppe Ricciarelli, conocido como *Il Romanino*, intérprete de las arias “*Non ami chi teme*”, “*Ecco le mei catene*”, “*Per sei mi nacque amore*” (esta última con texto idéntico al de la ópera *Demofonte*). Al igual que en la fuente de Calahorra, hay cuatro arias en la edición de Walsh: “*Sventurata non ho pace*”, “*Per tutto il timore*”, “*Ah, non son io che parlo*” y “*Speri in vano col tuo rigore*” (ver Tabla 1). En algunos estudios se plantea la hipótesis de que Perez estaba en Londres en 1755, por lo que hubiera podido componer las nuevas arias en ese momento (Burden, 2013, p. 28, p. 35). Aunque no se conocen pruebas documentales concluyentes, no se puede descartar, ya que, después de *Alessandro nell’Indie*, las dos óperas que se representaron en la Ópera do Tejo de Lisboa en 1755 fueron de Antonio Mazzoni, lo que dejó algo de tiempo para que Perez viajara a Londres⁹.

Identificación del Acto 3 en la Biblioteca da Ajuda (Lisboa)

A pesar de la estrecha y duradera relación de David Perez con la corte portuguesa, no hay pruebas claras de que la ópera *Ezio* se representara en Lisboa. En su *Cronologia da Ópera em Portugal*, Joaquim José Marques se refiere a una representación en el Teatro Real de Salvaterra en 1756. Sin embargo, según Manuel Carlos de Brito (1989, p. 173), esta referencia es dudosa, ya que la corte no fue a Salvaterra ese año y es poco probable que tal producción tuviera lugar poco después del terremoto. Sin embargo, años después, se encargó una versión de *Ezio* a Niccoló Jommelli (Páscoa, 2012).

En la Biblioteca da Ajuda existen tres volúmenes con repertorio operístico titulados *Ezio* y sin indicación de autor, por lo que fueron incluidos en el *Catálogo de Música Manuscrita* de Mariana Amélia Machado Santos (1959, Vol. II, pp. 45-46) como anónimos. Corresponden a las siguientes siglas: 47-V-29 a 30 (dos volúmenes, con los actos 2º y 3º); 47-V-31 (*Ezio*, Atto Terzo), con música diferente a la anterior; 47-V-61 (*Ezio*, Atto Terzo), de nuevo con música diferente a las demás. Comparándolo con el libreto y los incipits musicales de las arias de la antología conservada en la Catedral de Calahorra, se ha podido comprobar que el tomo 47-V-61 corresponde al Acto III de la composición de David Perez. No se incluyen las tres primeras arias del libreto milanés, pero están presentes todas las demás, así como los

8. La primera vez que se puso en música este libreto de Pietro Metastasio fue en 1728 por Nicola Porpora. Hay numerosas versiones musicales posteriores del mismo libreto, de la autoría de compositores como Auletta, Hasse, Lampugnani, Haendel, Sarro, Pescetti, Traetta, Graun, Latilla, Galuppi, Anfossi, Jommelli, entre muchos otros.

9. Aunque la localización periférica de Portugal limitó la proyección europea de David Perez, su reconocimiento permaneció en diversos círculos internacionales, incluida la capital británica. En 1774 fue invitado a formar parte de la *London Academy of Ancient Music* y ese mismo año se publicaron en esa ciudad los *Mattutini de’ Morti* (Bremner, 1774) en una bella edición con el retrato del compositor grabado por Francesco Bartolozzi. Tuvo suscriptores tan importantes como Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel o Charles Burney.

respectivos recitativos y las didascalias del libreto de la primera escena del tercer acto hasta el final, formando así un conjunto coherente.

En cuanto a las arias comunes al manuscrito calagurritano, la melodía vocal es la misma, pero mientras que en la fuente española la parte instrumental se limita a las cuerdas y el bajo (probablemente con la intención de hacer más accesible la interpretación en un contexto de cámara o en ausencia de una formación orquestal con instrumentos de viento), en el manuscrito de la Biblioteca da Ajuda la instrumentación incluye trompas y oboes. La grafía musical pertenece a diferentes manos en el caso de los recitativos y las arias, y estas últimas no son todas del mismo copista. Ninguna de estas grafías se corresponde con las de los copistas de la corte de Lisboa, que suelen ser mucho más regulares y cuidadosas. Sólo el aria “*Ab non son io che parlo*” tiene una indicación de autoría (“Del Sig.r David Perez”) y una referencia en la esquina superior izquierda a “Sig.ra Aschieri”, es decir, a la soprano Catarina Aschieri, que participó en la producción de Milán.

Arias y extractos en la base de datos del RISM

A través de la base de datos del RISM es posible localizar otras siete arias manuscritas sueltas de *Ezio* de David Perez, pero probablemente existen varias más en otros archivos y bibliotecas. Una de ellas, “*Caro mio bene addio*”, tiene la identificación “Sig. Poma Del Sig. David Pérez”, por lo que es probable un vínculo con la producción de Milán. Se encuentra en la Biblioteca Estatal de Dresde y perteneció a María Antonia Walpurgis, princesa electa de Sajonia y conocida compositora, cantante, clavecinista y mecenaz. Otras arias de *Ezio* se encuentran en archivos y bibliotecas alemanas (Karlsruhe y Schwerin), en Milán (Conservatorio Giuseppe Verdi), Londres (Biblioteca Británica), Estocolmo y Austin, Universidad de Texas (véase la tabla 1). En cualquier caso, solo hay un aria en cada una de estas bibliotecas o archivos, sola o formando parte de colecciones que incluyen piezas de otros compositores. Una vez más, por tanto, se pone de manifiesto el carácter excepcional de la fuente de Calahorra.

Tabla 1. Fuentes de la ópera *Ezio* de David Perez

Árias en el Libreto de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
ATTO PRIMO				
	Ouverture			
<i>Se tu la reggi al volo</i> (Valentiniano III – Giuseppe Poma, A)	X			
<i>Pensa a serbarmi o cara</i> (Ezio – Gizziello, S)				X Schwerin: Landesbibliothek

Árias en el Libreto de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
<i>Caro Padre, a me non dei</i> (Fulvia - Caterina Aschieri, S)			X (Sig.ra Mingotti)	
<i>Sempre è maggior del vero</i> (Massimo – Ottavio Albuizio, T)	X			
<i>Se un bell'ardire</i> (Varo - Giuseppa Uzedo, S)				X Karlsruhe: Badische Landesbibliothek
<i>Quanto mai felice sei</i> (Onoria – Violante Vestri, S)	X			
<i>Se povero il ruscello</i> (Massimo)	X			
<i>So chi t'accese</i> (Valentiniano)	X			
<i>Non tanto orgoglio</i> (Onoria)	X			
<i>Oh Dio, moror d'affano</i> (Dueto Ezio e Fulvia)	X			
ATTO SECONDO				
<i>Va del furor portata</i> (Massimo)	X			
<i>Recagli quell'acciaro</i> (Ezio)	X			
<i>Sventurata non ho pace</i> (Fulvia)	X		X (Sig.ra Mingotti)	
<i>Nasce al bosco in rozza cuna</i> (Varo)	X			
<i>Finchè per te mi palpita</i> (Onoria)	X			
<i>Caro mio bene, Addio</i> (Ezio)	X			X (Sig. Poma) Dresden: Sächsische Landesbibliothek /Estocolmo: Musik-och teaterbiblioteket

Árias en el Libro de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
<i>Speri in van col tuo rigore</i> (Fulvia)	X		X (Sig.ra Min-gotti)	
<i>Che mi giova Impe-ro, e Soglio</i> (Valentiniano)	X			
ATTO TERZO				
<i>Guarda pria se in questa fronte</i> (Ezio)				
<i>Peni tu per un'ingrata</i> (Onoria)	X			
<i>Colle procelle in seno</i> (Valentiniano)				
<i>Cara merce d'Amore</i> (Ezio)	X	X		
<i>Per tutto il timore</i> (Valentiniano)	X	X	X (Sig.ra Curioni)	X Austin: Univ. of Texas
<i>Tergi l'inguste lacri-me</i> (Massimo)	X	X		
<i>Ab non son io, che parlo</i> (Fulvia)	X	X	X (Sig.ra Min-gotti)	X Milano: Biblioteca do Cons. G. Verdi (Cat. Aschieri) Londres: British Library ¹⁰
<i>Già risonar d'intor-no</i> (Varo)	X	X		
CORO: <i>Della vita nel dubbio cammino</i>				

CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA DE DAVID PEREZ EN ESPAÑA

David Perez desarrolló su carrera en ciudades vinculadas política y culturalmente a España, como Palermo y Nápoles, o geográficamente cercanas como Lisboa. Sin embargo, su música, o al menos sus óperas completas, rara vez se interpretaron en España. Entre las pocas producciones conocidas se encuentran: *Il Farnace* (Roma, 1750), representada en Barcelona en 1754; *Alessandro nell'Indie* (Génova, 1744, y en una segunda versión

10. Antecedida por el recitativo acompañado “*Misera dove son*”.

Lisboa, 1755), representada en Madrid en 1755 y en Cádiz en 1764; y *La Zenobia* (Milán, 1751), también representada en Cádiz en 1762, en este caso en una traducción al castellano llamada *La Cenobia*. En cambio, varias de las arias de Perez forman parte de una difusión más amplia de arias sueltas (“*arie staccate*”) de la ópera italiana en general (Marín, 2002a, pp. 25-26).

Una parte considerable de las composiciones de David Perez que se conservan en España se encuentran en archivos eclesiásticos de ciudades de la provincia, concretamente en las catedrales de Calahorra y Astorga, el monasterio de Aránzazu y las colegiatas de Roncesvalles y Piedrahita, tal y como recoge un primer estudio de Miguel Ángel Marín (2002a, p. 32). Entre las excepciones están el aria “*Ma qual perfidia e questa*” de *La Semiramide riconosciuta* (Roma, 1749), conservada en la Biblioteca Nacional de España, la Cantata *La pace tra la Virtù e la Bellezza* (1777) y el aria “*Quanto mai felice siete*” de la ópera *Ezio* (Milán, 1751) conservada en el Palacio Real de Madrid. En cuanto a la Cantata¹¹, compuesta para el cumpleaños de María I, fue sin duda un regalo de la reina portuguesa a su tío, el rey Carlos III de España, al igual que varias otras óperas y serenatas enviadas como regalo desde la corte de Lisboa. Esto constituye, por tanto, una situación distinta a otros procesos de circulación de arias sueltas con vistas a otras prácticas y contextos de la vida musical. Siguiendo en el ámbito cortesano, cabe destacar que la música de David Perez tuvo una fuerte presencia en la biblioteca musical de la reina María Bárbara de Braganza. El inventario de obras heredadas por Farinelli registra 13 óperas de Perez, 9 de ellas representadas en Portugal entre 1752 y 1755. Parte de estos volúmenes, ricamente encuadrados, subsisten, como las Sonatas de Domenico Scarlatti, en la Biblioteca Marciana de Venecia (Fernandes, 2018, pp. 910-911, p. 928). Sin embargo, la actuación de Perez en la biblioteca de la princesa de Portugal y la reina de España no se corresponde con la producción de representaciones operísticas en la corte española, aunque es probable la interpretación de arias aisladas dentro de la Cámara Real.

La música italiana en contextos eclesiásticos

Aparte de las producciones más espectaculares y caras relacionadas con la corte y los teatros, la música de Perez y otros compositores italianos circulaba en cantidad considerable. Los músicos de los pequeños núcleos urbanos de lugares remotos conocían y participaban en el repertorio operístico que se producía y representaba en las grandes ciudades de España y del extranjero. La ausencia de teatros de ópera no impidió, por tanto, que se conociera esta música. Una estimación aproximada de Miguel Ángel Marín, basada en los catálogos de los archivos eclesiásticos disponibles, sitúa el número de arias italianas en más de 300, de las cuales 44 se encuentran en el archivo de la catedral de Jaca, 55 en el de la catedral de Astorga, 27 en el de la colegiata de Roncesvalles, 40 en el del monasterio de Aránzazu y 22 en el de la catedral de Calahorra (Marín, 2002, p. 300). Es natural que

11. Disponible en edición moderna (Roussin, 2020).

haya muchos más, tanto en España como en Portugal, puesto que este tipo de investigación aún no se ha realizado de forma sistemática. La mayoría de estas arias proceden de óperas serias con libretos de Metastasio, lo que corrobora que los *drammi per musica* del célebre poeta se han convertido en “una fiebre que ha tomado a Europa por asalto durante casi cien años”: como mencionaba el magistrado-alcalde de Madrid hacia 1785, apenas había un joven que no se supiera y cantara de memoria el “*Misero pargoletto*”, “*Padre perdona*”, “*Son regina*” o “*Se tutti mali miei*” (Llorens y Torrente, 2021, p. 74).

Las arias italianas circularon en diferentes tipologías de fuentes manuscritas: papeles sueltos, es decir, arias en partes sueltas; arias en partitura copiadas en fascículos que a veces se encuadernaban en conjuntos; borradores y colecciones o antologías, como es el caso del volumen de Calahorra dedicado a la música de David Perez, generalmente en partitura y realizado por un solo copista (Marín, 2002a, p. 29)¹². A menudo, estas antologías eran objetos de colección, aunque también podían tener una finalidad práctica. Podían, por ejemplo, servir de modelo para copias en partes sueltas o *particellas* que se hicieran posteriormente o incluso como *contrafacta*, con la adaptación de textos latinos, con vistas a su interpretación en las ceremonias religiosas, como veremos a continuación.

Algunas de las arias de David Perez que se encuentran en los archivos españoles pertenecen a óperas representadas en los teatros reales de Lisboa, pero no está claro si este fue el canal directo por el que llegaron o si procedían de la corte de Madrid o de otro circuito. Es el caso de las arias tomadas de *L'eroe cinese* (1754), *L'Olimpiade* (1753) y *Adriano in Siria* (1754) compuestas en Lisboa; y de *Alessandro nell'Indie* y *Demetrio*, de las que Perez realizó una segunda versión para Lisboa en 1755 y 1766 respectivamente. Algunos músicos al servicio de la corte en Lisboa salieron de Portugal hacia España inmediatamente después del terremoto de 1755 y podrían haber servido como portadores de este repertorio, pero no hay datos concretos. Las otras óperas son *Artaserse* (1748) y las ya mencionadas *La Semiramide riconosciuta* (1749) y *Ezio* (1751).

Por el momento no es posible conocer con certeza las rutas que llevan la música italiana, y las arias de Perez en particular, a ciudades secundarias, pero sí es posible plantear algunas hipótesis. Una de las más evidentes es que fueron llevadas por músicos que formaban parte de redes formales e informales, tanto profesionales como personales. Los maestros de capilla también podían solicitar la copia de música de diversas fuentes a través de sus contactos y podría darse el caso de que miembros del clero tuvieran un

12. No obstante, tal como señala Marín (2002a, p. 29), también es posible encontrar colecciones con partes, con un libro de partes para cada voz o instrumento. Es el caso de la colección de arias italianas, en su mayoría del compositor Girolamo Sertori, presumiblemente copiadas en Pamplona o en Vergara entre 1758 y 1760 para uso del marqués de Castelfuente (BNE, M2213 a M2221), de la que también forma parte el aria de Perez “*Ma qual perfidia e questa*” de *La Semiramide riconosciuta*.

interés personal en estas obras. Lo mismo podía ocurrir con otras personalidades de estas localidades cuyas actividades empresariales o profesionales les llevaran a desplazarse a otros centros. La solicitud de copias de música también podía hacerse a los interlocutores al servicio de la corte o de otras catedrales importantes. La adquisición era otra vía cuando se disponía de medios económicos: las colecciones de arias manuscritas e impresas formaban parte de los catálogos de las tiendas de música de Madrid a finales del siglo XVIII y desde allí podían llegar también a otras ciudades y regiones. Los maestros de capilla y otros músicos también circulaban entre las instituciones en busca de nuevas oportunidades profesionales o como evaluadores en las pruebas de acceso a los músicos, las conocidas oposiciones.

Las fuentes musicales profanas de los archivos eclesiásticos también podrían estar vinculadas a los respectivos contextos urbanos y no necesariamente a la vida cotidiana religiosa. En los pequeños centros urbanos, la demanda de música por parte de las instituciones e incluso de las personas físicas se canalizaba fácilmente hacia el único grupo estable de músicos, constituido por las capillas musicales de las catedrales. Entre los actos externos o paralelos a la liturgia se encontraban las academias y los conciertos espirituales, en los que se podía incluir arias de ópera y música instrumental profana. Por ejemplo, un conjunto de piezas musicales conservadas en la Catedral de Ávila, compuesto por arias y cuartetos de cuerda italianos (de Haydn, Friedrich Schwidl y anónimos), da testimonio de este uso a través de la anotación en uno de los manuscritos: “para las academias de música” (Marín, 2002, p. 299).

Las arias sueltas también se utilizaban como material de estudio y eran parte de la trayectoria formativa de los cantantes, incluso de aquellos que se formaban en contextos eclesiásticos. Por ejemplo, en el frontispicio del aria “*Pensa che reason io*”, de Domenico Sarro, que se encuentra en la basílica del Pilar de Zaragoza se lee que Vicente Oroz “infante mayor” la llevó a estudiar (Marín, 2002a, p. 29). Las voces constituían el núcleo esencial de las capillas musicales de las catedrales. Además del coro, era imprescindible contar con un grupo de solistas de buena calidad, que incluía al menos un soprano (tiple), un contralto, un tenor y un bajo, por lo que la captación de buenas voces era muy valorada por las catedrales, a veces más que la formación musical, ya que ésta podía obtenerse con el tiempo (Leza, 2014, p. 49). Por lo general, el maestro de capilla se encargaba de guiar el aprendizaje de los niños del coro, pero también podía contar con la ayuda formal o informal del organista y de los cantantes más experimentados. En algunas instituciones también podría haber una división de competencias. A lo largo del siglo XVIII, la Catedral de Calahorra tuvo como maestros de capilla a José Torres Villavieja (1703?-1731); Francisco Viñas (1731-1771); Diego Pérez del Camino (1777-1796); y Manuel Corao (1796-1800) (Leza, 2014, p. 74).

De hecho, las capillas musicales eran una de las principales vías de acceso a la formación musical y varios reglamentos establecían que los escolanos de entre 8 y 14 años debían “ejercitar la voz”. La Capilla Real de Madrid y el Real Seminario de Música da Patriarcal de Lisboa (Fernandes,

2013, pp. 11-12) son casos emblemáticos de la utilización de repertorio italiano en la práctica pedagógica en instituciones eclesiásticas o en la formación de músicos destinados a ejercer su profesión en establecimientos religiosos. El Colegio de Niños Cantorcitos de Madrid, contó desde 1738 con maestros italianos como Antonio Corvi Moroti y Francesco Corselli. Después de aprender los “rudimentos”, es decir, después de poder cantar todo tipo de solfeo y poco después obras musicales con texto, los jóvenes alumnos, algunos de ellos castrati, deberían ser guiados por un segundo maestro en el “estilo más moderno de cantar con todo gusto, y primor, según la clase de cada voz”¹³. Para ello se utilizaban arias de óperas conocidas en la época, pero también libros de solfeo. El nombre de David Perez aparece vinculado con ambos repertorios. Con respecto a los libros de solfeo de su autoría, conocemos mejor el caso de Portugal, gracias al fondo musical del Real Seminario Patriarcal. Esta colección, actualmente en la Biblioteca Nacional de Portugal, refleja las recomendaciones de los Estatutos de 1764 para que las clases estuvieran bien provistas de “Solfeos para todas las voces, Arias, Música de Órgano y Capilla, Acompañamientos y Sonatas” (Fernandes, 2013, p. 57). En un inventario del siglo XIX¹⁴ de las obras utilizadas en esta institución se mencionan un primer volumen de *Solfeggios* para soprano, “Duetos para 2 sopranos” y las “Regras de firmar a voz”, de Perez. Una de las copias manuscritas que se conservan de los *Solfegi di Soprano Solo e Basso* de este compositor¹⁵, contiene 47 ejercicios para soprano acompañados de un bajo cifrado. Los intervalos, los ritmos y las secuencias sencillas de los primeros números dan paso a figuraciones cada vez más rápidas y ejercicios de agilidad vertiginosa en los últimos ejemplos. Los solfeos de Perez aparecen también en otras colecciones como la Livraria do Conde de Linhares¹⁶ y en un volumen encuadernado titulado *Solfejos de Cantoria*, copiado en 1797¹⁷. Sus 29 ejercicios para soprano y bajo continuo exigen un control seguro de las principales dificultades melódicas y rítmicas, y muestran claramente que estaban destinados al entrenamiento de cantantes de gran destreza vocal. Perez fue asimismo uno de los principales autores presentes en la colección titulada *Solfèges d'Italie avec La basse chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez etc* (París: Le Duc, 1772), obras de amplia circulación europea y sucesivas reimpresiones. Como ha demostrado Dinko Fabris (2002, p. 51), este fue uno de los canales importantes de difusión de los solfeos de Perez, que siguieron utilizándose en Portugal hasta el siglo XIX.

En cuanto a los instrumentos, además del órgano, las plantillas de las capillas musicales de las catedrales y de otras instituciones religiosas se fueron renovando durante el siglo XVIII, dando paso a la introducción de

13. Archivo General de Palácio, Real Capilla, caja 6776. Documento citado por Morales (2007, p. 44).

14. *P-Ln*, MM 4987.

15. *P-Ln*, MM 1524.

16. *P-Ln*, MM 2268.

17. *P-Ln*, MM 4840.

oboes, flautas y trompas en lugar de los antiguos bajones, chirimías, cornetas y clarines. En el caso de la Catedral de Calahorra, los violines aparecen desde 1708, los oboes están documentados desde 1720 y las trompas desde 1740 (Leza, 2014, p. 54). Esta transformación se encontró con la renovación de los repertorios, tanto en el ámbito de la música religiosa como en la eventual práctica del repertorio profano, incluidas las arias italianas. Por ejemplo, en el archivo de la catedral de Granada hay varias piezas en partes sueltas para cuerdas, oboes y trompas, como el aria de [Florian Leopold] Gassman “*Parmi nel seno sentirmi strugge*” o el dúo “*Parto da te, mi bene*” de Niccolò Piccinni (López-Calo, 1991-92, p. 533; p. 551). También se conserva en este archivo el aria de David Perez “*Ab, se in ciel benigne stele*”, en este caso sólo con acompañamiento de cuerda. Las copias locales en partes sueltas atestiguan la ejecución de las obras y no sólo el gusto por coleccionarlas o por estudiarlas desde el punto de vista de la composición. También es significativo que para los ejercicios “de oposición” se exigiera la interpretación de recitativos y arias, con texto en español o italiano, y no sólo música litúrgica en latín. Normalmente estas piezas vernáculas ocupaban el lugar de los antiguos villancicos. Por ejemplo, un “Recitado y Aria al Santísimo”, con violines, oboes y trompas (anónimo) se menciona en el Catálogo del Archivo de la Catedral de Granada, en relación con las oposiciones a Maestro de Capilla de 1796 y 1799. En cuanto a las oposiciones a Tiple y Contralto de 1831, hay también un recitativo y un aria en español de autor anónimo: “Que turbado me veo”, “Borrador”, “Aria [con recitado] de contralto”, con dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. Este repertorio en español, en muchos casos, presenta similitudes con las arias y cantatas italianas.

Otra práctica vinculada a la música profana presente en los archivos eclesiásticos eran los *contrafacta* y los arreglos, es decir, las adaptaciones para la liturgia de piezas profanas preexistentes, un ámbito todavía insuficientemente tratado en Musicología. Drew Edward Davies (2019, p. 150) menciona varios casos dentro de los repertorios de Nueva España y otros territorios latinoamericanos en el periodo colonial, incluyendo *contrafacta* interpretada de arias de ópera serias. En otras palabras, las obras paralitúrgicas y los responsorios en latín resultaron de la adaptación de arias de compositores como Hasse, Leo, Galuppi, Sarti, Martin y Soler, de Majo, Anfossi o Insanguine. Los poemas italianos de Metastasio fueron así sustituidos por textos religiosos en latín. Esta práctica también era común en la Península Ibérica. En relación con Portugal, un artículo reciente (Marques, 2021, pp. 258-261) da cuenta de su uso en la catedral de Évora. Por ejemplo, el motete eucarístico *Accipit Jesus calicem*, con la designación de “Aria” y la atribución a “Marcos Antonio Portugal” en el “Acompañamiento” se basaba, después de todo, en un aria de la ópera *Apelle* (1793) de Niccolò Zingarelli. La misma aria, “*Guardami e in questo ciglio*”, fue utilizada más tarde por Domenico Cimarosa en *Gli Orazi ed i Curiazi* (Teatro La Fenice, 1796), ópera que se representó posteriormente en el Teatro Real de San Carlos de Lisboa en 1798 y 1801, dirigida por Marcos Portugal en esta última ocasión. Otro ejemplo, también procedente del archivo de la Sé de Évora, es un “Cuarteto” de

la ópera cómica de Marcos Portugal *La donna del genio volubile*, al que se añadieron dos textos en latín: *Misit me pater vivens et ego vivo* (Responsorio In festo Corporis Christi) y *O salutaris hostia* (himno).

Según Giulia Veneziano¹⁸, también las Cantatas de David Perez que se encuentran en el Monasterio de Aránzazu fueron aderezadas con textos de carácter espiritual, en este caso en español. Uno de ellos, “O tu divina Aurora”, a pesar de su título “Cantata italiana para Contralto”, con “2 violini e basso continuo”, presenta sólo la secuencia básica de un único par Recitativo-Aria. El texto está en español, pero en el frontispicio, bajo el íncipit textual (“Sin ti siempre Augusta”), hay una referencia al texto original italiano: “*Non vi piacquè ingiusti dei*”. Se trata de un aria de la ópera *Il Siroe*, con texto de Metastasio (*Emira*, Atto II, scena 14), que Perez había compuesto para el Teatro San Carlo de Nápoles en 1740. La segunda “cantata” de Aránzazu, “Si el alto amor”, identificada como “Cantata italiana con V(ioline)s y letra en español”, para contralto, contiene sólo un aria con texto igualmente adaptado a una versión espiritual. Una de las cantatas italianas de David Perez del archivo de Aránzazu contiene la siguiente inscripción: “Necesito un aria de 6 tono con violines y trompas que diga la letra: Convoque en dulce acento, es de contralto, y me pide su dueño negándome otras hasta hacerse con ésta” (J. Bagüés, 1979, p. 273; citado por Marín, 2002, p. 298). De ello se desprende que el repertorio de fuera de la institución podría tomarse prestado para hacer copias, arreglos y adaptaciones¹⁹.

NOTAS FINALES

Tras haber sido interpretada en importantes escenarios europeos por algunos de los mejores cantantes de la época y después de que varias de sus arias formaran parte del repertorio de las estrellas del canto del siglo XVIII, cuyo nombre también contribuyó a la difusión de versiones impresas y manuscritas de estos pasajes a través de redes informales y comerciales, la ópera *Ezio* de David Perez dejó un conjunto de huellas materiales e in-materiales que se extienden por distintos lugares geográficos y diferentes contextos de práctica musical. Sin embargo, no ha llegado hasta nosotros ninguna versión completa de la partitura estrenada en Milán en 1751, ni de las versiones posteriores.

De las fuentes conocidas, la más completa, por contener el mayor número de arias, es la que se encuentra en el Archivo de la Catedral de Calahorra, por lo tanto, en la órbita de una institución eclesiástica de una pequeña localidad y no en un gran centro urbano con tradición operística y teatral. Cabe subrayar que esta fuente calagurritana incluso nos permitió atribuir

18. Comunicación oral de Giulia Veneziano, titulada “Among Italy and Iberian lands: the dissemination of the Davide Perez chamber cantatas”, presentada en el congreso *David Perez e a música da sua época*. Museu de Aveiro (Portugal), 21 y 22 de Outubro de 2011. Inédita.

19. Giulia Veneziano estudia este fenómeno en su tesis doctoral (2016), donde analiza algunas cantatas profanas de Leonardo Vinci, en las que se aplicó un tratamiento similar en las fuentes españolas.

la autoría de David Perez a otra partitura (aunque incompleta, ya que sólo contiene el tercer acto) conservada en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa.

Las distintas manifestaciones de la ópera de *Ezio*, aunque más o menos fragmentarias, remiten a situaciones, funciones y significados diferentes, desde la representación simbólica del poder real propia de la ópera seria del siglo XVIII, hasta los conciertos y academias o la práctica musical privada, pasando por los espacios eclesiásticos. Como antología formada por arias extraídas de una misma ópera, contrasta con otras colecciones de arias italianas y arias sueltas que circularon por España, tanto de Perez como de otros compositores, y forma parte de un complejo mosaico en el que se cruzan las dimensiones internacional y local. El estado actual de las investigaciones no permite saber con claridad cuál pudo ser el origen del manuscrito ni qué usos se hicieron de las arias de la ópera *Ezio* en el contexto de la Catedral de Calahorra, pero la presencia de esta fuente en su archivo plantea, como hemos visto, cuestiones cruciales que atraviesan contextos similares, tanto en España como en Portugal.

Cabría la posibilidad de que se trate de una pieza de coleccionista, aportada por un aficionado vinculado a la catedral y que la música que contiene no llegara nunca a tener una interpretación práctica en Calahorra. De hecho, algunas de las arias requieren cantantes de notable habilidad técnica y elocuente capacidad artística. Sin embargo, la música contenida en este volumen presenta un potencial común a otros repertorios profanos del mismo género que se extendieron en los espacios eclesiásticos y que pudieron asumir diferentes funciones dentro y fuera de la liturgia, así como ser objeto de diferentes prácticas interpretativas, además de constituir pilares fundamentales de la cultura y formación de los músicos. Al ser una de las más completas, se trata de una fuente imprescindible para una posible reconstitución musical y para el estudio y la interpretación en concierto de la ópera *Ezio*, así como para la elaboración de una futura edición crítica, que incorpore las restantes fuentes conocidas y las que vayan siendo localizadas en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Bagües, J. (1979). *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del santuario de Aránzazu*. Guipuzcoa, España: Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa.
- Brito, M. C. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Burden, M. (2013). *Regina Mingotti: Diva and Impresario at the King's Theatre, London*. London, UK: Routledge.
- Carreras, J. J. (2010). El Siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia. En M. A. Marín (ed.), *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (pp. 23-56). Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.

- Santos Conde, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción* (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.
- Davies, D. E. (2019). Arranging Music for the liturgy: *contrafacta* and opera sources from New Spain. *Early Music*, Vol. 47, Issue 2, pp. 147-160.
- Dottori, M. (2008). *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*. Curitiba, Brasil: DeArtes – UFPR.
- Fabris, D. (2002). La diffusione di Perez attraverso l'editoria musicale. *Avidi Lumi*, nº14, pp. 47-51.
- Fernandes, C. (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. (Tese de Doutoramento em Musicologia). Universidade de Évora.
- (2013). *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento". O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)*. Lisboa, Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md.
- (2018). Maria Bárbara de Bragança's music library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe. En M. I. Biggi, F. Coticelli, P. Maione e I. Yordanova. *Le stagioni di Jommelli* (pp. 901-929). Napoli, Itália: Edizioni Turchini.
- Leza, J. M. (2014). *História de la Música en España e Hispano América*. Vol. IV: *La música en el siglo XVIII*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Llorens, A. y Torrente, A. (2021). Constructing opera seria in the Iberian courts: Metastasian repertoire for Spain and Portugal. *Anuario Musical*, nº 76, pp. 73-110.
- López-Calo, José (1988). *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, España: Comunidad Autónoma de La Rioja.
- (1991). *La música en la catedral de Calaborra*. Logroño, España: Gobierno de La Rioja.
- (1991-1992). *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*. Granada, España: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Marques, A. J. (2021). Marcos Portugal nos arquivos eborenses: o papel do Agostinho Descalço Frei Fernando José da Conceição Figueiredo. En V. Sá, R. T. Paula, A. F. Conde e A. C. Gouveia (Eds.), *Sonoridades Eborenses* (pp. 233-310). Vila Nova de Famalicão, Portugal: Edições Húmus.
- Marín, M. A. (2001). Arias de ópera en ciudades provincianas. Las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca. En A. Torrente y E. Casares (Eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* (pp. 375-402). Madrid: Universidad Complutense, ICCMU.
- (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger.

- (2002a). La fortuna di Perez in Spagna: la circolazione delle arie. *Avidi Lumi*, nº14, pp. 24-33.
- (ed.) (2010). *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- (2021). Haydn en la iglesia: Cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas. *Revista de Musicología*, Vol. 44, nº1, pp. 107-164.
- Mellace, R. (2015). David Perez. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82. Online.
- Morales, N. (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, España: Casa de Velázquez.
- Páscoa, M. (2012). *Ezio de Niccolò Jommelli para Lisboa: mediação entre a tradição e a inovação*. En J. M. P. Cardoso e M. Miranda (Eds.), *Sons do Clássico. No 100º Aniversário de Maria Augusta Barbosa*. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Presas, A. (2021). Las otras “Fiestas reales” de Farinelli. A proposito de dos “componimenti drammatici” de Conforto para dúo de castrati (1756). *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº31, pp. 319-347.
- Roussin, Ch. B. (2020). *Considerações históricas e interpretativas sobre a serenata La Pace Fra la Virtù e la Bellezza, de David Perez*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro. Recuperado de <https://ria.ua.pt/handle/10773/28464>.
- Santos, M. A. M. (1959). *Biblioteca da Ajuda. Catálogo de Música Manuscrita*, Vol. II. Lisboa, Portugal: Biblioteca da Ajuda.
- Trilha, M. M. (2011). *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Veneziano, G. (2016). *La Cantata da Camera a Napoli in Età Vicereale: La Produzione di Leonardo Vinci (1690-1730)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza.