

PABLO L. RODRÍGUEZ

*Polifonia a cappella e concertata in Spagna  
nell'Età di Alessandro Scarlatti*

Alessandro Scarlatti ebbe il suo primo contatto con la Spagna intorno al 1681, quando era Maestro di Cappella della regina di Svezia a Roma, grazie all'ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, il settimo marchese del Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán. È ben noto che la nomina del marchese del Carpio come Viceré di Napoli nel 1683 determinò il trasferimento di Scarlatti nella stessa città l'anno seguente. È anche noto come, dopo la morte del marchese nel 1687, gli successe il conte di Santisteban, don Francisco de Benavides, che mantenne in seguito Scarlatti al suo posto.<sup>1</sup> Ciononostante, sono in parte meno conosciuti due tentativi intrapresi con lo scopo di spostare Scarlatti a Madrid in modo da porlo a capo della Cappella Reale spagnola di Carlo II e Filippo V. Il primo di questi avvenne nel marzo del 1695, ossia poco prima del ritorno di Benavides alla corte di Madrid, ed è legato al trasferimento del pittore Luca Giordano tre anni prima; Benavides fu colui che invitò il pittore napoletano e si ritiene che abbia potuto fare la stessa proposta

<sup>1</sup> AGOSTINO ZIINO, *Alessandro Scarlatti 'proveditor di chiesa', il marchese del Carpio e l'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2014, pp. 211-223; ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca, LIM, 2015, pp. 20-21, 102-03; JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, s.v. «Scarlatti, Alessandro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, diretto da Raffaele Romanelli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 91, 2018, pp. 337-345.

anche al musicista siciliano. Più concretamente la notizia di questo piano si ritrova nel *Diario di Roma* del Fondo Bolognetti nell'Archivio Segreto Vaticano ed è stata pubblicata da José María Domínguez e Luca Della Libera.<sup>2</sup> Il secondo tentativo si attuò nel 1703, poco dopo la visita del re Filippo V a Napoli; ne abbiamo notizia grazie ad alcune lettere del cardinale Ottoboni al cardinale d'Estrées scoperte da José María Domínguez e studiate da Roberto Pagano.<sup>3</sup> Per diverse ragioni, cosa anche questa assai nota, nessuno dei due progetti ebbe modo di essere portato a termine.

In Spagna le poche fonti musicali conservate con opere di Alessandro Scarlatti sono poco indicative: tre manoscritti di "arie sciolte", alcune cantate e l'oratorio *San Casimiro re di Polonia* nella Biblioteca Nacional di Madrid, un manoscritto con arie dell'opera *Teodora Augusta* nella Biblioteca Pública di Palma de Mallorca e altri tre manoscritti di arie e cantate (alcune tradotte in castigliano) nella biblioteca del Monasterio de Lluc sempre a Mallorca.<sup>4</sup> Esiste però un'altra fonte che è poco nota e che presenta aspetti curiosi. Si tratta del *Canon ad semidiathesaron diapente per contraria post pausam* datato 1692, con il testo «Alexander Scarlatus hoc opus fecit», che è contenuto in un

<sup>2</sup> LUCA DELLA LIBERA - JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il Giornale e il Diario di Roma del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in *La musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche, études réunies par Caroline Giron-Paniel et Anne-Madeleine Goulet*, Rome, École française de Rome, 2012, pp. 121-185: 127, 155.

<sup>3</sup> R. PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti* cit., p. 185 e sg. Vedi anche FRANCESCA FANTAPPIÈ - JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Alessandro Scarlatti and the Spanish National Church of S. Giacomo degli Spagnoli*, in *Music and the Identity Process: the National Churches in Rome and their Networks in the Early Modern Period*, edited by Emilie Corswarem and Michela Berti, Turnhout, Brepols, in corso di stampa.

<sup>4</sup> Cfr. E-Mn M2244, M2245 e M2246; E-PAp Ms. 1205 e E-ESCsl Mss. 13.C.1, 13.C.2 e 13.C.3.

ritratto del compositore realizzato da Francesco Solimena e che Benavides si portò a Madrid da Napoli nel 1696 (v. Fig. 1).<sup>5</sup>



Fig. 1 – FRANCESCO SOLIMENA, *Ritratto di Alessandro Scarlatti*  
(Madrid, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba).

Non mi soffermerò in questo mio intervento sulla complessa relazione di Alessandro Scarlatti con la Spagna, bensì mostrerò

<sup>5</sup> LETICIA DE FRUTOS, *Virtuosos of the Neapolitan Opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor*, «Early Music», XXXVII, 2009, n. 2, pp. 187-200.

com'era la polifonia a cappella e concertata che sarebbe stato possibile trovare nella Cappella Reale se uno qualsiasi dei due tentativi di portare il musicista a Madrid nel 1695 o nel 1703 avesse avuto modo di realizzarsi.

Chiaramente il 1695 non fu un anno propizio per lasciare la corte del Viceré di Napoli per quella madrilenana. La guerra con la Francia – detta Guerra dei nove anni – aveva lasciato in cattivo stato le casse reali spagnole e la situazione economica era insostenibile; è documentato che ai musicisti della Cappella Reale si dovevano quasi quattro anni arretrati di paga. A fronte di questa situazione, il Patriarca delle Indie Pedro Portocarrero, che era la massima autorità ecclesiastica della corte di Madrid, decise di dare inizio a una riforma interna che aveva come scopo quello di normalizzare uno dei principali problemi della Cappella Reale: le rendite vitalizie assegnate alle persone che lavoravano per l'istituzione. In ultima istanza l'intenzione del Patriarca era quella di fissare un nuovo organico, con un numero di strumentisti e cantanti necessario ad assicurare il buon andamento delle funzioni.<sup>6</sup> Era qualcosa di fondamentale giacché i monarchi spagnoli Asburgo attribuivano alla policoralità un ruolo determinante per la rappresentazione pubblica del potere e della devozione: i regnanti credevano fermamente nell'esistenza di una relazione speciale tra loro e Dio, relazione per la quale speravano di ricevere favori in cambio del buon servizio a lui rivolto. Questo spiega la presenza nei testamenti degli Asburgo spagnoli di indicazioni indirizzate a dare continuità alle funzioni religiose nella cappella del loro palazzo «con el mismo cuidado que hasta aquí..., y más si más puede

<sup>6</sup> PABLO L. RODRÍGUEZ, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 133-141. Sul cardinale Pedro Portocarrero e la musica, cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Música, ceniza y nada: semblanza melómana del cardenal Portocarrero (1635-1709)*, in AA. VV., *Creer y Entender. Homenaje a Ramón González Ruiz*, Serie Homenajes, vol. 2, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2014, pp. 891-902.

ser» (con la stessa attenzione che si è data sino a qui..., e anche di più se è possibile), per la qual cosa solevano ricordare l'importanza che aveva la continuità di tutti i ministri del clero e degli ufficiali della loro Cappella Reale «así de música como de instrumentos y voces» (sia della musica, come degli strumenti e delle voci), oltre all'avvicendamento delle sedi vacanti e il mantenimento delle rette.<sup>7</sup>

Nel resoconto che presentò il Patriarca delle Indie nel dicembre del 1695 al re Carlo II erano inclusi: due organisti, due arpisti, due arciliuti, due violoni, quattro violini e una cornetta. Tutti gli strumenti duplicati dovevano suonare a turno settimanalmente e mensilmente. Gli altri strumenti, come i violini, suonavano solo in date stabilite del calendario, che coincidevano con le uscite del monarca dalla cappella dell'Alcázar Real. La cornetta era quasi in disuso e finirà per essere sostituita dal clarino. Questo primo progetto di riforma passò per le mani di una commissione e si concretizzò in un decreto reale del 1698, che doveva essere applicato nel 1699. La malattia e poi la morte di Carlo II nel 1700 bloccò però la sua attuazione. Il decreto venne modificato e, a seguito dell'intervento di un'altra commissione che mise da parte le intenzioni del Patriarca, il nuovo organico finì per adattarsi ai gusti del nuovo re Borbone, Filippo V, il cui modello di musica di corte era incentrato principalmente sulla Camera invece che sulla Cappella, e dove era necessario un maggiore numero di strumenti, contrariamente a quello che avveniva nella tradizione policorale asburgica, dove era maggiore la necessità di cantanti (v. Tab. 1).

<sup>7</sup> PABLO L. RODRÍGUEZ, "Il 'lleno de música' e la 'grandeza de Vuestra Majestad'. Potere, cerimonia e policoralità nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo, in *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, edited by Juan José Carreras e Iain Fenlon, Kassel, Reichenberger, 2013 («De Musica», 19), pp. 171-180.

Cargos	Proyecto del patriarca	Nueva planta aprobada
Maestro de capilla	1	1
Capellanes de altar	10	7
Tiples	6	4
Contraaltos	4	4
Tenores	8	4
Contrabajos	2	2
Organistas	4	4
Arpistas	3	2
Archilaud	2	1
Bajones	6	4
Violines	4	5
Violones	3	3
Clarín	1	2

**Fuente:** AGP, Real Capilla, caja 70, exps. 2 y 3

Tabella 1 – Differenze tra il modello asburgico del Patriarca (1698) e quello borbonico di Filippo V che venne adottato (1701).

Nonostante tutto, l'eventuale arrivo di Scarlatti nella Cappella Reale come Maestro di Cappella, nel 1695, sarebbe stata una soluzione assai felice. Per cominciare, il posto era rimasto vacante dalla morte di Cristóbal Galán nel 1684 sino alla nomina di Diego Verdugo nel 1691, periodo durante il quale Juan Gómez de Navas assunse le funzioni di Maestro di Cappella, essendo il cantante con più anni di servizio. L'aspetto determinante fu però che Verdugo decise di non restare a Madrid dopo la sua nomina, ma preferì andare a Salamanca come docente della sua Università; per la qual cosa la Cappella Reale rimase nuovamente senza un Maestro. Di fatto, nel 1695 uno dei musicisti più attivi

come compositore per la Cappella Reale fu l'organista Sebastián Durón, che alla fine fu nominato Maestro di Cappella nel 1701. Ciononostante, la sua stretta relazione con gli Asburgo durante la guerra di successione, e, più concretamente, con la regina vedova María de Neoburgo, lo costrinse all'esilio nel 1706, finendo i suoi giorni nel sud della Francia al servizio di quella che era stata la sua regina sino al 1700.<sup>8</sup>

Lasciando *a latere* le questioni puramente istituzionali, è bene ricordare che la musica di corte in Spagna nel 1695 era stata soggetta ad un graduale cambiamento per potersi adeguare a gusti più internazionali, con il fine di sostenere l'immagine pubblica di un re come Carlo II, facilmente influenzabile, dall'aspetto fisico deprimente e incapace di governare. Si tratta di un processo che interessò tutte le manifestazioni culturali e che iniziò nel 1677 con l'arrivo a corte, come primo ministro, di Juan José d'Austria.<sup>9</sup> Processo cui neanche la sua prematura morte mise fine, passando nelle mani del Duca de Medinaceli o del Conte de Oropesa, favoriti del re. Possiamo avere la prova di questa evoluzione osservando semplicemente i ritratti da camera di Carlo II realizzati tra il 1675 e il 1690, nei quali si presenta con abiti decorati secondo lo stile francese, con la presenza della cravatta in sostituzione dell'austero collare o delle vesti nere solitamente indossate da suo padre Filippo IV (v. Fig. 2).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Vedi la mia introduzione a SEBASTIÁN DURÓN, *Oficio de difuntos a tres y cinco coros*, edición de Pablo L. Rodríguez, Madrid, Alpuerto, 2003, pp. 22-25. Vedi anche PABLO L. RODRÍGUEZ, *Sebastián Durón*, «Revista de la Fundación Juan March», n. 391, febbraio 2010, pp. 2-7.

<sup>9</sup> ID., *Musica italiana alla corte spagnola durante il regno di Carlo II (1665-1700)*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, Lucca, Libreria musicale italiana, 2007, pp. 367-373.

<sup>10</sup> ID., *Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano*, in *La música en el siglo XVII*, coord. de Álvaro Torrente, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016 («Historia de la Música Española e Hispanoamericana», 3), pp. 85-188: 100.



Fig. 2 – Tre ritratti da camera di Carlo II (1675-1690).

Non ci sono dubbi che questi cambiamenti ebbero un riflesso fedele nella polifonia sacra coltivata a corte. In realtà non sono rimaste molte composizioni con un complesso vocale e strumentale particolarmente nutrito, però abbiamo testimonianze scritte come, per esempio, la descrizione della cerimonia di traslazione della Sagrada Forma nel Monastero dell'Escorial, avvenuta nel 1690, e molto conosciuta per il famoso quadro di Coello che rappresenta la stessa cerimonia, ma del 1685 (v. Fig. 3).<sup>11</sup>



Fig. 3 – CLAUDIO COELLO, *La Sagrada Forma*, 1685-90 (particolare).

<sup>11</sup> MICHAEL NOONE, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester (NY), Rochester University Press, 1998, pp.

A questa cerimonia parteciparono quaranta cantanti e strumentisti della Cappella Reale assieme a musicisti del monastero che eseguirono una Messa a nove cori e un Vespro a sette.

In realtà, la descrizione del 1690 – che si deve al padre Francisco de los Santos, un frate geronimita che era inoltre Maestro di Cappella e che si può vedere qui come officiante con l'ostia – non solo chiarisce la continuità nell'uso della polioralità, in questo caso col posizionamento dei cori nelle diverse parti del Tempio, ma anche del concertato italiano, che ora richiedeva parti obbligate per violino e clarino, e vistosi accompagnamenti per arciliuto.<sup>12</sup> Ad ogni modo, la descrizione riserva un ruolo da protagonista agli strumenti e alla divisione del Gloria della Messa in "versi", ossia, in sezioni più brevi, così come era abitudine nelle Messe concertate veneziane e bolognesi della seconda metà del diciassettesimo secolo.<sup>13</sup>

È importante inoltre mettere in evidenza la relazione di questa descrizione dell'Escorial con la contestazione, pubblicata attorno al 1700 da Pedro Paris y Royo, un cantante soprano della Cappella Reale che era stata ammessa nel 1690, delle alterazioni introdotte nel canto ecclesiastico con l'introduzione di elementi teatrali a beneficio del piacere degli ascoltatori ed a scapito della purezza del culto divino. Nel suo memoriale, Paris allude concretamente al miscuglio delle forme sacre dei Salmi o del *Gloria* e del *Credo* della Messa, con «los estilos puramente teatrales de arietas, recitados y cantilenas» (stili puramente teatrali

167-169. Vedi anche JOSÉ SIERRA PÉREZ, *Lectura musicológica del cuadro de 'La Sagrada Forma' (1685-1690) de Claudio Coello*, in *Literatura e imagen en El Escorial*, actas del Simposium (1/4-IX-1996), coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996, pp. 147-224.

<sup>12</sup> BENITO MEDIAVILLA - GREGORIO DE ANDRÉS, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, Sáez, 1962, («Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», 6), pp. 132-135.

<sup>13</sup> JOHN WALTER HILL, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*, London, Norton, 2005, pp. 104-108, 414-416.

di ariette, recitativi e cantilene), assieme all'uso di suoni di violino e clarini nei salmi, messe, cantici e inni che influenzavano la comprensione e la santità dei testi cantati.<sup>14</sup>

Una delle poche composizioni in cui possiamo trovare qualcosa di simile a ciò che ha descritto il padre Francisco de los Santos e denunciato dal cantante Pedro Paris è la *Misa a cuatro coros a la moda francesa con violines y clarín*, di Sebastián Durón (1660-1716), conservata nella cattedrale del Guatemala. Qui, come nel caso di altre sue composizioni, troviamo le abituali combinazioni di elementi della tradizione ispana con altri chiaramente più moderni e di derivazione straniera. Di fatto, sebbene la messa policorale conservata nella cattedrale guatemalteca sia indicata come un'opera a quattro cori, in realtà è scritta per due cori con strumenti obbligati, giacché il terzo coro è un doppione del secondo e si considerano come quarto coro gli strumenti obbligati: due violini – sicuramente entrambi raddoppiati – con il clarino.<sup>15</sup>

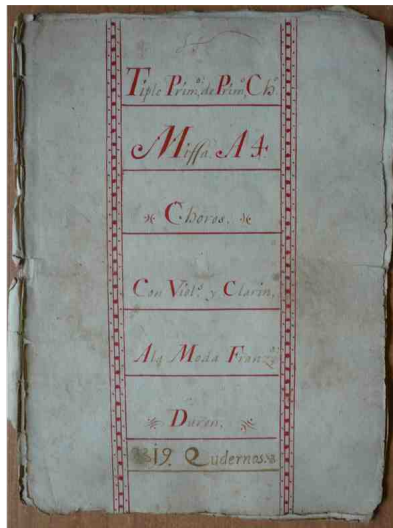


Fig. 4 – Copertina manoscritta di una parte della *Misa a cuatro coros a la moda francesa con violines y clarín* di Sebastián Durón.

<sup>14</sup> CARMELO CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, *Dos memoriales sobre la música de los templos*, «Revista de Musicología», XV, 1992, n. 1, pp. 323-361: 328-338.

<sup>15</sup> P. L. RODRÍGUEZ, *Ad maiorem Dei gloriam* cit., pp. 159-160. Per un'edizione

A differenza delle sezioni policolari, i versicoli diventano qui una specie di ariette per solista e strumento con un linguaggio chiaramente più idiomático. Un ottimo esempio è l'incipit del *Gloria*, con l'abituale alternanza tra i solisti del primo coro e il gruppo del coro duplicato o di Cappella, e il passaggio al "Domine Deus" con una linea più conforme per i violini e giri vocali molto più fioriti per ciascuno dei quattro solisti (v. Es. 1).

Violines I y II

Tenor

Ac

3

Do - mi - ne

6

De - us rex - ce - les - tis

Es. 1 – S. DURÓN, *Misa a cuatro coros a la moda francesa con violines y clarín* (frammento del *Gloria*).

critica della Messa si rimanda a SEBASTIÁN DURÓN, *Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*, edición crítica de Raúl Angulo Díaz y Antoni Pons Seguí, Santo Domingo de la Calzada, Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, 2015.

Quest'ultima Messa è possibile datarla sicuramente all'inizio del diciottesimo secolo, quando, durante i sei anni in cui Durón svolse il suo magistero presso la Cappella Reale di Filippo V, si produsse una lenta francesizzazione della musica di corte, cosa che concise con la presenza a Madrid del compositore Henry Desmarest come "maître de musique de la chambre".<sup>16</sup>

Lo sviluppo della polifonia nella Cappella Reale non si limitava però al solo stile concertato, risultando molto più quotidiano l'uso del cosiddetto stile antico, un aspetto spesso dimenticato dalla ricerca sulla polifonia di quel periodo. I cerimoniali presentano innumerevoli riferimenti sulle combinazioni, dentro la messa e le funzioni di una stessa festività, di vari tipi di canto in *alternatim*. Si era soliti distinguere già dall'inizio del diciassettesimo secolo tra: "contrapunto", "fabordón", "canto de órgano" e "a coros". I primi due alludono, come è noto, all'uso d'improvvisare in stile contrappuntistico o con consonanze sopra il canto fermo. Nel caso spagnolo si suole distinguere tra contrappunto semplice (una voce sopra il canto fermo) o di concerto (due o più voci sopra il canto fermo) e falso-bordone, che era abituale specialmente nella recitazione salmodica, dove è più probabile che si coltivasse la pratica dei salmi passaggiati; sebbene non si conosca nessuna fonte vocale collegata con l'ambiente spagnolo, si sono conservati numerosi "falsobordoni glossati" per organo. Lo aveva evidenziato chiaramente già Domingo Marcos Durán nel suo *Súmula de Canto de órgano* (1504) affermando come le opere si compongano «así para tañer como para cantar, porque se tañen se cantan y al contrario» (così per suonare come per cantare, perché si suonano si cantano e viceversa).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> LOUISE K. STEIN, *Desmarest and the Spanish Context: Musical Harmony for a World at War*, in *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, textes réunis par Jean Duron et Yves Ferraton, Wavre, Mardaga, 2005, pp. 75-106.

<sup>17</sup> P. L. RODRÍGUEZ, *Ad maiorem Dei gloriam* cit., pp. 102-114.

È infine abbastanza comune dimenticare le composizioni in stile antico scritte dagli stessi compositori che si cimentavano nello stile concertato. In realtà, non si è conservata nessuna messa in stile antico di Sebastián Durón, ma invece un libro di otto messe a cappella di José de Torres, che sarebbe diventato maestro della Cappella Reale tra il 1718 e il 1738: il *Missarum liber*, pubblicato nel 1703 dalla "Imprenta de Música" (Stamperia di musica) diretta dallo stesso musicista. Questo libro contiene esempi di messe quotidiane della Cappella Reale durante il regno di Carlo II e inoltre permette di verificare la loro evoluzione. In tal senso, sebbene il libro di Torres fosse pubblicato nel 1703, questo *Missarum liber* fu sicuramente composto molto prima, certamente tra il 1683 e il 1689, quando il suo autore suonava l'organo nella Cappella Reale nei giorni ordinari in cui si cantava una messa accompagnata dall'organo. Il libro include, da una parte, le antifone degli aspensori di due momenti dell'anno; dall'altra, otto messe tra quattro e sei voci nel formato e con le dimensioni abituali del canto "a facistol". Ciononostante, l'aspetto maggiormente rilevante di questo libro, rispetto a ciò che si è osservato sino ad ora, risiede nell'utilizzo di procedimenti vicini alla tonalità.

Torres non si allontana inizialmente dalla tradizione contrapuntistica vincolata allo stile antico, sebbene aggiunga una particolare sospensione armonica che risulta specialmente efficace in quei casi in cui si moltiplicano e risolvono i ritardi nei passaggi cadenzali. Un esempio lo troviamo nel secondo *Kyrie* della *Misa Assumpta est Maria*. Come si può vedere nell'esempio musicale, Torres dispone progressioni di ritardi sin dall'inizio, intensificandole specialmente a partire dalla mis. 10 con doppi ritardi che risolvono in doppie fioriture. Allo stesso tempo nelle citate progressioni usa l'armonia di settima di dominante in funzione chiaramente cadenzale, cosa che conferisce al brano una particolare sensazione tonale più vicina a La minore, nella parte finale, che al terzo modo in cui è scritta la musica (v. Es. 2).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> ID., *Música, poder y devoción* cit., pp. 309-312.

Cantus Ky - ri - e e - lei - son, ky -

Altus Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor Ky - ri - e e -

Bassus Ky - ri - e e - lei - son,

5  
- ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e

ky - ri - e, ky - ri - e e - lei - son, ky -

- lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei -

10  
e - lei - son.

- ri - e e - lei - son.

ky - ri - e e - lei - son.

- son, ky - ri - e e - lei - son.

Es. 2 – JOSÉ DE TORRES, *Missa Assumpta est Maria a 4: Kyrie II*, dal *Missarum liber*, Madrid, Imprenta de Música, 1703, fol. 58<sup>v</sup>-59<sup>r</sup>.

Sebbene esista sul libro di Torres una vecchia tesi di dottorato statunitense di John Druessedow, molte altre fonti importanti in stile antico risalenti a quest'epoca aspettano ancora d'essere analizzate e studiate. Per esempio due libri di Messe e Inni di

Torres o la collezione di Salmi e *Magnificat* di Antonio Literes, un altro famoso compositore della corte spagnola, conservata nella Real Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid. In realtà, in uno di quei libri si trova una composizione a cappella assai nota, e svariate volte anche incisa su disco: la famosa *Misa de Madrid a Quattro* di Domenico, il figlio di Alessandro Scarlatti. Di fatto, come suggerisce Roberto Pagano nel suo libro fondamentale su questi compositori, suo figlio Domenico riuscì a realizzare in vita tutte le aspirazioni che suo padre non fu in grado di rendere concrete, come lavorare stabilmente per dei re munifici e splendidi. Chiaramente Alessandro non andò a Madrid nel 1695 o nel 1703, però qualcosa di suo lo realizzò attraverso suo figlio Domenico.

