

“LA VOZ DE UN ÁNGEL TENÉIS”: CARLO BROSCHI ‘FARINELLI’ (1705-1782) EN EL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO

David T. Gies
Universidad de Virginia, EE.UU.

En la novela más reciente de Eduardo Mendoza (*El rey recibe*, 2018), el protagonista, Rufo Batalla, discute con un músico francés, un artista cínico que habla mal, muy mal, de Brahms y de otros muchos compositores clásicos.

– Pues, dime qué te gusta [insiste Rufo].

– Farinelli, *il castrato* [contesta Yves, el músico].

– Esto es una *boutade*. Farinelli vivió en el siglo XVIII, no hay registro de su voz. Nadie sabe ni sabrá nunca cómo cantaba Farinelli.

– Precisamente. Quieres oír a Farinelli y no puedes. No actúa en ninguna sala, no hay discos en ninguna tienda. El arte es esto: dolor y frustración.” (280-281)

Como piensa Yves, el arte puede ser dolor y frustración, pero tanto para la historia como para varios dramaturgos del XIX y principios del XX, el arte de Farinelli pudo aliviar el dolor de mucha gente, entre ellos dos reyes españoles dieciochescos, Felipe V y Fernando VI.

¿Quién era este Farinelli? Nacido Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi en Apulia, Italia, en 1705, dentro de una familia que permitió –en palabras publicadas en la *Revue des Deux Mondes* en 1861– “une si cruelle mutilation” (Scudo 759)¹, este “castrato” llegó a ser una de las voces más conocidas y aplaudidas de la Europa ilustrada. Dicha “mutilación” fue algo común en la época, especialmente en un chico de notable talento como el joven Carlo que, durante sus estudios musicales en Nápoles, demostró una capacidad de cantar notas altas, altísimas, que sorprendió a su profesor, Nicola Porpora. El “acto” se cometió en 1717 cuando Carlo cumplió 12 años e inmediatamente después de la inesperada muerte de su padre, maestro de capella, a los 36 años de edad.² Debutó tres años después en la ópera *Angelica e Medoro* de Pietro Metastasio y trabó con este una amistad tan estrecha que Metastasio le llamó “mi adorado hermano gemelo” (Hertz, “Farinelli and Metastasio” 107). A Farinelli le llamaron “Il ragazzo”. Su fama se extendió por Europa y viajó de Nápoles a Viena, de Viena a Milán, Bologna, Venecia y Londres. Allí, en Londres, le llamó D. Tomás Fitzgerald, secretario en la embajada española, para invitarle a visitar la corte en Madrid, adonde llegó en julio de

¹ Jean Jacques Rousseau comenta esta “diversión” de “personas voluptuosas y crueles” en su *Dictionnaire de Musique* (ver traducción de Waring, 56). Torrione elabora: “Los Broschi estaban bien relacionados socialmente y la castración de Carlo no se debió a la extrema miseria que impulsaba a muchos padres a mutilar a un hijo varón entre los 8 y los 10 años, a poco que tuviera una garganta prometedor y un ‘padrino’ o un maestro de música que aconsejara aquel recurso lucrativo para escapar al hambre. El musicólogo Giovenale Sacchi, primer biógrafo de Farinelli (1784), precisa que la excepcionalidad de su voz se debía a una intervención quirúrgica que sufrió de niño, tras una grave caída de caballo: el accidente infantil o la hernia eran argumentos esgrimidos por las familias de los cantorillos castrados para encubrir un acto bárbaro y moralmente injustificable ante la iglesia (que solicitando sus angélicas voces contribuía de manera encubierta a fabricarlos, vedándoles luego el matrimonio) y ante una sociedad que los reclamaba para los teatros” (“Farinelli en la corte” 122).

² Según Bonnie Gordon (siguiendo a Vernon Lee), “[the] castrato voice [is] a voice made of flesh and blood that has agency and that works like a material object catapulting out from singers’ mouths. This voice that far exceeds the words and the notion of song [...] To consider the castrato’s made voice is to insist not only that the voice is mediated but that it is materially constructed or, in my terms, that it is instrumentalized matter” (648-649).

1737 (*annus mirabilis* en España: el mismo año del nacimiento de Nicolás Fernández de Moratín, el mismo año de la publicación de *La Poética* de Luzán, el mismo año del famoso debate sobre el neoclasicismo que tuvo lugar en el *Diario de los Literatos de España*). Farinelli se iba a quedar en España; sin embargo, su plan inicial era regresar a Londres lo más pronto posible (Torrione “Fiesta” 220).

Testimonios contemporáneos confirman la belleza de su voz:

La sua voce fù riguardata sorprendente, perchè perfetta, valida, e sonora nella sua qualità, e ricca nella sua distesa per i profondi gravi, ed acuti, che a'tempi nostri non si è sentita l'eguale. Fù anche dotato del dono d'un naturale creativo, il quale, condotto col sapere, faceva sentire cose peregrine, e sì particolari, che non lasciò campo ad altri di poterlo imitare. L'arte di saper conservare, e ripigliare il fiato con tal riserva, e pulizia, senza mai farlo accorgere ad alcuno, principiò, e terminò in lui; l'intonazione perfettissima, lo spianare, e spander di voce, il di lei portamento, e l'unione, l'agilità sorprendente, il cantare al cuore, ed anche nel genere grazioso, ed un perfetto e raro Trillo furono i di lui pregi uguali; nè vi fù genere nell'arte che da esso non fosse eseguito alla perfezione, e ad un tanto sublime grado, che si rese inimitabile.

(“Su voz fue considerada sorprendente, por lo perfecta, vigorosa y sonora, rica en su amplitud para los graves profundos y los agudos, como nunca se ha oído igual en nuestros días. Estuvo dotado asimismo del don de un natural creativo, que, manejado con sabiduría, hacía oír cosas peregrinas, tan particulares que no quedó espacio a otros para poderlo imitar. El arte de saber conservar y retomar el aliento con reserva y limpieza, sin que nadie lo advirtiera, es algo que empezó y terminó con él; la entonación perfectísima, el apianar y expandir la voz, su modo de pasar de una nota a otra o de unir las, la agilidad sorprendente, el cantar con el corazón, también en el género gracioso, y un perfecto y raro trino fueron asimismo méritos suyos; no hubo género alguno en el arte que él no ejecutara a la perfección, y en tan sublime grado que resultó inimitable.”) (Mancini 105-106; citado por Clapton 323)³.

El registro vocal de Farinelli alcanzaba tres octavas, un logro no alcanzado por nadie en su época (Somerset-Ward 72).

Pero, ¿por qué España? ¿Por qué decidió abandonar sus grandes triunfos londinenses para viajar a la Península Ibérica? La Reina Isabel de Farnesio, habiendo oído noticias de la voz extraordinaria de ese “ragazzo” Farinelli, creía que la belleza de su canto podía aliviar la depresión “rayana en la demencia” (Torrione, “Felipe V y Farinelli” 227) de su marido, Felipe V (Feldman la designa “melancolía psicótica”⁴). (La llamada “terapia musical” se popularizó durante esta época⁵). Por eso, aceptó la invitación y efectivamente, Farinelli calmó al rey con varias arias operísticas –entre ellas, “Quell'usignolo innamorato” de la *Merope* de Geminiano Giacomelli (1734)–, que cantó noche tras noche en el palacio (ver Clapton 328).⁶

³ Esteban de Arteaga [Stefano], en su *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, es el primero en describir la belleza de la voz de Farinelli. Ver Tomo I, páginas 304-305. El artículo de Scudo en la *Revue des Deux Mondes* de 1861 confirma esta observación: “Dans cet âge héroïque de l'art de chanter et de la naissance de la mélodie savante, on admirait avant tout la pureté matérielle du son, la flexibilité de l'organe, une longue respiration qui permettait au virtuose de jouer de sa voix comme un oiseau, d'étonner et de charmer l'oreille. Aucun sopraniste n'a possédé comme Farinelli ces qualités brillantes”.

⁴ “After Farinelli reached Madrid, where he was brought to sing away the psychotic melancholy of King Philip V, he portrayed his labors to Pepoli by invoking bodily consumption and expulsion: ‘Every evening, I drink eight or nine arias into my body’. By enveloping the king in song to regulate and calm his soul, the singer was able / to replace his psychotic deliriums with ecstatic transports. Swallowing note after note and spewing them out in return for protection, gifts, and cash, Farinelli was a veritable blazon of old-regime transactional modes, though he paid a price to become his own master in the confines of the court” (*Castrato* 164-165).

⁵ “El Siglo de las Luces creía confesadamente en los efectos benéficos de la música sobre las afecciones anímicas” (Torrione, “Fiesta” 222).

⁶ “La información que suministran estos fondos [del Archivo de Estado de Bologna] subraya la falta de fundamento de quienes han repetido hasta la saciedad que los gustos musicales de Felipe V eran caricaturalmente monótonos, exigiendo noche tras noche hasta su muerte las mismas arias en la garganta esclava

Tanto éxito tuvo Farinelli en la corte española que el rey, a las tres semanas de su llegada, le nombró Músico de Cámara, con servicio exclusivo a la familia real; jamás volvió a cantar en público. Pero si la influencia sobre Felipe V fue enorme, fue aún *mayor* la que ejercía sobre su hijo, Fernando VI, que le honró con la cruz de la Orden de Santiago en 1750. La llegada al trono en 1759 de Carlos III –cuya afición a la caza eclipsó su poca afición a la música– convenció a Farinelli para volver a Bologna, donde murió en 1782.

Lo que nos interesa aquí no es la biografía del castrato sino algunas versiones o interpretaciones de la figura de Farinelli que aparecen en tres obras dramáticas españolas estrenadas entre 1848 y 1902. ¿Cómo lo representan? ¿Cómo lo recuerdan? ¿Por qué lo recuerdan? ¿Qué papel tiene el recuerdo de Farinelli en el mundo dramático, musical y político de la segunda mitad del siglo XIX? Aunque parece que Henri Dupin publica una de las primeras obras dramáticas sobre Farinelli (*Farinelli, ou La piece de circonstance*, 1816, con E. Scribe), Henri de Saint-Georges estrena otra semejante en París en 1835 (*Farinelli, ou Le bouffe du Roi*), obra que inspira otra más en inglés en 1839 de John Barnett (*Farinelli, a Serio-Comic Opera in Two Acts*), y D. F. E. Auber lo incluye en su ópera *La part du diable* (1843), el cantante (es decir, el personaje) no llega a las tablas españolas hasta el año 1848, cuando los hermanos Eusebio y Eduardo Asquerino –ya en plena época de fama en su país natal– le dedican un “drama original en tres actos y en verso” titulado *La gloria del arte*.

En general, lo que les interesaba a los hermanos Asquerino era la política, es decir, las tensiones y maniobras de la situación política española de mediados del XIX (ver Gies). En una serie de dramas históricos los dos investigan y critican la sociedad española de su día. No sorprende, entonces, encontramos con un Farinelli no solo cantante sino también actor político envuelto en las conspiraciones y los secretos de varios pretendientes en la corte, individuos que apoyaban o los intereses de Francia o los de Inglaterra en la eterna batalla de poder que dominaba el reino borbónico dieciochesco. Los Asquerino sitúan su obra durante el reinado de Fernando VI, precisamente en 1759 (un año después de la muerte de la primera mujer de Fernando, Bárbara de Braganza). La madre del rey, Isabel Farnesio, preocupada por la “enfermedad” de su hijo (esa famosa melancolía) que le “impide de los negocios / ocuparse” (I.1), planea su abdicación para que ella misma pueda llegar a ser regente. Apoyada en su plan por la figura (también histórica) del jesuita Francisco Rábago, confesor del monarca, los dos intentan controlar a Farinelli, “ese cantor italiano / que le fascina y cautiva [al rey] / con su dulcísimo canto” (I.1). Creen que Farinelli cumplirá sus deseos, porque, como dicen a sus espaldas, “la vanidad es el flaco / de los artistas” (I.1), aunque en su presencia le llaman obsequiosamente “el rey de la música, cantor ilustre” (I.2).

Los Asquerino modifican la leyenda de Farinelli (o la distorsionan por razones artísticas) al insistir en que llegó pobre a Madrid y en que el rey, “al oírme cantar debajo / de sus ventanas, llamome, / y me trajo a este palacio” (I.2). El testimonio histórico contradice esta afirmación: las fuentes que tenemos comprueban que Farinelli fue el cantor más famoso (y mejor pagado)⁷ de Europa cuando Isabel de Farnesio le invitó a pasar un tiempo en la corte española; Felipe V le colmó de elogios y riqueza, favores que continuaron al heredar el trono Fernando VI.⁸ Murió riquísimo en un palacio de su propiedad en Bologna en 1782.

El Padre Rábago, que en esta obra manobra y conspira contra Farinelli, reconoce por lo menos el valor de su canto y el impacto que tiene sobre el rey:

Ni a su misma hermana atiende
la infanta doña María:
su habitual melancolía

de Farinelli. Más lógico parece suponer que el rey sintiera predilección por algunas de ellas [...]” (Torrione, “Farinelli en la corte” 126).

⁷ “[...] no singer at the time was paid more money” (Heartz, “Farinelli Revisited” 130).

⁸ “After Philip's death in 1746, he continued to be showered with wealth and privilege by Fernando VI” (Feldman, “Strange Births” 186).

disipáis, y se comprende.
Si dulcificáis su mal
con vuestro acento sublime
cuando su alma triste gime,
que os atienda es natural. (I.3)

Lo que quieren Rábago y los otros es que Farinelli emplee su poder no solo para curar al monarca sino también para convencerle de aliarse con Francia contra Inglaterra. “Soy yo / músico, no diplomático” (I.3) contesta tajantemente el castrato. Farinelli ya sabía que su presencia en la corte española tenía implicaciones políticas: su llegada a España –que inició una pequeña crisis diplomática en Inglaterra (“delicate diplomacy” según McGeary 396⁹)– también coincidió con un periodo de crecientes tensiones con Inglaterra por la rivalidad entre los dos países sobre el comercio en las Indias y América. Estas tensiones políticas no solo se notaron en la capital española sino también en Londres, que Farinelli había abandonado en 1737. Documentos de archivo sugieren que Farinelli era consciente no solo de su valor musical sino también de su presencia como “embajador” (es la palabra que emplea) en la corte.¹⁰ El historiador Somerset-West reconoce que aunque su valor principal fue *cantar* para el rey melancólico, su poder político y su influencia en la corte se intensificaron con los años (73).

Otra tensión desarrollada en el drama por los Asquerino es el conflicto entre la ciencia y el arte. El Doctor Zúñiga insiste en que sus talentos son mayores y más importantes que los de un mero cantante: “Pues qué, ¿es lo mismo saber / la medicina ejercer / que el hacer un gorgorito”? (I.4). Y desde ahí los dramaturgos llegan a la cuestión central al reconocer que toda acción tiene su repercusión política. Farinelli declama:

Me tienen por un histrión
útil para divertir,
mas no pueden concebir
que es más alta mi ambición.
¡Oh, mezquino el arte fuera
a divertir limitado!
Más noble, y más elevado,
recorre más ancha esfera.
La verdadera misión
del artista es emplear
sus talentos en labrar
la dicha de una nación. (I.6)

“La voz de un ángel tenéis”, confiesa la infanta María (I.6). Consciente de su influencia sobre el rey, Farinelli observa que “piensan que solo en cantar / me ocupo, y se han engañado” (I.6). El médico jura deshacerse de “ese cantor insolente / que ha invadido este palacio / con su detestable música / y su insoportable canto” (II.5). Y así a lo largo de los tres actos del drama, que termina con la recuperación del rey y la insistencia de Farinelli en que “Solo el cantor / anhela ser director / del teatro del Retiro” (III.15). Los hermanos Asquerino insisten en la influencia política de don Carlo Broschi, haciendo hincapié en su verdadero impacto sobre el rey Fernando VI. Hay que reconocer, sin embargo, que en esta obra teatral no canta nunca el protagonista musical (es decir, el público no le oye cantar nunca a Farinelli).

⁹ “Further contemporary sources show how Farinelli's residence in Madrid conveniently allowed him to be used by the political opposition to attack Sir Robert Walpole's foreign policy with Spain and to arouse public opinion for a war against Spain [...] This study has documented how an incident that would seem to concern only the small opera-loving elite became entangled in the world of international diplomacy at a moment of strained relations between Britain and Spain. Because of the great impression Farinelli had made on the British popular consciousness at large, he could be used by opposition propagandists in the realm of popular print media to arouse popular sentiment for war against Spain” (McGeary 383, 409-410).

¹⁰ “By inviting over from Italy noted performers in these arts [music, opera], Farinelli played a key role in the development of cultural relations between Italy and Spain. As the singer himself claimed, ‘my achievement is that I am considered not as mere Farinelli but as ambassador Farinelli’” (“mi mérito es que se me mire no como a Farinelli sino como al embajador Farinelli”; de una carta del 16 febrero 1738. Citado por Kamen 201).

No es así en la segunda obra comendada aquí, *Farinelli. Zarzuela histórica en tres actos*, de Antonio Afán de Ribera (letra) y Mariano Vázquez (música), representada en el Teatro Principal de Granada el 10 de febrero de 1855. En esta obra, por fin, entra la música, la forma artística claramente asociada con Farinelli. La zarzuela también versa sobre la relación entre Carlo Broschi y Fernando VI, que sufre de “mal humor, [melancolía], / [e] hipocondría” (I.3), aunque como en la obra de los Asquerino, tampoco falta la política. Las mismas conspiraciones contra Isabel de Farnesio que marcaron la obra de los Asquerino surgen en esta desde el principio cuando Gil Pérez, médico de cámara, insiste al boticario Núñez en que deben todos “habla[r] mal por todas partes” de la reina (I.3).¹¹

Pero se desvía pronto esta obra de su prometida musicalidad y se nota la influencia de un movimiento todavía vigente a mediados del siglo –el romanticismo– y, en especial, del *Don Álvaro* del duque de Rivas y del *Tenorio* de Zorrilla. Al salir a escena, Farinelli abraza a una novicia llamada “Preciosa” antes de la aparición de una “desconocida” que, al descubrirse delante de uno de los centinelas que guardan el palacio, entra en el recinto real. ¿Quién será? Claro, siguiendo el patrón romántico-melodramático, la misteriosa mujer deja caer un guante con los iniciales “MT” bordados en letras de oro en él. Solo después de cantar debajo de una ventana a oídos del rey puede entrar Farinelli en palacio para conocer al “más enfermo [...] de los monarcas del mundo” (II.3). Seguir el médico:

Las bufonadas
de ese músico fatal,
a quien ayer en su estancia
mandó introducir, le han
hecho tan grande impresión
que no se ocupa de más. (II.4)

Siguiendo la historia, Afán pone en boca del cantante la confesión de que

mi voz de su magestad
desvanecía la tristeza.
Las lágrimas del placer
por sus mejillas corrieran,
y el generoso monarca,
para quien será eterna
mi gratitud, me nombró
por director de la orquesta
de su capilla real. (II.8)

Aquí, el futuro de Farinelli se mezcla con el destino de la reina (revelada como la misteriosa dama “MT”) al saber aquel que el rey ha mandado su destierro por “haber conspirado contra la Iglesia y la seguridad del Estado” (II.8). La Reina confirma que “Este hombre / habla un lenguaje tan nuevo, / tan insinuante” (II.8).

Sin embargo, Farinelli reconoce que “Salvé la monarquía con una canción” (III.1), acto premiado por la Cruz de la Orden de Santiago. Los dramaturgos, inspirados en un vaudeville francés, traducido por el escritor Juan Muñoz Maldonado, conde de Fabraquer (1807-1875), subrayan más los elementos romántico-melodramáticos del argumento (con toques de la comedia de magia) que esa “voz de un ángel” que caracteriza a Farinelli. Una dama misteriosa, un guante perdido, una carta equivocada,

¹¹ Este es el elemento que explotan los Asquerino en su obra. Como observa Kamen, “The fact is that her entire situation condemned Elizabeth [Isabel de Farnesio] to an unpopular role. Since she was forced by Philip's illnesses to make many decisions for him, she was accused of dominating him and refusing to let him rule. When he was seriously indisposed, she forbade any access to him, which inevitably irritated both diplomats and members of the government. As a consequence, there is a virtual unanimity in their view of the queen. The reports of both the French and the British ambassadors coincide in attributing to her alone the wish to find thrones in Italy for her sons, when in reality Philip had always made clear that it was his policy even more than hers” (206).

identidades reveladas, conversaciones escuchadas, motines amenazados, pasajes secretos: todo esto les interesa más que la música de Carlo Broschi.

Cosa parecida transpira en la tercera obra, *Farinelli. Ópera en tres actos*, de Juan Antonio Cavestany (música de Tomás Bretón), publicada en Madrid en 1902. Es decir, la música ocupa un lugar secundario en una obra que revela las calaveradas del héroe y un argumento anodino que versa sobre los peligros de un amor posiblemente incestuoso. Sin embargo, nos atrae la atención por lo que revela de la tradición histórica y teatral española a comienzos del siglo XX. La obra se inicia en una venta donde el rey (Fernando VI) suele pasar la noche cuando emprende su viaje anual desde Madrid a Aranjuez. La gente sabe que sufre “ataques agudísimos de rápida tristeza” (Prólogo.4). Pero por lo menos Carlos (“Farinelli”) canta en esta “ópera” y aquí repiten la ya conocida frase que confirma que Farinelli “la voz de un ángel tiene” (Prólogo.6). Esa “voz de un ángel” cura al rey literalmente de la noche a la mañana (“El Rey ya está bueno. / De pronto ha sanado con esa canción” (Prólogo.6). La ópera, cuya estructura rompe la división en tres actos típica del género (*Farinelli* contiene un prólogo dialogado en nueve escenas, un primero acto en seis escenas, un segundo acto en dos cuadros con un total de siete escenas y un tercer acto de tres escenas), contiene –como tiene que ser– más música (cantada y tocada en clavicordio, con orquesta) que las otras dos obras comentadas, pero el interés del dramaturgo se mantiene, como antes, en el amor imposible –romántico– de Farinelli y una antigua amante, Elena (llamada Beatriz). No tenemos la partitura, por eso es difícil evaluar la calidad de la música de esta obra, pero lo que nos interesa aquí es la vigencia de la figura de Farinelli desde su aparición a mediados del siglo XVIII en la Europa ilustrada.

Los biógrafos y estudiosos repiten la anécdota de que después de un concierto, una aficionada escandalizó al público al gritar, en un momento de transporte emocional, “Solo hay un Dios y un Farinelli” (ver Scudo, McGeary y Rinnander).

El cuerpo del famoso castrato se exhumó en Bologna en 2006 (Belcastro). Farinelli –esa “divinidad tutelar de los músicos dieciochescos” (Heartz, “Farinelli and Metastasio” 105)– no solo ha sido tema de estas obras dramáticas del siglo XIX, tema de unas investigaciones recientes (en campos tan diversos como la filología, los estudios de género y la historia de la música) y tema (personaje titular) de una biopic, *Farinelli* (1994), una novela española (Jesús Ruiz Mantilla, *Yo, Farinelli, el capón*) y otra francesa (Marc David, *Farinelli, Mémoires d'un Castrat*) sino que ha vuelto a ocupar un espacio en el teatro.¹² En 2015 y 2017, la dramaturga Claire van Kampen tuvo un éxito notable en el West End de Londres y en Broadway en Nueva York con su drama, *Farinelli and the King* (Farinelli y el rey), donde cuenta la historia de la relación entre el cantante y Felipe V.

El mito de Farinelli (y, hay que confesar, hay mucha mitología en su “historia”¹³) ha durado hasta nuestros días. Evidentemente, el castrato con la “voz de un ángel” que “convertirá [la Villa y Corte] entre 1737 y 1758 en un auténtico mito del teatro musical europeo” (Torrione, “Felipe V y Farinelli” 223) sigue fascinando.

¹² Ver el estudio de Berta Joncus sobre la leyenda, historia e iconografía de Farinelli. Detalles de su biografía se encuentran en Barbier, Bouvier, Cappelletto, Dessler, Heartz, Sacchi y Verdi.

¹³ “El papel de Farinelli, no solo como cantante, sino también y sobre todo como una figura cultural y política sin paragón en Europa, amparada por los reyes de España, ha de reducir necesariamente la importancia del componente psicológico de la leyenda, cuya base historiográfica resulta tan discutible” (Martín Sáez 77).

Bibliografía

- AFÁN DE RIBERA, Antonio. Música de Mariano VÁZQUEZ (1885): *Farinelli. Zarzuela histórica en tres actos. Representada en el teatro Principal de Granada el 10 de febrero de este año*. Málaga: La Ilustración Española.
- ASQUERINO, Eusebio y Eduardo (1848): *La gloria del arte. Drama original en tres actos y en verso*. Madrid: Impr. de la Sociedad de Operarios.
- ARTEAGA, Stefano [Esteban de] (1783): *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano*. Bologna: Carlo Trenti.
- BARBIER, Patrick (1994) : *Farinelli. Le castrat des Lumières*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- BARNETT, Charles Zachary y John BARNETT (1839): *Farinelli: A Serio Comic Opera in two acts*. London: J. Duncombe.
- BELCASTRO, Maria Giovanna, TODERO, Antonio, FORNACIARI, Gino y MARIOTTI, Valentina (2011): “*Hyperostosis frontalis interna (HFI) and Castration: The Case of the Famous Singer Farinelli (1705-1782)*”, en *Journal of Anatomy* 219 (2011), pp. 632-637.
- BOUVIER, René (1943) : *Farinelli, le Chanteur des Rois*. Paris: Albin Michel.
- CAPPELLATTO, Sandro (1995): *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*. Turin: EDT.
- CAVESTANY, Juan Antonio (1902): *Farinelli*. Música de Tomás Bretón. Madrid: Salón del Prado.
- CLAPTON, Nicholas (2005). “Carlo Broschi Farinelli: Aspects of His Technique and Performance”, en *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28, pp. 323-338.
- DAVID, Marc (1994): *Farinelli: Mémoires d'un castrat*. Paris: Perrin.
- DESSLER, Anne (2014): “*Il novello Orfeo*” *Farinelli. Vocal Profile, Aesthetics, Rhetoric*. Tesis doctoral. U. Glasgow.
- FELDMAN, Martha (2015): *The Castrato*. Berkeley: U. California P.
- (2009): “Strange Births and Surprising Kin. The Castrato’s Tale”, en FINDLEN, Paula, ROWORTH Wendy Wassying y SAMA Catherine M. (eds). *Italy’s Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Stanford: Stanford UP, pp. 175-202.
- GIES, David T. (1993): “Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino”, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*. Messina: Armando Siciliano Editore, pp. 315-332.
- GORDON, Bonnie (2015): “It’s Not About the Cut: The Castrato’s Instrument”, en *New Literary History* 46.4, pp. 647- 667.
- HEARTZ, Daniel (2004a): “Farinelli and Metastasio, Rival Twins of Public Favor”, en Hartz D., *From Garrick*, pp. 105-112.
- (2004b): “Farinelli Revisited: From the Sublime to the Ridiculous”, en Hartz, *From Garrick*, pp. 113-132.
- (2004d): *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*. Ed. John A. Rice. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

— (2004e): “Metastasio, ‘Maestro dei maestri di Capella Drammatici’”, en Heartz, *From Garrick*, pp. 69-83.

JONCUS, Berta (2005): “One God, So Many Farinellis: Mythologising the Star Castrato”, en *Journal of Eighteenth-Century Studies* 28, pp. 437-496.

KAMEN, Henry (2001): *Philip V of Spain. The King Who Reign'd Twice*. New Haven: Yale UP.

MANCINI, Giovanni Battista (1774): *Perisieri, e rijessioni pratiche sul canto figurato*. Wien: Ghelen.

MARTÍN SÁEZ, Daniel (2018): “La leyenda de Farinelli en España: Historiografía, mitología y política”, en *Revista de Musicología* 14.1, pp. 41-78.

McGEARY, Thomas (1998): “Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War at Jenkins' Ear”, en *The Musical Quarterly* 82.2, pp. 383-421.

RINNANDER, Jon Alfred (1985): *One God, One Farinelli: Enlightenment Elites and the Containment of the Theatrical Impulse*. Tesis doctoral. Universidad de California.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1779) : *Dictionnaire de musique* (Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768). *A complete Dictionary of Music*, William Waring, tr. London: J. Murray.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2014): *Yo, Farinelli, el capón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

SACCHI, Giovenale (1784): *Vita del cavaliere don Carlo Broschi*. Vinegia: Stamperia Coleti.

SAINT-GEORGES, M. M. de (1835) : *Farinelli, ou Le bouffe du Roi, comédie historique en trois actes. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 17 février 1835*.

SCRIBE, Eugène (1816) : *Farinelli, ou La pièce de circonstance*. Vaudeville en un acte. Représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville, le jeudi 25 juillet 1816. Par MM [Henri] Dupin et Eugène [Scribe]. Paris: Chez Mlle. Huet-Masson.

SCUDO, P. (1861) : “Les Sopránistes. Farinelli”, en *Revue des Deux Mondes* 35 (1 Jan 1861), pp. 759-769.

SOMERSET-WARD, Richard (2004): *Angels and Monsters. Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600-1900*. New Haven: Yale UP.

TORRIONE, Margarita (1999): “Farinelli en la corte de Felipe V”, en *Torre de los Lujanes. Revista de la Real Sociedad Económica Matritense* 38, pp. 121-138.

— (2000). “Felipe V y Farinelli: *Cadmo y Anfión*. Alegoría de una fiesta de cumpleaños (1737)”, en FERRER BENEMELI, José Antonio, SARASA SÁNCHEZ Esteban y SERRANO Eliseo (eds.), *El Conde de Aranda y su tiempo (1719-1798)*. 2 vols. Zaragoza: U de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, I, pp. 223-250.

— (2000): “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio; Farinelli, artífice de una resurrección”, en RODRÍGUEZ RUIZ Delfín (ed.), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 220-40.

VERDI, Luigi (ed.) (2005): *Il fantasma del Farinelli. Centro Studi Farinelli (1998-2003). Saggi e conferenze*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.