TU REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL
ISSN 1886-9505

FRANCESCO FEDERICI, *MAESTRO DE LA CAPILLA REAL DE PALACIO*

Nieves Gutiérrez de la Concepción
Mª Luisa Gutiérrez de la Concepción
Musicólogas

….y por el día, este viejo telar marcha y marcha con su son rítmico…
Una flauta en la noche
Azorín

Dedicado a nuestra madre, Dña. Nieves de la Concepción Rodríguez, que nos puso en camino

Francesco Federici (segunda mitad del siglo XVIII – 11 de febrero de 1830) es el último músico italiano que, en los inicios del siglo XIX, trabaja como compositor y maestro de capilla en la Real Capilla de Palacio y la Real Cámara del rey Fernando VII[1]. Con frecuencia este músico ha sido confundido con otros dos compositores del mismo apellido, Vicenzo Federici (Pésaro, 1764 – Milán, 1826) con una obra muy interesante, y otro Francesco Federici[2], que también fue maestro de Capilla en Roma durante el siglo XVI.

[1] Archivo Palacio Real. Expedientes Personales, Ca. 333/1. Fernando VII.
[2] *Dizionario Enciclopedico Universalle della Musica e dei Musicisti.* BASSO, Alberto (dir.) Torino: Unione Tipografica-Editrice Torindese, 1999, p. 721.

Se trata de un interesante compositor de cuyo catálogo[3] -en el que se pueden encontrar desde óperas, arias, duetos y tríos, hasta piezas religiosas, que compuso por obligación de su cargo para la Real Capilla, y entre las que destacan misas, réquiems, tedeums, cantatas y elegías- sólo se han grabado dos piezas. Sus composiciones que, como él mismo lamentó en su época, no tuvieron apenas difusión, nos transmiten los modos y las formas de gestión cultural dentro de la corte española en una de las épocas más convulsas de la historia de España.

A pesar de la importancia de sus diferentes cargos en la corte madrileña durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII, la investigación sobre su persona plantea numerosas incógnitas, de las cuales la más anecdótica es la propia fecha de nacimiento. Sobre su etapa de formación tampoco hemos podido averiguar ninguna información relevante. Sin embargo, de su etapa en España se pueden hacer acopio de alguna información con la cual estableceremos una serie de interesantes cuestiones derivadas, por un lado, del hecho de ser un músico italiano que viajó desde su Italia natal a Portugal (uno de los principales centros de recepción de músicos italianos a finales del XVIII y comienzos del XIX) y a España, donde lo encontramos en Madrid hacia 1801, siguiendo la tradición de músicos italianos presentes en la Capilla Real con los Borbones. Federici fue el último músico de esta tradición. Pero, por otro lado, el hecho de componer música a lo largo de tres periodos distintos de la historia de España

[3] Tanto en el catálogo elaborado por José García Marcellán como en el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, que es, por el momento, la referencia más importante sobre su obra en España, se constata la conservación de un total de 48 piezas. Su obra instrumental está formada por dos sinfonías, un concierto doble para oboe y orquesta, algunas piezas para trompa y música de cámara. Los libretos de las óperas, las únicas que compuso a principios del siglo XIX, aún no han sido localizados.

(los reinados de Carlos IV, José I y Fernando VII) es lo que le convierte en un referente de las transformaciones y permanencias en cuanto a los gustos estilísticos y estéticos de los diferentes monarcas y consortes a los que sirvió.

Destacarían así tres etapas en su producción creativa, la del reinado de Carlos IV, donde deja su labor compositiva como músico de ópera para componer música eclesiástica. La etapa de José I, en la que -alejado de la corte- compondría música para divertimento de sus mecenas, los Conde de Viallariezo y, finalmente, el reinado de Fernando VII, durante el que se dedicaría a dar salida a las necesidades musicales de la corte, componiendo tanto para ésta como para la capilla. Éste último parece el período más fructífero de su producción, tanto de música profana como ceremonial.

Aunque copias de su obra ha llegado hasta lugares muy peculiares, ya que no sólo se pueden encontrar manuscritos en Madrid, sino en lugares como la British Library o la Library of Congress, en Washington, sin embargo nuestro compositor no ha sido mencionado en obras de referencia, como los imprescindibles *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[4], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allegemaine Enzklopädie der Musik*[5], el *Dizionario Enciclopedico Universalle della Musica e dei Musicisti,* de Alberto Basso[6] o el ya histórico *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie*

[4] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 2001. Stanley Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of Opera*, London, MacMillan, 1992.

[5] Friedrich Blume-Ludwig Finnscher (dirs.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allegemaine Enzyklopädie der Musik*, Basel, Bärenreiter- Stuttgart, Melzler, 1994.

[6] Alberto Basso (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universalle Della Musica e Dei Musicisti.* Torino, Unione Tipografica-Editrice Torindese, 1999.

Générale de la Musique, de Fétis[7]; pero sí podemos encontrar alguna noticia sobre su magisterio de capilla en los diccionarios y obras de referencia de la Musicología española, como los diccionarios de Baltasar Saldoni[8], Higinio Anglés[9] o el libro de Luis Carmena y Millán[10]. Y gracias a éste último sabemos que Federici fue director de orquesta del Teatro de *Los Caños del Peral* pero, aunque cita la representación de tres óperas suyas, sin embargo, no nos da noticia de ningún otro aspecto relacionado con el compositor. También, dentro de este apartado de libros históricos, podemos hacer referencia a la breve mención que le dedica Mariano Soriano Fuertes[11]. Por ello podemos concluir que la figura de Federici, a la luz de la musicología tradicional, no ha recibido un tratamiento acorde con la valía de su música y el papel que defendió como maestro de capilla. Sólo la reciente musicología de los años 90 del pasado siglo y de comienzos del siglo XXI se ha interesado por este compositor[12].

Ya hemos comentado que se trata de un compositor un tanto enigmático y cuyo misterio comienza por un elemento tan significativo como su fecha de nacimiento, que se desconoce por completo. Ni

---

[7] François-Joseph Fetis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, vol. III. Paris, Mesnil, 1862.

[8] Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta Pérez Dubrull, 1686-1881, 3 vols. Reed. Facsímil en 4 vols., con índices de Jacinto Torres, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1986.

[9] Higinio Anglés, *Gloriosa contribución de España a la Hª de la Música universal*, Madrid, CSIC, 1948.

[10] Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días.* Con un prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri. Introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, ICCMU, 2002.

[11] Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850*. Barcelona, N. Ramírez, 1855.

[12] Nieves Gutiérrez de la Concepión, "Francesco Federici, un músico para un tiempo sin historia". En *Actas del I Congreso Internacional de Estética y Filosofía de la Música* (en prensa).

siquiera los primeros investigadores que se ocuparon de él pudieron establecerla[13]. Sabemos que nació en Génova y murió en Madrid en 1830, siendo enterrado en el cementerio de la Parroquia de San Martín, como consta en la partida de defunción[14] que transcribimos más abajo:

> *"Dⁿ Francesco Federici, Maestro de Musica de la Rˡ Capilla y Camara de SM; natˡ. de la Ciudᵈ de Genova, hijo lxᵒ de Dⁿ. Federcio y de Dᵉ. Maria Catalina Federici, Viudo de Dª. Maria Josefa Trota; mi feligˢ – Calle Leganitos nº_ Recivio los Santos Sacramentos = Otorgó testamᵗᵒ. En doce de Octubre de mil ochocˢ. ocho, ante el Enⁿᵒ. De SM, D. Fernando Escovar Muñoz pʳ el qᵉ. ordena qᵉ su funeral numᵒ de misas, su limosna, y distribución, lo dejava a voluntad de sus testamˢ , qᵉ nombró, y hermano Politicos: Nombro pʳ su única y universal heredera a Dª Maria Antonia Federici y Trota su hija lexª = Últimamente declara qᵉ si se encontrase alguna memoria firmada de su puño, se tuviera pʳ parte integra de su testamento; fallecido en once de Febᵒ de mil ochocˢ.treinta= Se enterró en uno de los Nichos del Cementerio, y lo firmé= Fr. Fernando Pelaez". Rubricado.*

[13] Luis Robledo: "La música en la Corte de José I". En: *AnM*, nº 46 (1991), p. 206.
[14] Como consta en el folio 105 vuelto del Libro 33 de Difuntos anotados en una partida de la Parroquia de San Martín en Madrid.

Sobre su etapa infantil y juvenil no tenemos ninguna referencia, lo que dificulta el conocimiento de datos tan importantes para el desarrollo de su forma de componer, como su formación inicial, sus estudios y sus primeras composiciones.

Como hemos señalado también, comenzamos a saber de él a su llegada a España, a donde llegó procedente de Lisboa. Allí había tenido el cargo de "director de la Música", y llega a Madrid para incorporarse como "músico compositor" al Teatro de *Los Caños del Peral*[15], que en 1801 estaba dirigido por otro italiano, Melchor Ronzi, primer violín de la Real Cámara y Capilla del Rey. Los siguientes datos que se tienen de su vida lo sitúan como compositor de óperas italianas sobre textos en castellano para este teatro. De ahí pasaría a servir en el Palacio Real de Madrid, primero como maestro de Música de la princesa de Asturias, después como profesor de canto en el Cuarto de la Reina, y más tarde como maestro supernumerario y vicemaestro de la Real Capilla, hasta que en 1811, como consecuencia de la llegada al trono de José I, abandona su puesto y huye a Andalucía, donde tendrá como nuevos mecenas a los condes de Villariezo, como él mismo expone en una solicitud que escribe al rey el 7 de agosto de 1818 para que le nombre compositor de música de la Real Cámara de modo que no quede confundido entre los músicos de segunda clase[16].

Finalizado el período del rey José I vuelve a Madrid con Fernando VII y se incorpora a la Real Capilla como maestro supernumerario. En 1820 llegará al puesto de compositor de la Real Cámara y en 1827 obtiene el ansiado puesto de Maestro de la Real Capilla, a la muerte de su antecesor, José Lidón.

[15] Biblioteca Nacional, Sección Mss 14055[6] nº 17. Teatro de los Caños del Peral.
[16] Archivo Palacio Real. Expedientes Personales, Fernando VII, Ca. 333/1.

Alegoría del regreso de Fernando VII

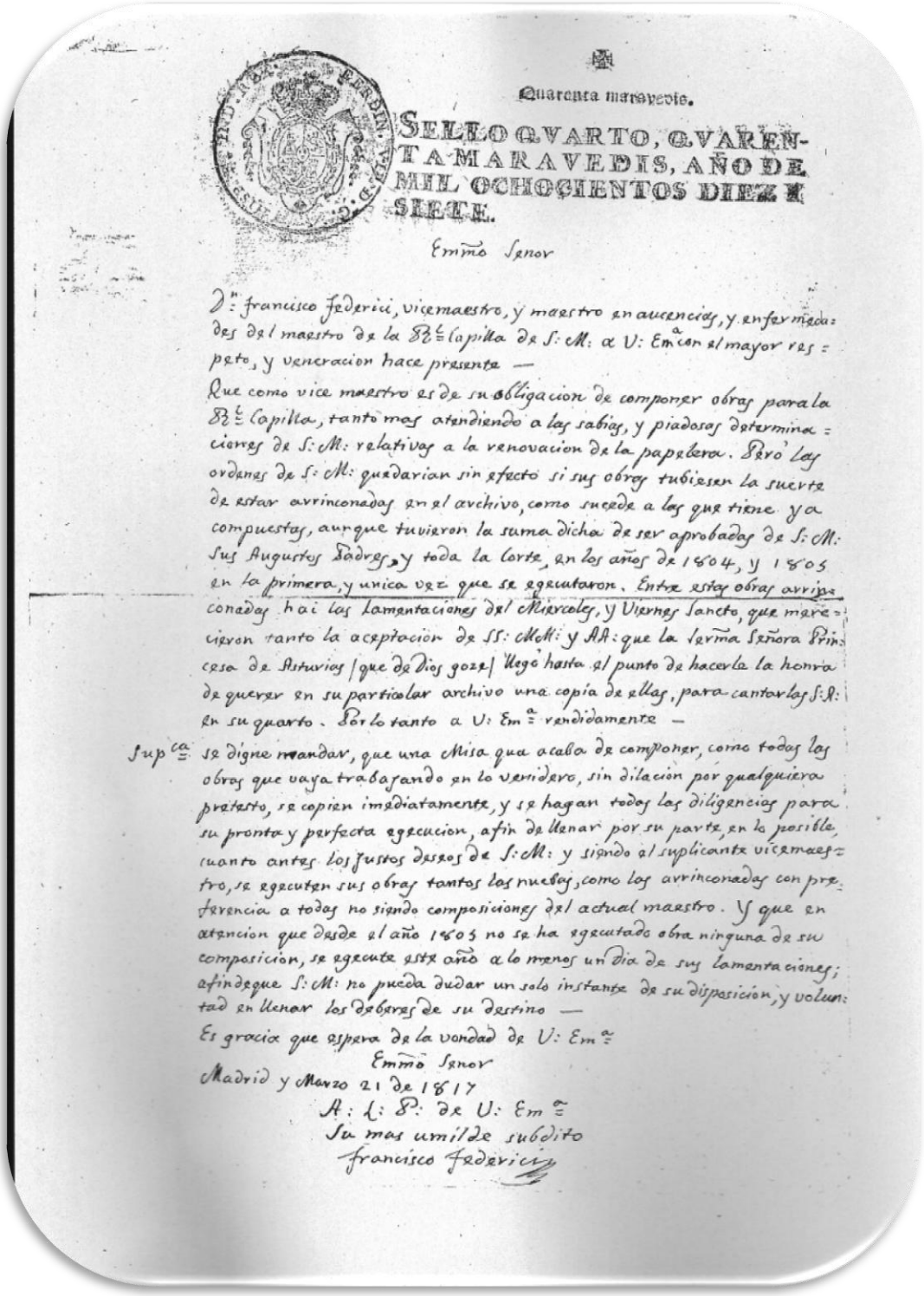
Biblioteca Nacional

Uno de los aspectos más interesantes de su labor como músico de capilla es su modélica ascendencia a través del escalafón profesional para conseguir, ya en los últimos años de su vida, el ansiado puesto de Maestro de la Real Capilla. Este aspecto es digno de señalar puesto que desde su llegada a Madrid, todo su empeño, marcado tanto por los sucesos políticos que condicionaron en España la vida de los músicos de Palacio como por su ambición personal, estuvo dirigido a conseguir el puesto de Maestro de la Real Capilla. Para ello no tuvo reparo en reivindicar su valor como compositor y en denunciar, en cierto modo, las zancadillas que en su momento le puso Lidón, su antecesor en el cargo.

Señalaremos que la Capilla Real[17], institución de raigambre medieval, estaba encargada de celebrar cotidianamente los oficios divinos en Palacio, para lo cual contaba con un grupo de músicos que

[17] Luis Robledo: "Capilla Real". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol.3, 1999, pp. 119-120.

amenizaban estas celebraciones. Y es por esta razón que una de las mayores ambiciones de los músicos españoles de todas las épocas en las que la Capilla estuvo en funcionamiento fue poder formar parte de este grupo de músicos, supuestamente privilegiados, más atentos a su ascenso social que al desarrollo de su creatividad musical. Y este parece que fue el caso de Federici, ya que su pertenencia a un grupo de músicos situados en el círculo social de la élite de Palacio le garantizaría un seguro de vida cómoda y pagada al amparo del rey de turno.



Quarenta maravedis.

SELLO QVARTO, QVARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS DIEZ Y SIETE.

Emmo Señor

D.n francisco federici, vicemaestro, y maestro en ausencias, y enfermedades del maestro de la Rl. Capilla de S. M. a V. Em.a con el mayor respeto, y veneracion hace presente —

Que como vice maestro es de su obligacion de componer obras para la Rl. Capilla, tanto mas atendiendo a las sabias, y piadosas determinaciones de S. M. relativas a la renovacion de la papelera. Pero las ordenes de S. M. quedarian sin efecto si sus obras tubiesen la suerte de estar arrinconadas en el archivo, como sucede a las que tiene ya compuestas, aunque tuvieron la suma dicha de ser aprobadas de S. M. sus Augustos Padres, y toda la Corte, en los años de 1804, y 1805 en la primera, y unica vez que se egecutaron. Entre estas obras arrinconadas hai las Lamentaciones del Miercoles, y Viernes Santo, que merecieron tanto la aceptacion de SS. MM. y AA. que la Serma Señora Princesa de Asturias (que de Dios goze) llego hasta el punto de hacerla la honra de querer en su particular archivo una copia de ellas, para cantarlas S. A. en su quarto. Por lo tanto a V. Em.a rendidamente —

Sup.ca se digne mandar, que una Misa que acaba de componer, como todas las obras que vaya trabajando en lo venidero, sin dilacion por qualquiera pretesto, se copien inmediatamente, y se hagan todas las diligencias para su pronta y perfecta egecucion, a fin de llenar por su parte en lo posible, cuanto antes los justos deseos de S. M. y siendo el suplicante vicemaestro, se egecuten sus obras tantos los nuevas, como los arrinconadas con preferencia a todas no siendo composiciones del actual maestro. Y que en atencion que desde el año 1803 no se ha egecutado obra ninguna de su composicion, se egecute este año a lo menos un dia de sus Lamentaciones; a fin de que S. M. no pueda dudar un solo instante de su disposicion, y voluntad en llenar los deberes de su destino —

Es gracia que espera de la bondad de V. Em.a

Emmo Señor

Madrid y Marzo 21 de 1817

A. L. P. de V. Em.a

Su mas umilde subdito

francisco federici

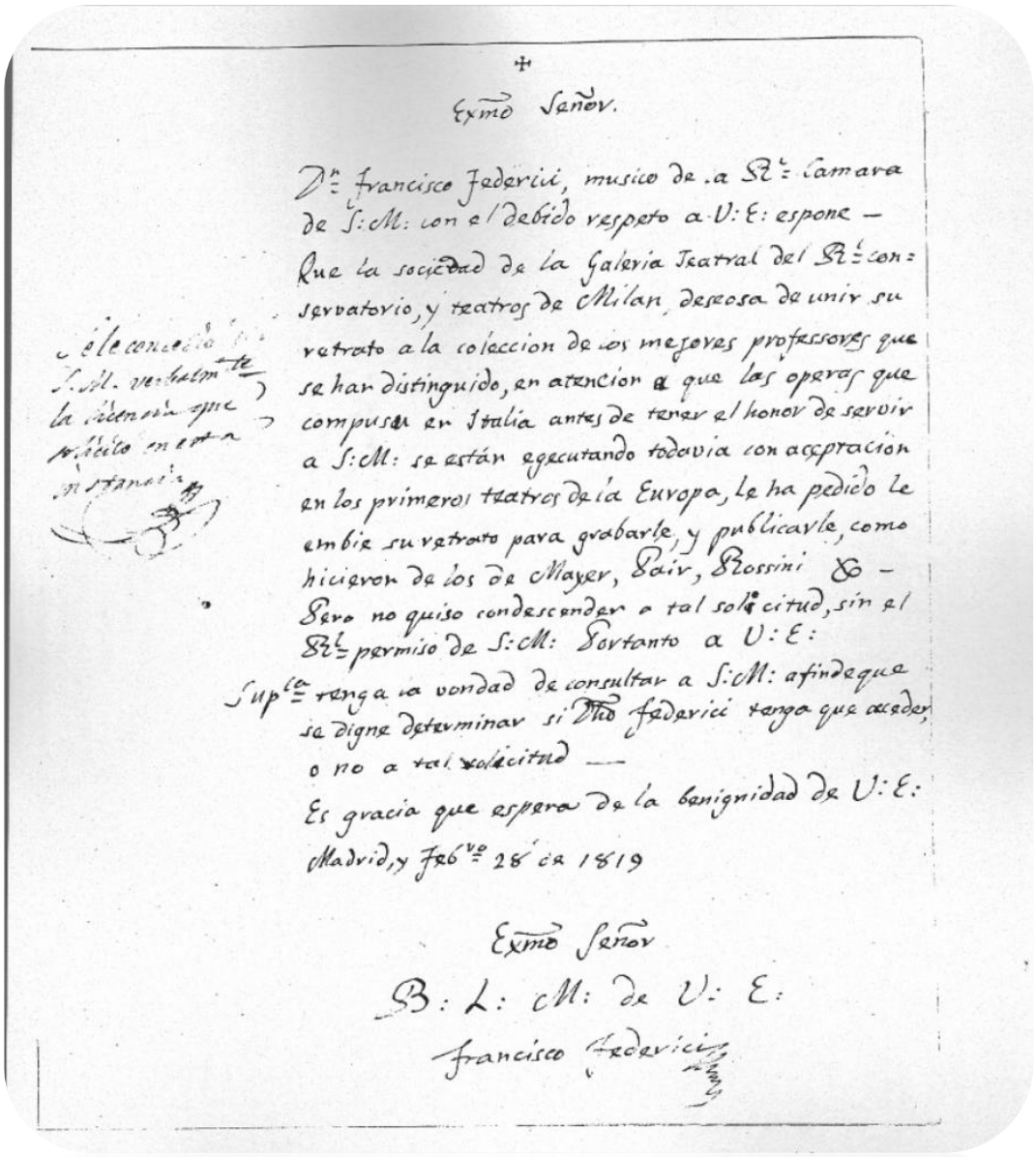
Solicitud de Federici al Rey para que las obras que acaba de componer y componga en un futuro se copien y ejecuten inmediatamente. 21 de marzo de 1817

Archivo Palacio Real

Este condicionamiento determinará irrevocablemente el lado hacia el que escorará su carrera como compositor, pasando de ser autor de óperas famosas en el entorno europeo a componer para la corte, el rey y los servicios religiosos. Este hecho quedaría patente sobre todo en su etapa de compositor de cámara del rey Fernando VII, en la que se nota un giro hacia los modelos oficiales de música. Su nombramiento como compositor del rey le permitirá crear obras para mayor gloria de Fernando VII y su visión de una monarquía llena de fastos y próxima a la idea de monarquía absoluta.

El papel de compositor en la corte constriñó a Federici, sobre todo desde que el rey prohíbe a los músicos de su real casa que compusieran e interpretaran fuera de la corte. Esto proporcionará a la música de la Real Capilla una interrupción en la evolución que tiene la música del momento, quedándose anclada en el clasicismo del momento. En el caso de Federici esta elección personal de convertirse en músico de palacio le privaría de una evolución creativa que hubiera podido tener, como indicaba su anterior etapa, en la que al parecer llegó a ser tan famoso que en 1819, llega a dirigirse al rey Fernando VII solicitando su permiso para que un retrato suyo fuera colgado en la Galería Teatral del Real Conservatorio y Teatros de Milán, donde también se exhibían los de Rossini o Mayer[18].

[18] Archivo Palacio Real. *Expedientes Personales,* Ca. 333/1. Fernando VII



Exmo Señor.

D.n Francisco Federici, musico de la S.t Camara de S.M. con el debido respeto a V.E. espone — Que la sociedad de la Galeria Teatral del S.t Conservatorio, y teatros de Milan, deseosa de unir su retrato a la coleccion de los mejores professores que se han distinguido, en atencion a que las operas que compuso en Italia antes de tener el honor de servir a S.M. se están egecutando todavia con acceptacion en los primeros teatros de la Europa, le ha pedido le embie su retrato para grabarle, y publicarle, como hicieron de los de Mayer, Paer, Rossini &c — Pero no quiso condescender a tal solicitud, sin el S.t permiso de S.M. Portanto a V.E. Sup.le tenga la bondad de consultar a S.M. afindequa se digne determinar si Dho Federici tenga que acceder, o no a tal solicitud —

Es gracia que espera de la benignidad de V.E.

Madrid, y Feb.ro 28 de 1819

Exmo Señor

B.L.M. de V.E.

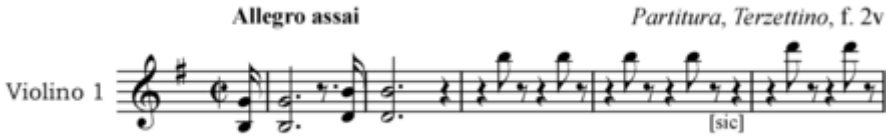
Francisco Federici

Memorando de Federeci al Rey para que le permita exponer su retrato en la Galería Teatral del Real Conservatorio y Teatros de Milán. 28 de febrero de 1819

Archivo Palacio Real

Derivado de esta cuestión hay otro aspecto interesante a señalar, el concepto de "artista" que tiene el propio Federici. Si a finales del XVIII y comienzos del XIX podemos señalar que el tipo de artista que está en boga es el "artista liberal", Federici opta por considerar su tarea de músico más como un "oficio" que como una labor creadora, consolidando así la estructura de mecenazgo de épocas anteriores en la que el músico, el artista, es mantenido por un señor que le paga por su trabajo. Todo ello especificado a través de un contrato que él se encargó en numerosas ocasiones de reivindicar ante el rey, solicitándole mejoras sucesivas. Evidentemente esto nos pone de manifiesto la capacidad del compositor para adaptarse a los gustos de los sucesivos mecenas.

Una vez situado el compositor en la época y el ambiente podemos preguntarnos por su concepto de lenguaje musical, por su concepto estético, si éste se modificó y adaptó al gusto español. En principio, podemos señalar que su forma de componer se inscribe dentro de la corriente clásica vigente en la España de la época y algo alejada de los dictámenes del movimiento romántico que se estaba extendiendo por Europa.



Incipit de *La Melomanía Burlata*

Adentrándonos en su lenguaje musical, que hemos clasificado como clásico, podemos señalar que esta época se caracteriza por formalizar la estructuración y el desarrollo del período musical. Éste

comporta un patrón de simetría y orden a la composición, dotándola del sentido trascendente que será tan característico del clasicismo no sólo musical sino también artístico. Del análisis de las obras de Federici podemos señalar que están dotadas de una gran variedad gracias a la exposición continua de los elementos típicos de este estilo. Entre ellos la repetición de los mismos temas con diferentes armonizaciones y en diferentes alturas, el uso de progresiones y del silencio como elemento temático. Elementos como los que acabamos de citar serán también interesantes, por cuanto le permiten un acercamiento a la música galante, característica de su música de cámara.

Uno de los aspectos más interesantes de su creación musical es la instrumentación, realizada para un conjunto de gran calado, dado que la Real Capilla contaba con un nutrido grupo de instrumentistas, subrayando así el símbolo artístico del poder. Esto dotará a sus composiciones de una gran riqueza tímbrica procedente de la combinación de las secciones de cuerda y viento. La cuerda organiza el movimiento general de las piezas y la sección de viento acompaña, aunque también proporciona una base armónica para toda la pieza e integra material temático importante. Esto es fundamental dentro de su estilo puesto que le otorga un gran equilibrio a la composición, haciendo que todas las partes se mezclen.

La música de cámara destaca igualmente por ese equilibrio tan típico del estilo clásico, podemos poner como ejemplo los sextetos para violín, viola, violoncello, oboe, trompa y fagot que compuso en los años 20 del XIX. Se trata de piezas que ilustran muy bien su concepto del orden y la simetría, incluso aunque cada vez conceda mayor

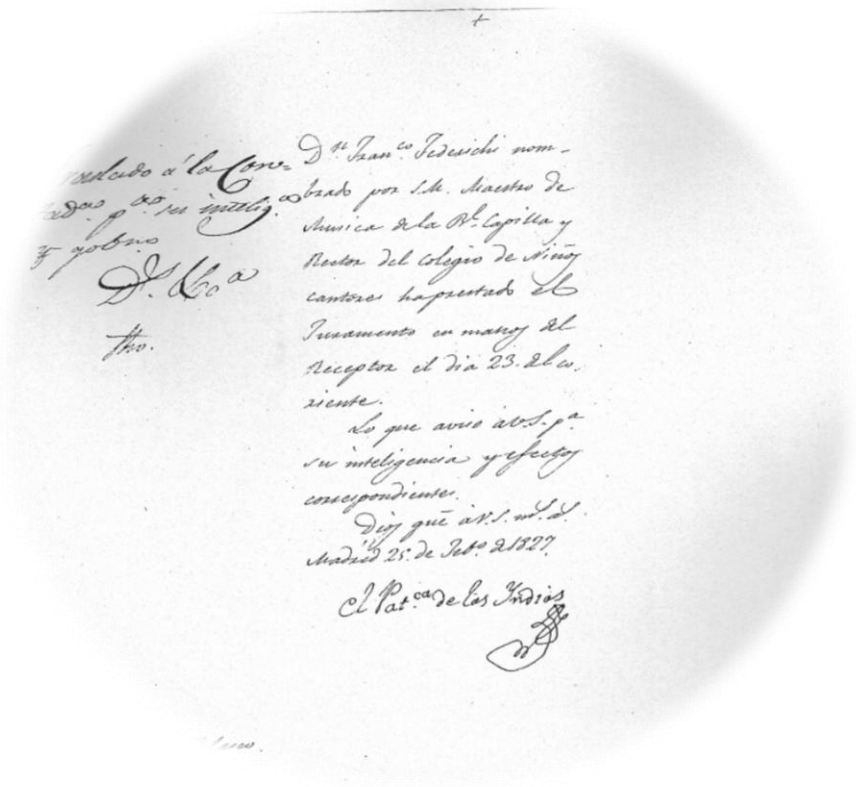
importancia a la sección de viento, por ejemplo con la trompa que, usada en su registro central, cobra un gran protagonismo.

Aunque hemos señalado que su estilo se inscribe en el clasicismo del momento, podemos ver también un estudio y una búsqueda de sonoridades nuevas que, si bien no suponen nada revolucionario con respecto a la evolución del estilo musical del momento, proporcionan elementos novedosos con respecto a la música de Palacio. Entre estas pequeñas experimentaciones está la indagación sobre combinaciones instrumentales diferentes, con registros distintos, por ejemplo, derivados del uso de instrumentos de cuerda y viento en diferentes alturas. Su gusto por el uso de instrumentos de viento como protagonistas principales de las obras hablan de estos intentos de innovar, a pesar de que los propios instrumentos de viento limitan las armonías usadas -dada su imposibilidad para emitir ciertas notas e impidiendo con ello conseguir algunas modulaciones- que llevarán a Federici a hacer un mayor uso de las tonalidades mayores.

En cuanto a la evolución de su estilo, podemos señalar que éste está inscrito en una etapa histórica convulsa, con la ida y venida de tres reinados diferentes, aunque sólo compuso música de capilla en los períodos borbónicos ya que, como señalábamos más arriba, se exilió durante el gobierno de José I. Esto hace fácilmente comprensible que su forma de componer se amoldara a los gustos de la monarquía en el poder.

En la primera fase, que iría de 1803 a 1811, bajo el reinado de Carlos IV, el estilo imperante era el italiano, mientras que en la época de Fernando VII su estética es plenamente clásica. Hay que destacar esta capacidad para adoptar estilos diferentes en momentos históricos diversos que caracteriza a Federici, no sólo como músico con

conocimientos para amoldarse a estilos diferentes sino que como "compositor oficial", sabe cuál es el destino de su música, la mayor gloria de la monarquía. Como dato anecdótico podemos señalar que para poder incorporarse de nuevo a su puesto de trabajo tras su exilio tuvo que prestar juramento de fidelidad al rey, igual que el resto de la corte.



Aviso del Patriarca de las Indias sobre el juramento de fidelidad al rey realizado por Francesco Federici. 5 de febrero de 1827
Archivo Palacio Real

Fernando VII había conseguido eliminar las ideas progresistas introducidas por José I restaurando el absolutismo monárquico (14 de mayo de 1814) y con él todas las formas artísticas en las que se manifestaba el valor de la tradición, de lo antiguo como elemento de

trascendencia, que es lo que otorgaba el poder a la monarquía. En este sentido, el único estilo posible para transmitir esos valores trascendentales era el Clasicismo como portador de la verdad absoluta. El clasicismo representaba las "leyes eternas" que transmiten la belleza eterna, lo perfecto e inalterable, y por ello es lo deseado por Fernando VII y su concepto de los valores tradicionales como ideología de su reinado. Estos son los valores que acata Federici en un momento en el que el romanticismo musical y artístico se extendía ya por toda Europa.

Federici contribuyó al ensalzamiento del poder monárquico, de un rey que, investido con la *auctoritas* de los antiguos, ordena recuperar en el arte la sencillez, la naturalidad, el orden, la simetría y la música de sonoridad grata al oído como melodía acompañante de la vida de Palacio. Sus últimas composiciones, según avanza el reinado de Fernando VII, están llenas de la grandiosidad necesaria para el lucimiento del monarca, llegando a momentos de gran esplendor dentro del anclado estilo clásico.

Durante el período en el que Federici fue maestro de la Real Capilla la institución gozó de la grandiosidad necesaria para mostrar la magnificencia de un rey absolutista cuya intención era mantener el boato de la corte por encima de la miseria en la que se debatía el país. La situación cambiaría drásticamente con la muerte del rey, aunque Federici, fallecido el 11 de febrero de 1830, no sería testigo de esta evolución. La fuerte crisis económica en la que se debatía el país incidirá en adelante negativamente en el mecenazgo del arte y la música cortesana y su sucesora, Isabel II, reducirá ampliamente el número de músicos de la Real Capilla, entrado ésta en una decadencia que la conducirá a su desaparición en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Palacio Real. *Expedientes Personales,* Ca. 333/1. Fernando VII.

BASSO, Alberto (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universalle della Musica e dei Musicisti.* Torino, Unione Tipografica-Editrice Torindese, 1999, p. 721.

Biblioteca Nacional, Sección Mss. 14055[6] nº 17. Teatro de los Caños del Peral.

GARCÍA MARCELLÁN, José, Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio. Madrid: Editorial del Patrimonio Nacional, [s.a.]

GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, Nieves, "Francesco Federici, un músico para un tiempo sin historia". En: *Actas del I Congreso Internacional de Estética y Filosofía* de la Música. Salamanca (en prensa).

PERIS LACASA, José, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid.* Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp. 268 y ss.

ROBLEDO, Luis, "La música en la Corte de José I". En: *Anuario Musical*, nº 46, 1991, pp. 205-244.

ROBLEDO, Luis, "Capilla Real". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol.3, 1999, pp. 119-120.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York, vol. 8, 2001.