

---

---

# CINCO COMPOSITORES DE LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN

## FIVE COMPOSERS OF THE SPANISH ENLIGHTENMENT

**Germán Labrador•**

QUODLIBET

Traemos a estas páginas a cinco compositores que, sin agotar la nómina de autores notables y de importante relevancia en la historia de nuestra música, son muy destacables en el ámbito de su actividad musical. Actividad que, como sucede siempre en el siglo XVIII, está directamente influida por su biografía, que determina el tipo de música que se hace y su público. En efecto, estos compositores inevitablemente se especializaron en determinado tipo de música: la que tenía más posibilidades de ser interpretada en su entorno, ya fuera el templo, el teatro o el palacio. Y, reduciendo el número de intérpretes al mínimo, pero ampliando las posibles ocasiones musicales, casi todos ellos cultivaron la obra para un solo ejecutante, siempre más adaptable a cualquier circunstancia.

Boccherini, Soler, Laserna, Brunetti, López... son apellidos que pueden resultar familiares al lector, acaso en orden decreciente. Y aunque se puede citar a otros músicos ilustres de la misma época, es poco probable que resultaran más conocidos. Como sucede ante una elección de este tipo, existen buenas razones para optar por otros autores, pero no habrá mucha discusión en cuanto a que estos cinco son verdaderamente destacables, y nos permiten reflexionar, además, sobre la música que se hacía en España en el último tercio del siglo XVIII, dado lo diverso de sus biografías y de la obra que nos legaron.

Ciertamente, las obligaciones de Soler, monje jerónimo desde los 23 años, no le permitirían compartir una vida musical especialmente intensa fuera de lo acostumbrado en el monasterio de El Escorial; destacó en su época por su contribución teórica en el campo de la música, pero es también un importante autor de sonatas para tecla, además de una notable obra vocal, principalmente religiosa. Pese a ser monje, dada la condición de Real Sitio del monasterio de El Escorial, Soler tuvo ocasión de tratar a la familia real durante varios años, cuando hacían la jornada de El Escorial, y precisamente para el infante Gabriel escribió interesantes muestras de música de cámara; así, los quintetos con instrumento de tecla o los conciertos para dos órganos, incursiones en un repertorio que ciertamente no era el que cultivaba habitualmente, pero que, dada su relación con el Infante, tuvo oportunidad de abordar. Al considerar la figura del monje jerónimo debe reconocerse su mérito y singularidad, ya que su obra teórica o musical hubiera bastado para considerarle como una personalidad relevante en la música del

siglo XVIII, pero no es frecuente que exista un músico en el que ambas facetas se integren de forma tan lograda. De los cinco autores que presentamos en este monográfico, acaso sea Soler el más «completo», ya que a la música del templo suma incursiones en la de cámara, e incluso la escénica, además de sus dos importantes obras teóricas, una de las cuales llegó a publicar

Por su parte, Félix Máximo López es un destacado intérprete al servicio de la Real Capilla, para la que escribe música tanto vocal como para órgano, pero no se limita a este repertorio. También es autor de diversas obras de tecla con un destino probablemente pedagógico; no en vano, López compaginó su cargo en la Capilla con el de maestro de música de instituciones como el colegio de la Purísima Concepción, dependiente de la madrileña Hermandad del Refugio (instituciones ambas que siguen existiendo hoy día), y también instruyó a su hijo Ambrosio, que siguió el oficio de su padre en la Real Capilla. Del mismo modo que Soler, no solo escribió música, ya que es autor de dos obras teóricas que se han conservado en estado manuscrito. Félix Máximo López es además un raro ejemplo de músico que también era literato, como, en esta época, Pablo Esteve o Tomás de Iriarte, y fue autor de música teatral, con presencia en los escenarios de Madrid en dos etapas de su vida.

Blas de Laserna, sin embargo, desarrolló su carrera vinculado por completo a los teatros de Madrid (el teatro de la Cruz y el del Príncipe), dedicado durante tres décadas a proveer la música que se utilizaba en las representaciones. Esta circunstancia le valió ser el compositor más prolífico de la Historia del teatro musical español de la Ilustración, y referente inexcusable en el repertorio escénico; seguramente podrán encontrarse autores más ingeniosos o artífices más sofisticados en este ámbito, pero Laserna tiene un protagonismo evidente en las innovaciones y en la vida teatral de las últimas décadas del siglo XVIII, lo que le convierte en uno de los compositores más destacables de la música de este periodo. La adopción de géneros como el melólogo, aspectos de nuestra historia cultural como el establecimiento del oratorio en Madrid en semana santa, la conformación del repertorio o la vida cotidiana del teatro se explican ventajosamente desde la biografía de este músico.

Los otros dos compositores de este reducido elenco, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, siguieron caminos muy similares, salvo por el hecho de que Boccherini desarrolló una activa labor editorial en París desde la década de 1760 hasta principios de la década de 1780, que le valió ser muy reconocido en toda Europa, lo que no sucedió en el caso de Brunetti. Ambos comenzaron a servir al infante don Luis y al príncipe de Asturias, respectivamente, en fechas muy similares; siendo también de similar edad, su trayectoria como compositores nos muestra dos vidas paralelas, en las que el virtuoso de su instrumento (violonchelo y violín) da paso al compositor de música de cámara, pensada para un miembro de la familia real, a quien dedican la mayor parte de su obra, y para quien la interpretan ellos mismos. Por este motivo, la mayor parte de la música de cámara y orquestal que se escribió en España en los reinados de Carlos III y Carlos IV es obra suya. Si en las sonatas a solo de este periodo destaca fundamentalmente Antonio Soler, o en la música teatral Blas de Laserna, en la producción de tríos, cuartetos, quintetos o sinfonías fueron estos dos autores quienes dejaron como legado un catálogo mayor y más diverso, aunque la

música teatral y religiosa se encuentra de modo episódico en su catálogo, ya que no se movieron en estos ámbitos ni era el tipo de repertorio que se esperaba de ellos.

Como queda dicho, no se cierra con estos nombres la nómina de músicos destacados de finales del siglo XVIII, pero sí puede decirse que son muy dignos representantes de los autores que escribían música en Madrid en los reinados de Carlos III y Carlos IV. De un modo notablemente distinto al que se adopta en Viena en torno a Haydn y Mozart, estos compositores trazan un camino propio, que tampoco es ajeno a la tradición autóctona y que constituye parte importante del legado de la música española escrita en la época del Clasicismo.

## CLASICISMO

Ciertamente, el término «clasicismo musical» se reserva, por convención bien establecida, a los autores que más destacaron en la Viena de finales del siglo XVIII, Haydn y Mozart, a quienes se añade, en sus primeras obras, Beethoven. Resulta interesante advertir que en alemán se habla indistintamente de Clasicismo y de «Wiener Klassik», lo que en el caso de Madrid, si se quisiera establecer una analogía, presentaría dificultades serias; digamos que al menos en lo que se refiere a la música instrumental los modelos bien podrían ser Boccherini y Brunetti, si bien carecen de una experiencia escénica a la altura de la de Haydn o Mozart y su lenguaje musical es un tanto peculiar, hasta el punto de que no es comparable ni «intercambiable», por así decir; esto es, la música de Mozart o de Haydn se «reconoce», mientras que la de Brunetti o Boccherini no siempre «suenan» a clasicismo vienés.

Un aspecto importante en la recepción de estos compositores es que tradicionalmente hemos valorado la música que se hizo en España en el período clásico por comparación con el modelo que ha primado en la historiografía occidental, que es el centro europeo; pareciera «como si» la música auténticamente clásica debiera «sonar» al Haydn o Mozart de las dos últimas décadas del siglo XVIII, y que ese es el ideal.

Y ciertamente lo es. Se alcanzan en dichos autores tales muestras de dominio técnico, de coherencia interna, de «verdad», como quería T. Adorno, que perfectamente pueden ser propuestos como modelos. Asimismo, aunque el entendido no confundirá una sonata o una sinfonía de alguno de los clásicos vieneses con la de otro, existen elementos sobrados en común para poder establecer una idea de «estilo»; de estilo clásico. Aunque no deje de ser una ficción analítica que se corresponde con un «modo de hacer» fácilmente reconocible, y que también se identifica en otros autores del momento, con frecuencia no están entre ellos los que proponemos en estas páginas.

No obstante, se podría hablar con parecido sentido de un clasicismo madrileño, en el que nuestros autores tendrían parte, y en el que los dos principales serían Boccherini y Brunetti, radicados

en Madrid, aunque intermitentemente, y ciertamente con una noción del lenguaje musical un tanto diferente de la que se viene proponiendo como modelo, y por eso mismo alejada del mismo.

Existe, por tanto, un modelo de clasicismo musical, que reivindica una música y unos autores admirables. Pero ya en el siglo XXI probablemente podemos considerar que pudo haber otros, y que no es un demérito el hecho de que la música que escribieron Brunetti o Boccherini sea diferente, o haga un uso distinto de la forma cíclica, del motivo como generador del discurso musical, de las estructuras formales, de parámetros como el timbre o de aspectos como la evidente cercanía a la cultura popular o el virtuosismo con el instrumento. Podemos considerar que, del mismo modo que en Viena se dio la feliz coincidencia de que ciertos autores integraran diversas tendencias en su música de forma afortunada y modélica, en Madrid pudo pasar algo parecido, aunque a falta de defensores de esta propuesta o de una tradición historiográfica mínimamente sostenida, el resultado sea que se asuma que en la época clásica el modelo que existió en música fue necesariamente el centroeuropeo.

Y en efecto, aunque las obras de Haydn o Pleyel disfrutaron de rápida difusión y reconocimiento fuera de Viena, al menos en el caso de la música el modelo no fue auténticamente internacional; el clasicismo musical francés tiene autores y características propias, y lo mismo se podría decir de España, por no hablar de América hispana, donde no dejó de interpretarse y escribir música de todo tipo en esta época. Música cuyo valor e importancia habrá que poner de manifiesto superando, probablemente, la idea de referencia fundamental de «estilo» o «canon» clásico que en su época no existía.

Con todas las reservas que se quiera, existió un clasicismo musical español, que podemos centrar en Madrid —por parecidos motivos y del mismo modo que en los restos del sacro imperio romano germánico se centró en Viena, o en el caso francés se centró en París—, cuya cronología sería similar. Cuestión diferente es que las obras que se escribieron en España se puedan o se deban comparar con las que se hacían en Centroeuropa para juzgar sobre su idoneidad, calidad o pertinencia. Desde el punto de vista del análisis musical estas disquisiciones pueden tener su sentido, pero carecen de él para documentar la vida musical de la época o la historia de nuestra cultura.

## **MÚSICA FUNCIONAL**

Puede resultar llamativo que el músico del siglo XVIII no escriba su música «en vacío», para que un tercero o un grupo de terceros la interprete, si llega el caso. En realidad, se escribe teniendo en mente tanto una circunstancia como a determinados instrumentistas. Así, Boccherini presenta partes de oboe de elaborada ejecución en algunos de sus quintetos o sinfonías, debido a la presencia de un virtuoso del instrumento, Gaspar Barli; cuando prevé que las circunstancias de la ejecución variarán, autoriza al editor de estas obras, Ignaz Pleyel, a alterar esta música como mejor convenga a la venta (esto es, haciéndola más fácil de ejecutar); Brunetti luce en las partes de violín de determinadas obras como aventajado instrumentista, y de nuevo Boccherini escribe una parte de violonchelo concertante

de notable dificultad, para sí mismo, en el aria *Se d'un amor tirano*. Todas estas obras están pensadas para mostrar lo mejor del virtuoso del instrumento, además del talento como compositor.

La opción por determinada agrupación instrumental, del mismo modo, responde principalmente a las posibilidades de la ocasión. Así, cuando Brunetti escribe su serie de quintetos de cuerda con fagot en el año de 1783, la mejor explicación para tan inusual opción es la visita que hace al fagotista Joaquín Garisuain al Real sitio de Aranjuez, con otros dos compañeros, para completar los efectivos musicales que acompañaban de continuo al Príncipe. Del mismo modo, cuando Boccherini transcribe sus sinfonías para quinteto de cuerda, lo hace por la imposibilidad de disponer de un número suficiente de instrumentistas mientras el infante don Luis se encuentra en Arenas de San Pedro, alejado de Madrid por deseo del rey Carlos III.

El mismo hecho de que Boccherini escriba frecuentemente para quinteto de cuerda obedece a la existencia de un cuarteto entre los criados del infante, cuarteto al que se suma él mismo como segundo violonchelista. Del mismo modo, los solos de fagot o de trompa en las sinfonías de Brunetti, audaces e insospechados para la época en que escribe estas obras, solo se explican por el virtuosismo de los intérpretes disponibles, y su presencia en la partitura se justifica por el convencimiento del compositor de que esa música realmente se podía ejecutar. Lo mismo sucede con Laserna; cuando escribe para María Pulpillo, con la que contrajo matrimonio, el compositor expresa las posibilidades de la cantante y escribe algunas de las tonadillas más virtuosísticas y lucidas del repertorio; y en general, cuando los compositores escriben sonatas, escriben para ellos mismos y nos muestran sus posibilidades como intérpretes, mientras que cuando lo hacen para sus alumnos (caso de Félix Máximo López), se procura sobre todo su accesibilidad técnica.

Se trataba, por tanto, de música con una función, unas circunstancias y unos intérpretes determinados; y, al margen del mérito que podamos encontrar en estas obras hoy en día, sus autores fueron silenciosos artífices que, encontrando un medio de vida en la música, cumplían con su cometido lo mejor que podían. Así fue en el caso de Laserna, de quien constan quejas y peticiones para entregar menos música de la que estaba obligado por contrato, ya que su principal cometido (aunque no el único) era el de compositor. Boccherini se encontró en una situación similar durante buena parte de su vida, ya que debía entregar al infante tres colecciones de obras (en principio, 18 obras) cada año, además de servir como intérprete, aunque el infante don Luis le concedió en 1772 una importante cantidad por componer música, además de lo que ya cobraba como violonchelista.

Antonio Soler, no siendo músico de profesión y ocupándose además de aspectos teóricos o especulativos, escribe sonatas para su estudio y recreación (no para venderlas), y también música para tecla que en principio era ajena a su ministerio, y que sin duda le sirvió para relacionarse con el miembro de la familia real más interesante, el infante Gabriel. Félix Máximo López, por su parte, tampoco hubiera tenido necesidad de escribir música una vez que fue recibido como organista en la

Real Capilla (probablemente le hubiera bastado con improvisarla); no obstante, su natural inquieto le llevó a explorar el camino de compositor para el teatro. El caso de Gaetano Brunetti es también digno de consideración; en principio, siendo instrumentista y maestro de violín, no parece que tuviera necesidad de componer música para el servicio del Príncipe de Asturias, máxime cuando él mismo no dejó de adquirir música de otros compositores para el real servicio; no obstante, la mayor parte de la música que se escuchó en el entorno de Carlos IV fue la que escribió Brunetti, lo que probablemente le valió la especial consideración con la que le trató el monarca. En ninguno de estos casos la idea de «obra de arte» está presente; unos componen por contrato, con un cupo de obras anuales; otros lo hacen por conveniencia o para su estudio o recreo. Pero estamos aún lejos de la concepción de la música que se impone en el siglo XIX y de la institución del concierto de música instrumental o de la aparición del público que la hace posible. La consideración que tuvieron sus obras fue más la de un agradable divertimento, socialmente bien visto, que una vez que pasó de moda no fue objeto de mayor atención.

### EL LEGADO DOCUMENTAL

En relación directa con lo anterior, resulta interesante al reflexionar sobre estos compositores constatar lo poco que se sabe de sus vidas y circunstancias. En efecto, es muy escasa la información de tipo personal, salvo la contenida en documentos de archivo (ya sean parroquiales, notariales, o el del Palacio Real), y que en el caso de Félix Máximo López se reduce a un volumen que contiene obras teatrales y poéticas, copiadas por un amigo suyo, y en el de Boccherini a un epistolario, parcialmente perdido (precisamente, se han perdido las cartas que recibió, mientras que las que remitió a París pudieron ser estudiadas por Yves Gérard en la década de 1960). Aunque esta situación se comprende mejor si se examina desde el punto de vista expuesto anteriormente: se trata de música que sirve para el entretenimiento o la liturgia, hecha por hábiles artífices, sin más.

Por eso es muy notoria, pero muy lógica, la ausencia de cartas, documentación personal o detalles de la vida cotidiana que en los casos de otros compositores coetáneos —los considerados *clásicos*— existen; se podrá argüir que se trata de autores respaldados por una tradición académica mayor que la de los aquí estudiados; pero no es menos cierto que esa tradición es más antigua precisamente por la existencia de unas fuentes documentales que aquí no se conocen, o no se han localizado, o acaso no existan. En todo caso, cuando se ha empezado a preservar la memoria de la vida y la obra de un compositor ha sido cuando se ha dado un valor a su música más allá de lo meramente funcional.

En nuestro caso, ocasionales referencias deben servirnos para intentar componer esta imagen, fundada principalmente en noticias indirectas; en cuanto a las que aportan los propios músicos, únicamente se puede recurrir a los tratados de Antonio Soler, cuya reflexión teórica y, en menor medida, estética, es muy destacable, y al epistolario de Soler y Boccherini, muy fragmentariamente, lo

que también nos sitúa ante una realidad clara: si bien la aportación de los compositores clásicos vieneses a la teoría o la estética de la música no es relevante, al menos se conserva suficiente documentación suya como para conocer con detalle lo que pensaban, sus vicisitudes y la vida musical de su época. A diferencia de lo sucedido en otros lugares (París, con Puccini o con el mismo Boccherini, o Viena, con Haydn o Mozart), se debe concluir que no existió entre nosotros interés por documentar la biografía de estos músicos o conservar su epistolario o sus partituras, ni probablemente su obra tuviera la misma significación que la de los autores citados. Probablemente aún era pronto para las biografías «románticas» basadas en la idea del genio o para considerar su música como «obra de arte», pero a Haydn se le reconoció en vida como compositor excepcional, y existió conciencia clara de la importancia de su legado. No así en España, donde esta música se sumió en el olvido, del mismo modo que sus autores.

Aunque podría haber sido peor. Si bien en el caso de Laserna se ha perdido la mayor parte de sus partituras, probablemente porque no ofrecían mayor interés, más allá de proveer material para las partes instrumentales (que sí se han conservado), en el caso de Félix Máximo López o de Antonio Soler sus manuscritos musicales al menos se conservan en España. No es el caso de las partituras de la música de Brunetti o de Boccherini, que siguieron el camino del «exilio» poco después de su muerte.

Precisamente la actitud que existía en Francia hacia Boccherini terminó siendo fundamental para preservar su legado musical, gracias a la labor de un singular coleccionista, Louis Picquot, que adquirió también la biblioteca musical de Brunetti. De este modo, la mayor parte de sus manuscritos llegaron ya en el primer tercio del siglo XIX a Francia; la familia de Boccherini aún poseía algunas (muy pocas) partituras del compositor a la altura de 1876, a las que se pierde la pista en el siglo XX. Tras permanecer en colecciones privadas, la música de ambos autores salió al mercado a través, principalmente, de la casa Leo Liepmannsohn en París y en Berlín, lo que da inicio al largo proceso que está culminando en su depósito final en instituciones como la Bibliothèque nationale de France, Library of Congress (Washington) y la Staatsbibliothek zu Berlin. Parte de nuestra historia, por tanto, se conserva en diversas instituciones y continentes desde hace dos siglos, y el legado documental de estos músicos, como se ve, ha tenido diferente fortuna según suscitara un interés (o no) allende nuestras fronteras que fuera más allá de efímeras modas, para entrar en el coleccionismo o en la admiración por el compositor y su obra. Este es el motivo, asimismo, por el que es tan raro encontrar partituras de compositores de esta época en España; lo que realmente tenía utilidad eran las partes que debía tocar cada intérprete (particellas). La «obra», la partitura, no tenía tanto interés; era sencillamente un medio para poder «tener música».

## LA DIFUSIÓN. IMPRENTA, MERCANCÍA Y EDICIÓN MANUSCRITA

Muy relacionado con lo anterior está la poca difusión que tuvo la música de estos compositores en vida, excepción hecha de las obras que se imprimieron (cuatro ediciones en el caso de Brunetti;



innumerables en el de Boccherini). Laserna tuvo un pequeño negocio de edición musical manuscrita, y al menos al final de su vida se anunciaba como copiante y vendía canciones y arias, adaptadas de tonadillas y otras obras teatrales. Probablemente no había llegado aún el tiempo o las circunstancias para ser famoso o reconocido, más allá del propio ámbito de actividad; tampoco existía un público suficiente como para hacer viable la alternativa al sistema de patronazgo, como ya empezaba a suceder en otras capitales europeas. No obstante, entre todos estos compositores, uno de ellos encontró el modo de llevar una vida acomodada haciendo compatible la pensión que le concedió Carlos III en 1786 con la venta directa de su música, al margen del canal más utilizado: la edición, impresa o manuscrita. En efecto, Luigi Boccherini decidió no «malvender» su música a los editores franceses y a partir de 1780 controla personalmente la comercialización de sus composiciones, como manuscritos, que al no ser conocidas (esto es, al no estar impresas) puede vender como música «nueva» a quien tenga interés por su obra.

Así lo verifica con la condesa-duquesa de Benavente, con Federico Guillermo de Prusia, con un cierto Mr. de Boulogne y, finalmente, con el mismo I. Pleyel, a quien le vende en 1796 como música «nueva» o «reciente» toda la que había escrito desde 1780. Que en efecto lo era, ya que no había salido del reducido ámbito de unas pocas y selectas bibliotecas musicales. Desde este punto de vista, se puede decir que Boccherini se asegura una buena posición económica comerciando directamente con su música, sin la mediación del editor, y aumentando notablemente el valor de sus partituras por el procedimiento de provocar una notoria escasez de obras suyas en el mercado. Se sustrae así de la lógica del sistema de patronazgo (pese a disfrutar de una pensión y tener el encargo de enviar su música a Federico Guillermo II) y entra de lleno en la industria musical como protagonista del sistema. Desde entonces negocia sus condiciones, controla dónde se publica música suya, y elige quién publica cada obra.

Algo diferente es el caso de Blas de Laserna, que comercializa música propia y de otros, con los escasos medios de la edición manuscrita. Laserna intenta así una línea de negocio que completa sus ingresos, pero con un rendimiento notablemente menor que el que consigue Boccherini con su estrategia comercial. La diferencia está en la posición de poder del compositor italiano, ya que es él quien controla la oferta de un bien que el mercado no deja de reclamar. Por eso Boccherini pone precio a sus obras y lo negocia; los demás (él también, hasta 1785) hacen música porque es su oficio, y cobran mensualmente por ello. Indudablemente hay aquí ya una noción del valor de la música como un producto artístico, o, si se quiere, no exclusivamente «funcional». En 1799 el propio compositor ofrece sus quintetos op. 57 al embajador de Francia, como un homenaje a la nación francesa (nación, por cierto, constituida como república). Nada de esto se observa en la producción de los demás compositores, que escribieron su obra como parte de su oficio, sin mayores pretensiones.

Únicamente consta que Antonio Soler envió un motete al concurso del Concert Spirituel parisino en 1768, lo que ya implica una voluntad de reconocimiento, aunque también se sabe que



deseaba presentar sus sonatas en el monasterio de Montserrat, donde se había formado, cabe suponer que para mostrar su ingenio ante quienes supieran apreciarlo. En el extremo opuesto está la producción literaria de Félix Máximo López, rescatada del olvido por un amigo suyo que se tomó el trabajo de copiarla; si no hubiera sido por este gesto de aprecio estas obras efímeras y sin pretensiones, cuyo destino no era pasar a la posteridad, se habrían perdido. Del mismo modo, es indudable que la obra de Laserna (y de los demás compositores de tonadillas y música teatral) se ha preservado por ser propiedad municipal, y por la extraordinaria circunstancia, prácticamente única en Europa, de que el Ayuntamiento de Madrid decidiera conservar, hasta el día de hoy, los fondos de los teatros de la ciudad.

### EL MERCADO DE LA MÚSICA Y EL SISTEMA DE PATRONAZGO

Un aspecto que resulta digno de estudio al considerar cuál sería el público de las ediciones musicales es el de la existencia de los *dilettanti*, a quienes Boccherini dedica su concierto – sinfonía concertante de 1769; obra escrita «per le Academie che si fecero nell teatro chiamato de los Caños del Peral», y publicada al año siguiente con una peculiar dedicatoria: «composto per la corte di Madrid», que cabe entender como la población, o mejor, los aficionados de Madrid, que son quienes concurrirían a estas academias. No obstante, debió darse cuenta pronto de que no existía un mercado suficiente, ni «espacio» para este tipo de música, o de público, en Madrid. Así se explica que al publicar sus primeros cuartetos, op. 2, los dedique «ai veri dilettanti e conoscitori di musica», y que en el op. 9, publicado en 1772, la dedicatoria sea «alli Signori Diletanti di Madrid», a quienes no se vuelve a referir durante el resto de su carrera musical. Brunetti también es consciente de dirigirse a este público y adopta una escritura sencilla y accesible en la primera serie de tríos que publica; lo mismo hace Laserna con la música que «adapta» y vende él mismo, consciente de que su venta depende en gran manera de la posibilidad de ser ejecutada sin dificultad. La idea era presentar obras agradables al dilettante que interpreta música para su propio placer y el de quienes le acompañan, en una época en la que la única posibilidad de escuchar este tipo de repertorio era hacerlo uno mismo, privadamente. Para estos aficionados, como se les conocía entonces, se publicaban los dúos (principalmente) y los tríos de cuerda, que constituían la mayor parte del repertorio impreso.

Aunque los «aficionados» llegarían a ser un mercado interesante, no constituían entonces una alternativa a la vida estable y relativamente previsible que llevaban los compositores que traemos a estas páginas. En principio y fundamentalmente, el público para quienes se destina su música (excepción hecha del teatro) es el del sistema de patronazgo: quienes acuden a la iglesia, o quienes se procuran entretenimiento musical en su propia residencia, con sus propios músicos y compositores de cámara.

Recién llegado a España, en ausencia de una temporada de conciertos o de un ambiente musical tan desarrollado como el que había conocido en París, Boccherini pronto es consciente de que

no existe un mercado con el que pueda mantenerse, y que debe entrar a servir como criado; lo mismo hacen Brunetti y Félix Máximo López. En cuanto a Laserna, lo cierto es que vivió sometido al contrato suscrito con la ciudad de Madrid, empleador estable aunque exigente, pero que era capaz de ofrecer una jubilación, como también sucedía con los empleos de la corte. De los cinco músicos, Antonio Soler es el único que se sustrae a recibir una contraprestación por su música.

No había muchas alternativas; Brunetti y Félix Máximo López intentan buscar acomodo en el teatro, antes de probar otras posibilidades, y lo mismo hace Boccherini. Los dos primeros escriben al principio de sus carreras, en la década de 1760, obras para los teatros de Madrid, aunque a los pocos años consiguen entrar en la Real Capilla; por su parte, tanto Antonio Soler como Félix Máximo López exploran el patronazgo de la Iglesia, como maestros de capilla y también como organista, este último. Ante la ausencia de un mercado y un público que lo sustentara, tanto el patronazgo de la Iglesia como el de la Corte parece la opción más realista y mejor remunerada, y al amparo de estas instituciones desarrollaron sus carreras los compositores que nos ocupan.

### **BOCCHERINI Y BRUNETTI: MÚSICOS DE CÁMARA**

No deja de ser peculiar que los principales compositores de música de cámara y orquestal de la España del último tercio del siglo XVIII fueran italianos de origen; en efecto, tanto Luigi Boccherini como Gaetano Brunetti se establecen en su juventud en Madrid, y ya no salen de España durante el resto de su vida. Al servicio principalmente de la corte española, desarrollan una importante obra que se centra en un repertorio inexplorado por los otros tres compositores que traemos a estas páginas. Remunerados con largueza (los ingresos de uno y otro les sitúan entre los músicos mejor pagados de su época), el tipo de música que debían escribir no era normalmente cultivado por otros compositores, aunque hay muestras de cuartetos, quintetos y sinfonías españolas de esta época, pero en número muy inferior.

La característica que más claramente marca la biografía de estos dos músicos, Brunetti y Boccherini, viene dada por su condición de músicos de cámara, algo que les distingue de los otros tres compositores considerados aquí. Músicos de corte, sin duda, pero dedicados a proveer acompañamiento musical para diversas ocasiones de la vida cotidiana de su patrono. Precisamente su condición de músicos de cámara les permitió desarrollar una labor como compositores que, en otra situación, no se hubiera podido dar. Esta circunstancia explica que su obra fuera muy amplia, ya que pudieron dedicarse a componer durante más de treinta años con total tranquilidad sin simultanear diferentes obligaciones ni atender a los requerimientos del público o del mercado editorial. En el caso de Boccherini, por cierto, sin contraprestación alguna, ya que al poco de fallecer el infante don Luis recibe una generosa pensión, que cobrará puntualmente durante veinte años.

Precisamente por su particular codición se explica que sean los principales compositores de música de cámara en la España de los últimos treinta años del siglo XVIII. Tanto en el caso de Brunetti como en el de Boccherini, además de las obras escritas para agrupaciones de pocos instrumentos, lo cierto es que su música orquestal no deja de ser, en gran medida, camerística, y desde luego sería un error calificarla como «sinfónica». Normalmente pensada para una docena de instrumentistas (aunque en ocasiones se añadieran refuerzos en las partes de cuerda), y destinada a ser ejecutada en privado, tanto su concepción como su práctica se acomoda más a la música que podemos considerar «de cámara» que a otro término. No solo porque en origen se pensaran para un ámbito privado y no para el concierto público, sino por el reducido número de ejecutantes previstos, todos ellos con partes de evidente protagonismo.

### **MÚSICA Y MÚSICOS DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL, HOY**

El presente monográfico da cuenta del estado del conocimiento actual sobre los cinco compositores elegidos. Conocimiento que es muy dispar en cada uno de los aspectos que se presentan: biografía, estudio de su obra, ediciones musicales y grabaciones. Estos dos últimos aspectos, tan fundamentales como complementarios, son el medio más eficaz para conocer y recuperar el repertorio, sea cual sea; por este motivo se ha querido incluirlos en apéndices a cada uno de los textos.

El lector advertirá que hay una disparidad evidente entre la información que se presenta para cada compositor, resultado en gran parte de los estudios existentes y de las peculiaridades de cada biografía. Más que intentar ajustar a un tipo o norma la disposición y los apéndices de cada caso, se ha preferido dejar que los mismos textos den cuenta de la situación de la investigación sobre cada autor.

Así, examinando la bibliografía sobre Antonio Soler, resulta evidente que es el compositor con una tradición historiográfica más fuerte y asentada; la relación de los estudios posteriores a 1992 es la más extensa de entre los cinco compositores, y aún sería mucho mayor si se incluyeran las publicaciones anteriores a este año. Sin embargo, los estudios sobre Luigi Boccherini, aunque en general bastante más recientes, tienen un componente claramente internacional, que ha propiciado que los trabajos sobre su figura y sobre su obra hayan crecido exponencialmente desde 1992. Una relación de todos ellos hubiera superado el propósito de estas páginas, por lo que se ha juzgado preferible ofrecer una selección de los más recientes. La tradición historiográfica sobre Brunetti, Laserna y López no se puede comparar con las dos ya comentadas, lo que también se deja ver en la bibliografía.

Respecto de la discografía, cabe hacer parecidas consideraciones. Probablemente por tener un reconocimiento y atraer interés fuera de nuestras fronteras, Boccherini es el autor con más grabaciones, hasta el punto de que su discografía consiste en una nota explicativa, ya que la mera relación de las grabaciones existentes excedería las posibilidades y el propósito de esta publicación; lo mismo sucede

con Soler, cuya discografía se limita a una selección, por ser muy extensa. Sin embargo, en los otros tres casos las grabaciones que existen son tan pocas que realmente merece la pena reseñarlas, de modo que se pueda mostrar el verdadero alcance del interés que han suscitado hasta el momento, y lo mucho que queda por hacer.

En lo que concierne a las ediciones musicales, el caso de Antonio Soler muestra de nuevo la pujanza del estudio de su obra, hasta el punto de que solo las ediciones posteriores a 1992 ya suponen un buen número de registros. Muy parecida es la situación con Boccherini. Lo cierto es que la mayor parte de su música fue publicada en su época o en las primeras décadas del siglo XIX, y desde principios del siglo XX se ha recuperado su música sinfónica; como culminación de este proceso, desde 2005 está en marcha un proyecto de Opera Omnia que ya ha ofrecido ocho volúmenes, por lo que no se ha atendido este apartado en el monográfico, puesto que la difusión de su música tiene detrás una gran tradición editorial, inabarcable en este volumen. Las ediciones de música de los demás autores sí constan, aunque no se puede decir que sean numerosas. Un caso sorprendente y alentador es el de Brunetti, cuya música se ha empezado a editar prácticamente en el siglo XXI y avanza con buen ritmo, superando ya a Félix Máximo López y a Blas de Laserna; pero lo más reseñable es que, a diferencia de los casos de Soler o Boccherini, la iniciativa ha venido exclusivamente desde España, de la mano de Ars Hispana y el ICCMU, principalmente. Asimismo, es muy destacable que, en la creciente discografía de Brunetti, haya habido una empresa española que ha mostrado interés en apoyar a este compositor, la sevillana Lindoro, que comercializa seis de las doce grabaciones que existen en el mercado.

El legado de estos compositores es una obra muy amplia, en gran parte aún por descubrir; las sonatas de Soler no necesitan presentación, mientras que las de Boccherini hace tiempo que figuran en el repertorio y, paulatinamente, en los planes de estudio. Pero en cuanto al repertorio de cámara y las sinfonías, se puede decir que la música que se hacía en España en la segunda mitad del siglo XVIII no es muy conocida; acaso lo sea algún quinteto de Boccherini, alguna obra de Antonio Soler, o determinado movimiento de alguno de estos dos compositores que recrea determinado baile o danza, sea el fandango, las seguidillas o el minuetto; acaso, refiriéndonos a Laserna, la tirana del trípili. De cualquier modo, es claro que nos hallamos ante un repertorio muy extenso, de cientos de obras, en muchos aspectos poco explorado. El sinfonismo español de esta época, que claramente pasa por Brunetti y Boccherini, es de una riqueza y una originalidad muy notable, del mismo modo que la música de cámara, en general; la música teatral, en su mayor parte aún pendiente de estudiar y de recuperar, incluye obras perfectamente actuales y gratas al espectador moderno. Nuestro clasicismo musical, el panorama musical de la segunda mitad del siglo XVIII, es una época de gran brillantez y originalidad, en la que es fácil advertir cómo convive lo cosmopolita y la tradición propia; las innovaciones y la herencia del barroco; los compositores nacidos aquí y los de adopción. Probablemente menos valorado que otros períodos, este es uno de los más brillantes de nuestra historia, y como tal merece ser reconocido y reivindicado.

Mucho se ha avanzado en los últimos quince años, como se puede ver en los apéndices de cada texto; probablemente el interés por esta etapa de la historia de nuestra cultura no haya conocido época mejor que la nuestra, y el mismo hecho de que *Quodlibet* haya considerado oportuno publicar el presente monográfico viene a confirmar esta tendencia. Seguramente dentro de otros quince años se pueda hacer una publicación similar con importantes aportaciones y novedades, propiciadas en parte por la investigación y la recuperación del repertorio, pero en parte también por la existencia de este monográfico y de sus lectores, que es de esperar que se sumen al movimiento de recuperación y de aprecio por este gran legado musical. Como investigadores, como intérpretes y sobre todo como público, es importante cobrar conciencia de que aquí hay cinco músicos que merece la pena conocer. ■