

IMPRESA Y EDICIÓN MUSICAL
EN ESPAÑA (ss. XVIII-XX)

Colección de Estudios 148
Universidad Autónoma de Madrid

HACIA UNA BIBLIOGRAFÍA DESCRIPTIVA DE LA MÚSICA IMPRESA EN ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Màrius BERNADÓ, Universitat de Lleida
Miguel Ángel MARÍN, Universidad de La Rioja

La finalidad de cualquier bibliografía es facilitar la información necesaria, lo más completa y detallada posible, que permita la identificación inequívoca de un determinado libro. Para lograr este objetivo resulta imprescindible la utilización de un repertorio de convenciones y la presentación de la información de forma normalizada. Sólo cuando el tesón del bibliógrafo consigue culminar este empeño, la información que se desprende del libro puede combinarse con otros datos permitiendo así ahondar en sus particularidades y aspectos colaterales. El libro, en definitiva, es entendido como un objeto material susceptible de contener un variado espectro de informaciones de tipo muy diverso. Además de las condiciones de producción del propio libro y de su encaje en la historia editorial, a través de la descripción material del objeto en cuestión puede abordarse el estudio razonado de aspectos como el propio contenido, el mercado al que va dirigido, su difusión o su consumo, entre otros.

Ha sido en el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre la música instrumental en la España del siglo XVIII¹, donde se ha planteado la

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de I+D "Público, ciudad, estilo: la vida musical en Madrid durante la Ilustración (1759-1808)", HAR2008-00636 del Ministerio de Ciencia e Innovación residido en la Universidad de La Rioja, cuya finalidad era evaluar el modo en que se produjeron las transformaciones detectadas en el contexto europeo que la musicología ha asociado con el surgimiento de la modernidad musical: el establecimiento del público como audiencia, la consolidación de ciertos géneros angulares en la historia de la música (como la sinfonía, la sonata para teclado y, sobre todo, el cuarteto de cuerda), la creación de redes comerciales de impresión y distribución de obras musicales, la recepción de formas y rasgos estilísticos propios del clasicismo musical y la convivencia de espacios propios del Antiguo

necesidad de acometer una *Bibliografía descriptiva de la música impresa en España*, un proyecto cuyas bases metodológicas y conceptuales presenta este artículo. El trabajo sistemático de descripción bibliográfica de la producción musical impresa generada en España se centrará cronológicamente en la segunda mitad del siglo, un momento en el que la impresión y comercialización de la música cobra una dimensión completamente nueva en el panorama internacional². El grado en el que esta transformación de calado afectó a España, bien participando en esta red internacional de comercio musical, bien produciendo de forma modesta un número discreto de impresos, sigue siendo una cuestión pendiente de un análisis más reposado que la *Bibliografía descriptiva* pretende ayudar a estimular³.

Este artículo presenta, en primer lugar, una sucinta introducción a los métodos desarrollados por la bibliografía descriptiva en el campo de la literatura y su potencial aplicación a materiales musicales, tal y como se propone acometer nuestro proyecto. La segunda sección del artículo resume las distintas causas, de naturaleza variada, que propiciaron el establecimiento, en la segunda mitad del siglo XVIII, del grabado como técnica de impresión musical predominante. En tanto que este proyecto de descripción bibliográfica pone gran énfasis –no de forma exclusiva– en el grabado musical, parece oportuno trazar el marco histórico en el que tiene lugar su eclosión. Por último, la tercera y última sección, la más extensa de las tres que conforman este artículo, esboza las principales cuestiones que nuestra *Bibliografía descriptiva* podrá ayudar a clarificar a partir de una selección de casos concretos; en otras palabras, esta sección es la aplicación práctica de las dos secciones anteriores de carácter teórico y técnico respectivamente.

Régimen (como las academias privadas promovidas por la clase nobiliaria como instrumento de exclusividad y prestigio social) con otros emergentes de nuevo cuño (como los conciertos públicos gestionados por incipientes empresarios con fines lucrativos).

² El conocimiento que se tiene hasta la fecha de la producción musical impresa en España durante el siglo XVIII es muy escaso. Aparte de algunos trabajos puntuales de tipo documental y de recopilación parcial de fuentes, la primera perspectiva de conjunto es la de GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995. Que el panorama es insuficientemente conocido y que, por lo tanto, se hace difícil trazar correspondencias con lo que sucede en otras latitudes se hace evidente, por ejemplo, en el hecho de la nula presencia de informaciones relativas a España en la bibliografía de referencia sobre el tema. Véase, por ejemplo, *Music Publishing in Europe, 1600-1900: Concepts and Issues*. Rudolf Rasch (ed.). Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag, 2004, uno de los más recientes y logrados esfuerzos encaminados a esbozar una panorámica general de la edición musical en Europa entre los siglos XVII y XIX.

³ Para un primer planteamiento sintético de esta cuestión clave puede verse MARÍN, Miguel Ángel. "El mercado de la música". En: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4. *La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica (en prensa).

Al final del artículo se presenta, en Apéndice, un cuadro que contiene un listado provisional de las ediciones de música práctica, sea cual sea su técnica de impresión, de las que constan ejemplares identificados y localizados. Como se desgrana más abajo, los criterios de inclusión de la *Bibliografía descriptiva* son más amplios de los empleados para elaborar este cuadro, destinado en este contexto a completar los ejemplos que se mencionan en las siguientes páginas. Por ejemplo, no aparecen ahora las ediciones que no se hayan conservado, aunque haya indicios sólidos para aceptar que existieron. Tampoco los ejemplos musicales incorporados en otros tipos de libros (como tratados o métodos), ni las múltiples ediciones de cuadernillos con contradanzas destinadas a los bailes de máscaras, una tipología que tiene unas connotaciones e implicaciones particulares, en la que todos los agentes implicados (grabadores, editores e, incluso, público al que va dirigido el producto) son completamente diferentes. En cambio –digámoslo una vez más–, en la monografía resultante cada una de estas tipologías y técnicas (xilografía, calcografía y mosaico) deberá merecer un tratamiento debidamente ajustado a sus características. Los números que acompañan las referencias a ediciones concretas en el cuerpo del texto remiten a la numeración de dicho cuadro que no pretende ser exhaustivo.

LOS PRINCIPIOS DE LA BIBLIOGRAFÍA DESCRIPTIVA

La bibliografía descriptiva, una de las especialidades de la bibliografía material, tiene por objeto la fijación de las características físicas de un libro impreso perteneciente a una determinada edición. Desde cualquiera de las dos ópticas posibles para acometer este análisis de los detalles físicos del libro –una centrada en el proceso de manufactura del libro a partir de los indicios que deja en el objeto, otra en las implicaciones que las características físicas del libro han tenido en sus lectores y usuarios–, lo cierto es que los conceptos, herramientas y técnicas de la llamada bibliografía descriptiva o análisis bibliográfico han demostrado ser enormemente efectivos y de una gran utilidad⁴.

⁴ Sus principios fundamentales están expuestos en MCKERROW, Ronald B. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927 [trad. cast.: *Introducción a la bibliografía material*. Instrumenta bibliologica. Madrid: Arco/Libros, 1998]; BOWERS, Fredson. *Principles of Bibliographical Description*. Princeton: Princeton University Press, 1949 [trad. cast.: *Principios de descripción bibliográfica*. Instrumenta bibliologica. Madrid: Arco/Libros, 2001]; y GASKELL, Philip. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1972; repr. Winchester: St. Paul's Bibliographies; New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 1995. [Trad. cast.: *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Ediciones Trea, 1999]. Un sugerente recorrido histórico a través de los principales protagonistas e hitos de la bibliografía analítica y una recopilación bibliográfica reciente pueden encontrarse en TANSALLE, G. Thomas. *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Si en un primer momento los máximos beneficiarios de este nuevo enfoque bibliográfico fueron los estudios literarios⁵, es cada vez más importante el número de disciplinas que, compartiendo con la literatura el libro como soporte de transmisión, se acercan con provecho al utillaje conceptual de la bibliografía material. También, tímidamente, los estudios musicológicos han empezado a beneficiarse de este método cuyos avances permiten establecer mayores conexiones entre el objeto físico (la partitura) y el texto (la música), una dicotomía que se está haciendo cada vez más evidente conforme los *performance studies* van colonizando la agenda de la investigación musicológica⁶. El hecho de otorgar protagonismo a la materialidad del libro no supone otra cosa que poner de relieve su historicidad. Como cualquier otro objeto pretérito, la dimensión física y material del libro lo convierte en un testimonio del pasado. No es un simple contenedor ahistórico, sino que forma parte de la cultura material y, por tanto, es en sí mismo un vestigio del quehacer humano en un tiempo y un lugar precisos, así como un registro vivo de su propia historia, de los diversos usos y lecturas que en cada momento ha tenido. El valor histórico del libro reside, por tanto, no sólo en lo que dice. La comprensión de su sentido e interpretación histórica puede enriquecerse si, además de *leer el texto* uno alcanza a *leer el objeto* al mismo tiempo.

Para conseguirlo es apropiado utilizar los conceptos y métodos, tanto de la bibliografía descriptiva como de la analítica, que tan buenos resultados han proporcionado a los estudios literarios. La primera se ocupa de registrar los detalles de la apariencia física del libro a partir de los rastros que el proceso de producción ha dejado en el mismo, mientras que la segunda se esfuerza en utilizar dichos detalles para indagar en las implicaciones históricas de la apariencia material de un libro, en reconocer e interpretar las huellas que el proceso de manufactura ha dejado en el libro, e intentar inferir las respuestas que esta materialidad hayan podido generar en sus lectores y sus usuarios a lo largo del tiempo.

⁵ El primer hito de la llamada "new bibliography" es justamente un trabajo dedicado a la problemática de las primeras ediciones de Shakespeare: POLLARD, Alfred W. *Shakespeare Folios and Quartos: A Study in the Bibliography of Shakespeare Plays, 1594-1685*. London: Methuen, 1909. En un ámbito cultural más cercano, una de las mayores consecuciones de la aplicación de los métodos de la bibliografía material es la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas. Segunda edición revisada. Barcelona: Crítica, 1998.

⁶ Véase, entre otra literatura reciente, la clarificadora reflexión de COOK, Nicholas. "Music as performance". En: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. M. Clayton et al. (eds.). New York/London: Routledge, 2003, pp. 204-214.

Estos principios conceptuales y estas herramientas metodológicas funcionan perfectamente con cualquier clase de libros producidos mediante procedimientos tipográficos. En este sentido, la impresión de libros de música mediante tipos móviles en poco se diferencia del resto de productos librarios más allá de sus evidentes características propias (sobre todo en determinadas tipologías, como los libros litúrgicos en los que, por ejemplo, durante mucho tiempo fue habitual la impresión a dos tintas).

La generalización del grabado calcográfico –y más adelante de la litografía– como técnica dominante para la impresión de ejemplares de determinadas tipologías de libros, básicamente mapas y música, ha obligado a un esfuerzo de revisión de las técnicas normalizadas de descripción bibliográfica. David Hunter, quien ha abordado brillantemente la problemática de la descripción bibliográfica de la música grabada, asumiendo sus posibilidades y sus límites, ha puesto de relieve algunos de los problemas más significativos y la necesidad de reinterpretar ciertos términos fundamentales de la descripción bibliográfica⁷. No son menores, por ejemplo, las dificultades que plantea la descripción de portadas no tipográficas para las cuales la transcripción alfanumérica no acaba de funcionar, mientras que, por el contrario, la estructura física no acostumbra a revestir mayores problemas. Otras casuísticas particulares, de mayor o menor calado, requieren también ciertas adaptaciones. Pero en términos generales, los conceptos fundamentales (por ejemplo las nociones básicas de *copia ideal* o la diferenciación entre *edición*, *estado* y *emisión*) resisten bien su adopción en el estudio de un repertorio musical como el que aquí nos ocupa.

Este proyecto de descripción bibliográfica de impresos musicales pretende situarse en la estela de las propuestas de algunos de los pocos bibliógrafos que se han atrevido a tratar materiales musicales bajo el prisma de la bibliografía material⁸. La intención que subyace es iniciar una exploración de sus posibilidades aplicada a un marco temporal y geográfico de unas características muy concretas con el convencimiento de que, pese a las dificultades apuntadas, la música grabada –o litografiada, aunque no es el caso del trabajo que aquí se pre-

⁷ HUNTER, David. "The Bibliographical Description of Opera and Song Books issued in England 1703-1726". En: *Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 83, n. 3 (1989), pp. 311-335, y *Opera and Song Books Published in England, 1703-1726: A Descriptive Bibliography*. London: Bibliographical Society, 1997. Véase también KRUMMEL, Donald W. *Guide for Dating Early Published Music: A Manual of Bibliographical Practices*. International Association of Music Libraries. Commission for Bibliographical Research. Hackensack, NJ: J. Boonin, 1974; y TANSSELLE, G. Thomas. "The Description of Non-Letterpress Material in Books". En: *Studies in Bibliography*, n. 35 (1982), pp. 2-43.

⁸ De forma notable Cecil Hopkinson, Donald W. Krummel o el propio David Hunter.

sentatambién puede ser descrita y analizada mediante las técnicas de la bibliografía material y los conceptos de la bibliografía analítica⁹. A partir de aquí, será posible extraer algunas conclusiones que nos ayuden a ilustrar con mayor definición la vida musical en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

EL GRABADO, NUEVA TÉCNICA DE EDICIÓN MUSICAL

No es casual que la técnica del grabado, aplicada a la edición musical, viese un formidable desarrollo justo en la segunda mitad del siglo XVIII. El *intaglio* no era en absoluto un actor nuevo en el escenario de la impresión de libros. Tampoco suponía una innovación radical en el ámbito más concreto de la impresión musical. Pero hasta la fecha había experimentado un recorrido básicamente asociado a la imagen, no al texto, y, aunque se llegaron a imprimir ocasionalmente libros convencionales completamente grabados, no se prestaba fácilmente al material textual. Cuando se combinaba con textos tipográficos –por ejemplo en libros necesitados de diagramas, gráficos o láminas explicativas–, la impresión de los grabados requería un doble esfuerzo en términos de complicación y, a la postre, en horas de trabajo, que consecuentemente encarecía el coste del producto y demoraba el proceso. La radical diferencia entre la técnica tipográfica y la calcográfica en términos de rapidez y coste de producción, por un lado, y la calidad y finura del resultado final, por el otro, hacían difícil el equilibrio, provocando la utilización de una u otra en función de las diferentes necesidades. Las ediciones básicamente textuales y de tiradas masivas acostumbran a utilizar el procedimiento tipográfico, mientras que para las ediciones de un mayor prestigio o refinamiento, se utilizaban las planchas grabadas. No hace falta decir que los establecimientos en los que se producían unas y otras tendían a especializarse en alguna de estas técnicas, así como los artesanos que intervenían en el proceso.

Como se ha indicado antes, mapas y música fueron dos de las categorías en las que el grabado encontró mejor acomodo. En ambos casos, la transición al grabado obedeció a la necesidad de un mayor detalle. Una necesidad que, indudablemente, es hija de la época. Ambos mundos, la cartografía y la música, compartían una historia común cuyos primeros intentos se encuentran en el grabado xilográfico, y unas limitaciones igualmente paralelas. En lo que concierne a la cartografía, la ingente cantidad de nueva información topográ-

⁹ HUNTER, David, *Opera and Song Books*, pp. XXIV-XXXVI representa una detallada exposición de la exitosa aplicación de estas técnicas y conceptos a materiales no tipográficos, así como de los criterios seguidos para adaptarlos a un material concreto con características propias, siempre dentro del contexto de los procedimientos normalizados de la bibliografía descriptiva.

fica, el método científico y la innovación técnica de los siglos XVI y XVII hicieron que las posibilidades de detalle de los bloques xilográficos se colapsaran rápidamente. En pleno siglo XVIII la necesidad de mayor precisión es ya tan grande que en modo alguno podía considerarse viable una edición cartográfica que utilizase procedimientos alternativos al uso de la plancha de cobre grabada¹⁰.

También la impresión musical abandonó pronto las técnicas xilográficas a favor de la fórmula de tipos móviles, perfectamente aptos para combinar música y texto en un momento en el que la música vocal es dominante en el mercado editorial. Aquí, más o menos como sucedía con la impresión de libros que contenían texto exclusivamente, la gran dificultad era de orden económico. El impresor o editor tenía que disponer de una gran cantidad de tipos para componer el texto (o la música), incluso contando con la habitual e inevitable distribución de los tipos en la caja una vez impresa una forma para permitir así una nueva composición de la plana e imprimir luego la otra cara del pliego. De este modo, el negocio sólo resultaba sostenible en términos económicos si las tiradas eran lo suficientemente elevadas como para amortizar el elevado coste de la composición de las formas que debían ir a la prensa.

No es fortuito que fuera durante la segunda mitad del siglo XVIII cuando la nueva técnica de grabado sobre plancha de cobre se implantara definitivamente para la impresión de música. Este proceso coincidía, y se conectaba, con la expansión de nuevos estilos y usos musicales en los que predominaba la música instrumental. Sin la necesidad de combinar texto y música, las virtudes del grabado (flexibilidad, precisión, elegancia, rapidez e, indudablemente, ahorro económico) no se veían entorpecidas por ninguna contingencia. No es, tampoco, irrelevante que algunos de los *nuevos* géneros (la sonata para tecla, el cuarteto y, en general, cualquier configuración de la música de cámara) estuviesen destinados a cubrir un espectro de público potencial y, por tanto, a entrar en un mercado de nuevo cuño que trascendía los límites relativamente reducidos del que hasta entonces habían configurado los músicos profesionales. Durante el tercio final del siglo XVIII, este proceso de cambio en el que se conjugan elementos de naturaleza social, económica y estética se dio con celeridad en toda Europa; y España no resultó, en absoluto, ajena a esta transformación. Los anuncios de venta de obras instrumentales insertados en la prensa periódica y la existencia en numerosas bibliotecas y archivos de repertorios formados por distintos géneros instrumentales, desde sonatas

¹⁰ La dificultad, por ejemplo, de incorporar palabras y nombres de lugares o accidentes geográficos y de acomodarlos al contorno irregular de los perfiles geográficos resultaba insalvable tanto utilizando la xilografía -cuyos resultados son necesariamente burdos, visto el nivel de detalle necesario-, como incrustando tipos en agujeros practicados previamente en el bloque de madera. Ninguno de estos dos procedimientos permitía la más mínima flexibilidad.

hasta cuartetos, son dos aspectos esenciales que así lo certifican. La idea heredada de España como un país aislado que permaneció al margen de las transformaciones de la vida musical de finales del siglo XVIII debe ser seriamente cuestionada, sino directamente abandonada¹¹.

La reducción de costes en forma de capital inmovilizado (esto es, de tipos), la relativa rapidez de producción y la flexibilidad que ofrecía la técnica del grabado musical permitía a las incipientes firmas editoriales –en una dinámica comercial y empresarial ya plenamente moderna– ajustar inversión e ingresos y, a la vez, adaptarse dinámicamente a las cambiantes tendencias del gusto que el nuevo público imprimía al negocio¹². Además, la flexibilidad que la nueva técnica del grabado introdujo en el proceso de producción es manifiesta en relación a la tirada, la cantidad de ejemplares de que consta una edición. Las tiradas podían ser sorprendentemente cortas en un primer momento, de apenas unas decenas de ejemplares a lo sumo. Aunque no disponemos de registros que puedan confirmarlo, en relación a la producción española parece evidente que las tiradas eran cortísimas ante una demanda ajustada, lo que no contradice la posibilidad de que existiera un mercado más amplio para determinadas ediciones extranjeras. Un ejemplo ilustrativo es el inventario de las obras que el librero Antonio del Castillo tenía disponible en 1787. Entre las tonadillas citadas, hay cuatro títulos (nos. 15, 16, 18 y 20) que se corresponden exactamente con las impresas, por iniciativa del compositor Castel; de estas obras se consignan entre 15 y 28 ejemplares disponibles¹³. Al margen de cifras exactas, la cantidad debía de ser suficiente para que, como mínimo, el editor pudiera recuperar los gastos (las planchas, los honorarios del grabador, la disponibilidad de un tórculo, el papel y ocasionales gastos de almacenaje y distribución). El material de las planchas, generalmente de cobre¹⁴, no era barato y el papel, en función del equilibrio entre la oferta y la

¹¹ MARÍN, Miguel Ángel. "El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata". En: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4. *La música en el siglo XVIII*, (en prensa).

¹² Justamente por lo que implicaba de mayor rapidez y superior rendimiento económico en el momento de la impresión, ya en los primeros decenios del siglo XIX, la técnica litográfica, usada para la impresión de música desde el momento de su invención a finales del XVIII, empezó a substituir al grabado de forma cada vez más generalizada. Pese a todo, el grabado musical continuó siendo utilizado puntualmente hasta bien entrado el siglo XX.

¹³ SUBIRÁ, José. "Un insospechado inventario musical del siglo XVIII". En: *Anuario Musical*, n. 24 (1969), p. 230.

¹⁴ También se utilizaron planchas de zinc, de estaño e incluso otros metales (acero) y aleaciones, pero siempre a costa de resultados y rendimientos diferentes a los del cobre. El zinc o el peltre (una aleación de estaño y cobre), por ejemplo, eran mucho más blandos que el cobre y por tanto mucho más fáciles de manipular. Pero esta característica acertaba considerablemente el número de ejemplares que podían imprimirse a partir de una plancha, al tiempo que restaba nitidez y firmeza al trazo.

demanda, podía ser una partida nada despreciable en determinados momentos. El proceso de grabado de la plancha era necesariamente lento –no se podía mecanizar ni aplicar ninguna distribución del trabajo– e igualmente costoso. Es cierto que se trataba de un proceso caro, pero mucho menos que el tipográfico y, sobre todo, permitía, una vez impresa la obra, guardar las planchas para reutilizarlas en una potencial nueva emisión. En función de la respuesta comercial y la demanda, el editor podía ampliar el volumen de ejemplares en circulación de forma fácil y rápida, dado que, contrariamente a lo que sucedía en el universo tipográfico, era muy sencillo y relativamente económico almacenar las planchas, siempre preparadas para una nueva emisión. Incluso, era posible introducir alteraciones antes de enviarlas de nuevo a la prensa cuando resultaba necesario o conveniente para rejuvenecer una edición.

El vértice del negocio se situaba, pues, no tanto en la tirada masiva, sino en la facilidad de actualizar con rapidez el volumen de ejemplares en circulación en función de la demanda de una determinada obra. Estas ediciones, además, respondían a una nueva situación en la que, por primera vez, la finalidad de la iniciativa era completamente comercial. Una situación que es mucho más evidente en un ámbito como el hispano, en el que por diversas razones cuya explicación trasciende los límites de este trabajo, la imprenta musical –incluyendo la impulsada por la iniciativa privada– no había acabado de cuajar con anterioridad¹⁵. Contrariamente a lo que ocurre en los principales escenarios musicales del resto de Europa, tampoco en este momento conseguirá consolidarse ninguna de las diversas iniciativas editoriales que se irán sucediendo a partir de la década de 1770 en España, básicamente desplegadas en Madrid.

ALCANCE Y LÍMITES DE LA BIBLIOGRAFÍA DESCRIPTIVA DE LA MÚSICA IMPRESA EN ESPAÑA (CA. 1750-1802)

El objetivo primordial del proyecto que presenta este artículo, provisionalmente titulado *Bibliografía descriptiva de la música impresa en España (ca. 1750-1802)*¹⁶, es el inventario completo y minucioso de la producción musical

¹⁵ El panorama editorial musical español de la primera mitad del siglo XVIII está ocupado casi con exclusividad por los trabajos salidos de la imprenta de José de Torres, una iniciativa que, por su importancia histórica y particular planteamiento editorial y técnico, merece un tratamiento monográfico riguroso que todavía no ha sido abordado sistemáticamente por ningún estudioso. Una primera aproximación se encuentra en LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

¹⁶ La monografía con la descripción de todas las ediciones identificadas actualmente en preparación aparecerá en la serie DeMusica de Edition Reichenberger, Kassel.

impresa, fundamental aunque no exclusivamente, mediante la técnica del grabado. La intención final, más allá de la propia descripción, es que esta bibliografía pueda convertirse en un instrumento de trabajo útil para ahondar en el estudio de las condiciones en las que se desarrolló la música, preponderantemente instrumental, en la España del siglo XVIII.

Como se ha indicado más arriba, la expansión de la técnica del grabado calcográfico supuso la transformación más importante acontecida en el mundo de la edición musical durante el siglo XVIII. En el contexto español, sin embargo, esta implantación fue muy tardía. Hasta la segunda mitad de siglo no empiezan a sustituirse, para la impresión de música, los entonces ya arcaicos procedimientos tipográficos y xilográficos que, pese a todo, continuaron utilizándose en determinados talleres. A esta circunstancia cabe añadir el reducido número de ediciones y de ejemplares conservados; de hecho, de la mayoría de las ediciones localizadas hasta la fecha sólo parece conservarse un único ejemplar. La suma de estos factores contribuye a que el resultado final en el panorama español sea, si se compara con otras realidades europeas contemporáneas, ciertamente pobre. No obstante, pese a unas cifras modestas, el conjunto de ediciones musicales impresas en España con anterioridad a la irrupción de la litografía supone un corpus relevante para, a partir de las prácticas y herramientas de la bibliografía analítica, extraer algunas conclusiones que permitan matizar el panorama de la producción, la difusión y el consumo de la música en España.

Aunque la bibliografía se ciña al periodo dominado por el grabado calcográfico, también contempla las escasas ediciones contemporáneas realizadas con otros procedimientos como los caracteres móviles, la xilografía y, ya hacia el final de la etapa, el mosaico, técnica inspirada en el sistema de tipos móviles pero usando piezas separadas para imprimir el pautado, las cabezas de las notas y las plicas¹⁷. Tanto la tipografía como la xilografía continuaron con una cierta presencia en el panorama de la edición musical, aunque cada vez más marginal. Con todo, la mayor parte de la producción de libros litúrgicos o de métodos y manuales de canto llano, por ejemplo, siguieron utilizando técnicas tipográficas durante los siglos XVIII y XIX.

El primer ejemplo identificado que utiliza la técnica del grabado en un impreso musical producido en España se encuentra en la obra de Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, de 1674, cuyas láminas fueron grabadas, al parecer, por el propio compositor y que puede considerarse pio-

¹⁷ Su invención, en 1755, se debe a Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, de Leipzig, cuya casa editorial lo llevó a un gran desarrollo y fue ampliamente utilizado todavía durante todo el siglo XIX.

nera en su campo en el uso de esta técnica sobre plancha metálica. Pero esta experiencia careció de continuidad y no llegó a consolidarse ni a generalizarse. Durante el siglo XVII, en aquellos países en los que la edición de música era más dinámica, el dominio de los establecimientos tipográficos bien asentados resultaba incuestionable¹⁸. No será hasta principios del siglo XVIII, momento en el que algunos talleres europeos comienzan a introducir mejoras en el procedimiento técnico como la utilización combinada de buril y punzones, cuando el grabado musical empiece a cobrar un protagonismo cada vez mayor.

En España, la nueva técnica no llegó a generalizarse hasta mediados del siglo XVIII. Los ejemplos más tempranos conocidos hasta la fecha datan de la década de 1740, entre los que se incluye la colección de *Motetes y obras diferentes al Santísimo y a Ntra. Sra.* (nº 1 del Apéndice) a dos y cuatro voces fechado en ca. 1748, un total de 94 páginas con música grabada cuyas únicas copias conocidas se encuentran religadas a ejemplares de la *Institución harmónica* de Antonio Ventura Roel del Río, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁹. Este impreso no deja de ser un caso singular y atípico en tanto que representa un ejemplo casi único de utilización de la técnica del grabado para producir un libro de ciertas dimensiones de música vocal litúrgica. Con la llegada de la primera edición de música de cámara para dos o más instrumentos grabada en España, las *Sonatas para violín y bajo* de Francisco Manalt en 1757²⁰ (nº 2) se inicia la práctica que llegará a ser habitual, esto es, la identificación de la nueva técnica de impresión con estilos y géneros entonces emergentes, preferentemente asociados a la música instrumental. Es a partir de esta fecha cuando empieza a sucederse con velocidad –en comparación con el ritmo de publicación del siglo y medio anterior– la estampación de sonatas para violín y bajo, dúos para dos violones, tríos y cuartetos de cuerda, contradanzas y minuetos, canciones y tonadillas, marchas y piezas diversas para piano u órgano. El grueso de la pro-

¹⁸ Es sintomático observar cómo la centralidad de la industria editorial musical también se vio sometida a profundos cambios. En Italia, por ejemplo, la industria editorial basada en la sólida tipografía de los siglos XVI y XVII se colapsó poco antes de entrar el XVIII, coincidiendo con un cierto declive económico y social. Como el negocio no era capaz de sostenerse, se volvió a la copia manuscrita como medio dominante de difusión musical. Al igual que en España, no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando el grabado comience a generalizarse.

¹⁹ ROEL DEL RÍO, Antonio. *Institución harmónica, o Doctrina musical theórica y practica, que trata del canto llano, y de órgano, exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de maestro*. Madrid: Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748. El ejemplar que responde a la signatura M/3582 presenta completa la colección de motetes.

²⁰ MANALT, Francisco. *Obra harmónica, en Seis Sonatas de Cámara de Violín y bajo solo..., dedicadas al Excmo. Señor D. Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, por D. Francisco Manalt, músico de la Rl. Capilla de S.M.C. Primera parte*. Madrid: La estampó Andrés Guinea, Calle del Carmen, donde de hallará la obra, 1757.

ducción impresa, por tanto, se relacionaba con las nuevas modas y hábitos de consumo musical, que a su vez habían provocado este cambio sustancial.

Dos casos singulares por atípicos son, por un lado, los *toques* para banda militar de Manuel Espinosa y de autor anónimo (respectivamente publicados en 1769 y 1774, nos. 6 y 21) y, por otro, la *Lamentación* de Rodríguez de Hita (ca. 1771, nº 13). En ambas ocasiones se concitan circunstancias particulares que merecen una explicación. En el caso de los *toques*, se trata de una edición lujosa, impresa en excelente papel, con cuidados grabados y espaciosos márgenes cuya utilidad y función podía ir más allá de la simple provisión de repertorio para las bandas de los regimientos; y en el de la *Lamentación*, su impresión quizá pueda justificarse por el grado de experimentación de los límites y posibilidades del naciente mercado de la imprenta durante la pequeña eclosión a comienzos de la década de 1770 (véase más abajo). Después de esta obra litúrgica no hubo ningún otro impreso de música vocal religiosa. También de ocasionales habría que calificar las obras para órgano debidas a compositores que ocuparon cargos en centros religiosos. Juan Sessé y José Lidón, ambos organistas en la Real Capilla y autores de una abundante obra para tecla, imprimieron al menos tres colecciones (nos. 19, 26 y 27). Pese a que respiran el estilo grave propio de la liturgia, con fugas y versos, y a que utilizan el canto llano como base melódica, en absoluto pueden ser asociadas de forma exclusiva a usos litúrgicos. El estilo, una curiosa mezcla de modernidad y conservadurismo, y los propios títulos de las colecciones son claros indicadores de la pluralidad de opciones y destinatarios. Así, la obra de Sessé se presenta como *Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano, y órgano, obra 6* (una colección que al menos tuvo otros dos cuadernos anunciados en 1787 y 1790, aunque no consta que también fueran impresos), mientras que la de Lidón se denomina *Piazas o sonatas sueltas para órgano*. Quizá sea Pedro Carrera y Lanchares, organista del convento de Carmelitas Calzados de Madrid, el único autor de una obra impresa, aparecida en 1792 (nº 31), que puede asociarse completamente a la práctica litúrgica, aunque incluso en este caso la edición manifiesta una cierta vocación pedagógica.

Los primerísimos años del siglo XIX cierran el periodo cronológico que abarca nuestra *Bibliografía descriptiva*, un momento especialmente productivo gracias a los trabajos salidos de la Imprenta Nueva de Música de Vicente Garviso establecida el año 1801. Pese a no utilizar propiamente la técnica calco-gráfica sino la del mosaico, sus productos son perfectamente asimilables al corpus que pretendemos analizar. Después de esta fecha, aún considerando algunas ediciones aisladas, se detecta un vacío que implica un marcado punto de inflexión. Durante el primer cuarto del siglo XIX apenas se imprime música en España al margen de los habituales métodos y tratados teóricos. Las *Adi-*

ciones a la *salmodia orgánica* de Pedro Carrera y Lanchares, de 1814, son casi la única excepción²¹. A partir del segundo cuarto de siglo, tanto la tecnología como el repertorio e, incluso, el espíritu de los editores, cambian sustancialmente. La nueva técnica en boga que se impone rápidamente, de nuevo por razones económicas, es la litografía. También el repertorio cambia en profundidad, siendo la ópera el género dominante. En España, el negocio que Bartolomé Wirmbs establece en Madrid en 1817, bajo la protección e ideario de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, marca claramente el inicio de una nueva tendencia. Por tanto, nuestra *Bibliografía descriptiva* se centra en un momento histórico muy concreto caracterizado por la conjunción entrelazada de tres circunstancias principales: la eclosión de un repertorio asociado a nuevos estilos y prácticas musicales, la aparición de un novedoso público de aficionados y consumidores de estas obras y la irrupción de la técnica de impresión musical sobre plancha.

En su estado actual, la *Bibliografía descriptiva* no contempla determinadas tipologías de libros de música, pese a haber disfrutado de una producción y difusión generosas. Tal es el caso de los libros litúrgicos y de los métodos y manuales de canto llano, cuya presencia es sorprendentemente amplia en el mercado editorial español con, en ocasiones, una potente ramificación en las colonias americanas, un aspecto que con demasiada facilidad ha pasado inadvertido²². Tampoco se consideran los métodos y tratados teóricos en general, cuya presencia editorial es igualmente copiosa, salvo aquellos que incorporan láminas grabadas con un repertorio que tenga entidad musical autónoma, es decir, que vaya más allá de la simple ilustración de un detalle del texto. Quizá el ejemplo más ilustrativo sean los ocho preludios cuidadosamente grabados que se encuentran en las láminas desplegadas incorporadas al final de la *Llave de la modulación* de Antonio Soler de 1762²³.

La *Bibliografía descriptiva* pretende describir, de este modo, toda la producción que hemos logrado identificar hasta el momento, lo que incluye tanto los ejemplares conservados en colecciones accesibles –esencialmente en bibliotecas públicas– como los ejemplares aún no localizados pero cuya existencia puede acreditarse a partir de otras fuentes documentales. Las principales referencias que proporcionan este tipo de información son los catálogos de libreros anti-

²¹ CARRERA Y LANCHARES, Pedro. *Adiciones a la salmodia orgánica. Versos de los tonos primero, sexto y cuarto, punto bajo, y los del último, con extensión en forma de sonatas*. [Madrid]: [s. n.], 1814.

²² MARÍN LÓPEZ, Javier. "Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado". En: *Orbis Incongnitus. Avisos y Legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al Profesor Luis Navarro García*. Fernando Navarro Antolín (ed.). Huelva: Universidad de Huelva y Asociación Española de Americanistas, 2007-2008, Vol. 2, pp. 137-152.

²³ SOLER, Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular*. Madrid: en la oficina de Joachin Ibarra, 1762.

cuarios, de subastas o de antiguas bibliotecas, los documentos de archivo y, sobre todo, los anuncios en prensa de la época, con los casos paradigmáticos de la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Madrid*. El uso intensivo de estos periódicos no implica obviar las reservas que deben observarse en su interpretación. El anuncio de una *publicación* en la prensa diaria no tiene necesariamente que equipararse con una edición impresa. Así, el concepto de *edición manuscrita*, esto es, la copia y comercialización de música a cargo de copistas profesionales, era en España mucho más frecuente de lo que podemos imaginar o de lo que sabemos que sucede en otros contextos europeos. En muchas ocasiones discernir si se trata de una *edición impresa* o de una *edición manuscrita* no es, en absoluto, tarea fácil ni evidente. Un ejemplo de esta problemática podrían ser las *Sonatas para forte-piano op. 1* y las *Sonatas para clave con violín op. 2* de José Ferrer Beltrán, cuyos anuncios en la *Gazeta* (4.7.1780 y 23.2.1781) podrían inducir a creer que son impresos –por ejemplo, dando un número de opus y precisando la venta en tres ciudades distintas simultáneamente– pero de las que resulta extraño que no haya ningún otro indicio.

No es necesario insistir en que, pese al esfuerzo recopilatorio realizado y a las numerosas colecciones, repertorios y catálogos expurgados, todavía pueden aparecer, para nuestra alegría, nuevas ediciones hasta el momento fuera de control o ejemplares desconocidos de ediciones ya identificadas. Hasta la fecha, la lista provisional de registros alcanza el centenar escaso, contando ediciones musicales y métodos o tratados con láminas musicales grabadas, tanto localizadas como perdidas, aunque documentadas. La cifra supone un incremento apreciable del repertorio conocido hasta el momento y, aunque no es realmente elevada, representa un incremento extraordinario con respecto al número de impresos musicales publicados en España en los cien años anteriores. La búsqueda en depósitos bibliotecarios poco accesibles, en colecciones privadas o en instituciones cuyos fondos todavía no se conocen en profundidad, puede todavía deparar alguna sorpresa. La experiencia confirma que, con frecuencia, algunas ediciones o ejemplares se habían mantenido ocultos por culpa de confusiones o imprecisiones de catalogación, mientras que son todavía muchos los fondos pendientes de catalogación. En definitiva, la *Bibliografía descriptiva* deberá entenderse, incluso en su versión en papel, como un *work in progress*.

El hecho de que el corpus de ediciones de música grabada en España durante este periodo, que coincide con los reinados de Carlos III y Carlos IV, sea discreto en cuanto a su número en términos absolutos, ofrece, en contrapartida, una buena ocasión para intentar ser particularmente exhaustivos en la atención a las particularidades, detalles e historia de cada edición y de sus ejemplares.

El apéndice final ofrece un cuadro con una selección de las ediciones de música práctica contenida en la *Bibliografía descriptiva* (véase la explicación en

la introducción de este artículo sobre los criterios de selección). Una mirada detenida a esta muestra provisional ya permite realizar algunas observaciones sobre cuestiones relevantes de la vida musical española del periodo que afectan a múltiples cuestiones: dimensión y estructura del mercado musical, existencia de establecimientos para la venta de música, intervención de libreros extranjeros que “colocan” sus productos en el mercado español, ordenamiento jurídico y trabas administrativas para el desarrollo empresarial, iniciativas privadas que deciden arriesgar el capital con fines lucrativos o capacitación técnica de los artesanos locales implicados en la producción de los impresos. Estos aspectos, cruciales para tener una visión argumentada sobre la vida musical española de finales del XVIII, solo podrán ser clarificados si existe un control exhaustivo y una descripción pormenorizada de toda la producción de impresos musicales del periodo.

Dentro de ser cifras modestas, resulta obvio que la década de 1770 refleja, en términos proporcionales, un considerable incremento de la demanda de un tipo de obras musicales hasta la fecha poco presente en el panorama musical español. Al mismo tiempo, se inició entonces una fase de expansión que abarcaría el tercio final del siglo en marcado contraste con el tercio anterior, con una práctica ausencia de impresos.

No es una novedad afirmar que el negocio de la impresión musical, según los patrones del mercado internacional, no arraigó en España hasta mucho más tarde, a mediados del siglo XIX. Podría pensarse, como tradicionalmente se ha señalado, que la débil demanda de la música era una de las principales razones que explicarían este desfase. Pero este razonamiento admite igualmente argumentos contrarios. Quizá las razones no sean tanto la ausencia de demanda como la estructura del mercado musical en España y las distintas posibilidades de negocio existentes. Una lectura de la prensa cotidiana deja pocas dudas sobre la intensa oferta de repertorios diversos destinados a formaciones e intérpretes de perfiles variados. El estudio de las conexiones, todavía muy desconocidas, entre los libreros españoles y los libreros y editores europeos, particularmente los asentados en París, Londres y Viena, posiblemente revelará una riqueza de contactos sorprendente. En todo caso, resulta difícil admitir una oferta tan continuada sin la existencia de una demanda proporcional. También nos consta, por ejemplo, la presencia de una red formada por numerosos establecimientos dedicados a la venta de música e instrumentos, muchos de los cuales tenían contactos con libreros de otras ciudades europeas²⁴. La gran mayoría de estos establecimientos proporcio-

²⁴ MARÍN, Miguel Ángel. “Music-selling in Boccherini’s Madrid”. En: *Early Music*, Vol. 33, n. 2 (2005), pp. 165-177; y MARÍN, M. Á. “El mercado de la música” (en prensa).

naban, en realidad, copias manuscritas, muchas veces generadas bajo demanda. En todos los sentidos excepto en el de la técnica empleada para multiplicar la copia de partituras, estos establecimientos operaban como una casa editorial en cuanto a precios, etiquetas identificativas, garantía de la fidelidad de la copia²⁵, publicidad en prensa y distribución. Justamente esta indefinición entre el territorio de la música impresa y el de la manuscrita ha sido motivo de confusiones, generando conflictos, falsas atribuciones y la aparición de ediciones “impresas” más que dudosas.

En un mercado de cierto dinamismo, aunque fuera modesto, cabe entender los sucesivos intentos de varias empresas editoriales por aprovechar las oportunidades emergentes que, sin embargo, acabaron fracasando. La impresión de música en España en la segunda mitad del XVIII era un negocio intermitente, que funcionaba a bandazos y en el que solo se aventuran unos pocos emprendedores. Curiosamente, muchos de ellos eran extranjeros que intentaban probar fortuna en el país, más o menos conocedores del oficio e inicialmente convencidos de que la ausencia de otros competidores implicaba una garantía de éxito. Fernando Blumenstein y Joseph Ehener (1770), Joseph Chener (1772), Carlo Bertanozzi (1772), Miguel Copin (1780), Pedro Antonio Marchal (1797) o Francesco Mazzola (1797) fueron algunos de estos extranjeros que llegaron a imprimir música en Madrid o, por lo menos, lo intentaron. Algunos de ellos incluso pretendieron obtener algún tipo de protección o privilegio real para iniciar sus proyectos. Ninguna de estas súplicas prosperó y nadie se hizo con el monopolio de la impresión de música. Algunos desaparecieron pronto de la escena, mientras que otros continuaron en el negocio, pero como almacenistas o distribuidores de partituras importadas, como Bertazzoni quien se acabaría asociando con el librero Antonio del Castillo para importar música²⁶.

Es sintomático el caso de Francesco Mazzola quien, en un memorial que presenta el 27 de octubre de 1797 para obtener algún “subsidio para principiar a trabajar y comprar la lámina y papel para presentar las muestras”, indica cuáles son las ventajas de su proposición:

Con la nueva Imprenta de Música encontrará el público en esta novedad de música, clareza, corrección y el precio la mitad más barato de lo que vale la manuscrita.

Novedad: Porque el exponente ha viajado por Comisión de un Comerciante de música, y conoce los más esclarecidos editores y autores de Europa.

²⁵ El concepto de *copia compulsada* aplicado a este proceder es perfectamente apropiado.

²⁶ Véase SUBIRÁ, J. “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, p. 228.

Claridad y Corrección: Porque los originales serán dispuestos por un célebre maestro de esta ciencia.

Precio más conveniente: Porque el exponente graba con mucha facilidad al uso de Londres y París, teniendo los muchos y suficientes punzones necesarios para el fin, que ha traído de Londres y París²⁷.

Un mes más tarde, el 27 de noviembre, el encargado de redactar el informe sobre la viabilidad de la súplica de Mazzola, después de describir pormenorizadamente en qué consistía el proyecto desde el punto de vista técnico, expresa con lucidez su fundada opinión sobre la realidad del mercado musical español. El documento contiene valoraciones de enorme interés para las cuestiones que aquí nos atañen (las cursivas son nuestras).

Debo informar que su proyecto se reduce a establecer una especie de Calcografía o Estampería para papeles de Música, todo ello cosa de muy poca importancia. Posee unos cuantos instrumentos para grabar sobre láminas de estaño con suma facilidad, pues con unos cuantos punzones que tiene de los signos de la música, otros de los sostenidos, bemoles y becuadros y otros de los números para los tiempos, hinca o clava a golpe de martillo cada cosa de estas en la lámina de estaño la música que haya de servir para una llana de papel; y dispuestas así varias láminas, estampa con ellas por medio de un tórculo como se hace con las de cobre grabadas al buril o al aguafuerte. Esta es toda la maniobra del proyecto. Supone que si se le ayuda para ponerlo en práctica podía tener mucha utilidad dando los papeles de música a mucho menos precio que lo que se venden manuscritos, por la mayor brevedad del estampado (...).

Lo que yo dudo es si él se ha hecho cargo de la poca afición que, en lo general, hay aquí a orquestas y composiciones de música, a diferencia de Italia, donde reina en lo general este gusto; y de consiguiente creo que será la venta tan corta que no consiga ninguna utilidad. Lo cierto es que este proyecto no es aquí nada nuevo, pues entre otros que han grabado de la misma forma, y conserva todavía láminas, punzones de signos y de números y los demás instrumentos de esta maniobra, con papeles de música estampados en ella, es el encuadernador de la Imprenta Real Gabriel Gómez, que trajo muchos años ha de Londres cuando estuvo pensionado allí a aprender su oficio de encuadernador, y tiene abandonados en casa dichos instrumentos por haber visto que la poca venta de música no solo no le dejaba utilidad, sino que ni aun le compensaba el gasto de láminas; y por la misma causa es regular que lo hayan dejado otros que grababan y estampaban de la misma suerte²⁸.

²⁷ Mazzola había trabajado como director de la imprenta musical de Luigi Marescalchi en Nápoles. El documento fue dado a conocer por ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. "La Imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII". En: *Anuario Musical*, n. 18 (1963), pp. 187-188.

²⁸ *Ibidem*. Gabriel Gómez fue el responsable de la edición de las *Seis piezas o sonatas sueltas para órgano*, de José Lidón en 1787 (nº 27).

En su memorial, Mazzola también se refiere a la capacitación técnica del grabador que deberá encargarse de los trabajos. A la vista de los ejemplos conocidos, la competencia técnica de los grabadores que intervinieron en las ediciones españolas era muy desigual. Los resultados son muy variados en relación con la calidad del grabado. Se encuentran productos de cuidada factura y otros realmente toscos, obra de grabadores poco experimentados. Si bien el grabado gozó de un considerable auge en España, en parte debido a la importante contribución de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la formación de los artesanos²⁹, no todos los artífices de las ediciones musicales parecen estar a la altura de las exigencias de la notación musical. Andrés Guinea (nº 2), Gabriel Gómez (nº 27), Antonio Mascó (*Contradanzas nuevas* de ca. 1775), Juan Moreno Tejada (nº 6) o Fernando Palomino (nos. 7, 9, 10, 12 y 22, entre otros) son algunos de los artesanos conocidos que, con desiguales resultados, trabajaron para establecimientos de calcografía musical. Algunos eran reputados maestros en el arte del buril, especializados en el grabado de láminas pictóricas, otros debían ser simples grabadores de estampas que se enfrentaban a los vericuetos del grabado musical sin tener posiblemente los más mínimos conocimientos musicales.

Las diferentes iniciativas editoriales no tuvieron mucha pervivencia y ninguna logró consolidarse. Los impulsores de cada uno de los proyectos editoriales que se van sucediendo, imprimiendo el número justo de obras –ninguno superó los diez títulos– para ver que en realidad no se trata de ningún negocio lucrativo. Pese a que raramente diversas calcografías musicales coinciden en el tiempo trabajando simultáneamente, en algunos momentos puntuales la concentración es mayor, como en la década de 1770, cuando de los talleres madrileños salieron no menos de una veintena de ediciones de música.

Como se ha apuntado antes, las tiradas iniciales debían ser necesariamente muy cortas, los ejemplares podían llegar a proveerse casi a demanda, y en pocas ocasiones tenemos constancia de rejuvenecimientos en forma de nuevas emisiones (véase más adelante para un caso comentado). Nos es difícil imaginar que una de las principales ventajas del grabado desde el punto de vista de la viabilidad comercial de las ediciones, la reutilización de planchas, llegase a ser una práctica común. Esto explicaría también, frente a la práctica habitual en la mayor parte de firmas internacionales contemporáneas, la ausencia de números de plancha en la producción española. Estos números servían como

²⁹ El manual de referencia español del arte del grabado de esta época, justamente dedicado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es el de RUEDA, Manuel de. *Instrucción para grabar en cobre, y perfeccionarse en el grabado a buril, al agua fuerte y al humo...* Madrid: Imp. Joaquín Ibarra, 1761.

recurso práctico que permitía almacenar y encontrar rápidamente las planchas correspondientes a una edición para ser reutilizadas. Sencillamente, en España no llegó a ser necesario. Un estudio en detalle de los aspectos materiales de las ediciones permite, por ejemplo, dilucidar la fecha real de publicación de la colección de tríos para dos violines y bajo que Gaetano Brunetti compuso para el infante Don Luis (nº 5). El ejemplar que primero se conoció está fechado en 1771 según indica una bella portada grabada por el francés Pierre Lélú³⁰, un artesano cuya presencia en Madrid en el entorno de Carlos III está documentalmente probada. Esta fecha coincide, además, con el anuncio de la edición en la *Gazeta de Madrid*³¹. La reciente aparición de un nuevo ejemplar con la misma portada y contenido pero fechado en 1769 podría suponer que la edición de los tríos de Brunetti sería anterior a la entrada de Boccherini al servicio del infante Don Luis. La inspección de todos los ejemplares confirma que no se trata de dos ediciones sino de dos emisiones diferentes con las mismas planchas en las que se modifica la fecha de la portada y se añaden a mano algunos retoques en pasajes concretos³².

Sólo la puesta en juego de todos los ejemplares disponibles y el contraste con el resto de documentación conocida puede desvelar este tipo de reutilizaciones que, aunque infrecuentes en el caso español, no son únicas. Las planchas de los *Tríos op. 6* de Boccherini, grabadas por Palomino en Madrid (nº 9), fueron también empleadas por Luigi Marescalchi para su impresión en Venecia pocos años después, a la que sustituyó la portada por otra con los datos actualizados³³. La relación personal entre Marescalchi y Boccherini, la estancia del primero en Madrid entre 1768 y 1769 y el hecho de que varias obras impresas en Madrid por Palomino estuvieran disponibles en el catálogo de la imprenta veneciana de Marescalchi conforman un caso de estudio particularmente interesante para examinar la circulación de ediciones españolas, la reutilización de planchas entre distintos talleres y el establecimiento de relaciones de alianza entre impresores de distintos países.

³⁰ *Seis tríos para dos violines y bajo. Dedicados Al Serenísimo. Sor. Infante Dn. Luis Hermano del Rey nuestro Señor. Compuestos Por Dn. Cayetano Brunetti Violín de la Rl. Capilla de S.M.* [Madrid]: Imprenta de Música, [1771].

³¹ *Gazeta de Madrid*, 19-III-1771: "La imprenta de música de Madrid ha dado a la estampa seis tríos que D. Cayetano Brunetti compuso para el serenísimo Sr. Infante D. Luis, se halla en la librería de Antonio del Castillo".

³² Tal y como ha explicado BERTRÁN, Lluís. *Les tríos à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle*, tesina inédita, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), pp. 33-38. Agradecemos a su autor que compartiera con nosotros este trabajo inédito.

³³ RASCH, Rudolf. "Luigi Boccherini and the music publishing trade". En: *Boccherini Studies*. C. Speck (ed.). Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2007, pp. 63-142.

Otra característica del corpus de música impresa en España es la escasez de copias conservadas de cada una de las ediciones controladas: de la mayor parte se conoce solamente un único ejemplar. Este sería otro elemento más, aunque no determinante, a favor de considerar que las tiradas deberían ser más bien cortas. Es también significativo que la mayor parte de ejemplares conocidos se conserven en unas pocas colecciones, lo cual incidiría en la hipótesis de que tuvieron una difusión más bien limitada en determinados círculos algo restringidos. La colección más amplia se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, sin que haya ningún otro fondo bibliotecario español que atesore un número relevante de ediciones. Un caso aparte son los libritos con recopilaciones de contradanzas que no se imprimieron exclusivamente en Madrid y que tuvieron una difusión mucho más amplia. También hay algunos casos de probables impresiones en Madrid pero con puntos de venta acordados y anunciados en la portada en Sevilla, Cádiz y Barcelona, como es el caso de las colecciones de minuetos para fortepiano de Gaspar Smith y de Isidoro Castañeda y Pares (nos. 24 y 25). Con excepción de la Biblioteca Nacional, casi todos los ejemplares con repertorios de cámara se conservan en colecciones y bibliotecas extranjeras, algunas particularmente ricas, como la Library of Congress de Washington donde se custodian los únicos ejemplares conocidos de las ediciones de Reynaldi (nº 4), Corelli (nº 14) y Blasco de Nebra (nº 23), o la British Library de Londres, depositaria de las cinco tonadillas igualmente *única* de Pablo Esteve, Antonio Rosales y José Castel (nos. 15-18 y 20), una insólita iniciativa en el mundo editorial español para un género de este perfil. Cada una de estas colecciones tiene detrás su propia historia que la *Bibliografía descriptiva* aspira a poder reconstruir en alguna mediada, explicando las vicisitudes de estos ejemplares hasta llegar a su paradero actual³⁴: pertenencia a coleccionistas, bibliotecas particulares, ventas y subastas, etc. Una historia que, hasta la fecha, permite confirmar que muy pocos de estos impresos españoles fueron conocidos en su tiempo más allá de las fronteras hispanas³⁵. Esta sorprendente situación, que en la mayoría de los casos se li-

³⁴ En este contexto, es obvio que cotejar cada uno de los ejemplares conservados es una exigencia metodológica inexcusable que permite detectar sus características particulares, algunas de las cuales pueden derivar del proceso de producción, y otras de la propia historia del ejemplar. Visto el número relativamente escaso de copias localizadas de cada edición, esta empresa no es del todo imposible.

³⁵ Sin duda, el libro relacionado con la música y con España que fue más apreciado y el que circuló de forma más generosa entre viajeros, coleccionistas, músicos y aficionados de diversos países fue una obra de tinte literario, *La Música, poema* de Tomas de Iriarte, tanto en sus ediciones en lengua española como en las múltiples traducciones que se hicieron. Es éste un título frecuente en los inventarios de bibliotecas y catálogos de subasta de finales del XVIII y principios del XIX, en los que no es fácil encontrar menciones a ediciones españolas propiamente musicales.

mita a la existencia de una sola edición con un único ejemplar conservado, permite suponer que el volumen de la producción pudo haber sido mayor y que de otras ediciones han podido perfectamente desaparecer a lo largo del tiempo todas las copias sin que de su existencia quede rastro alguno. De este argumento se deriva, como se explicaba más arriba, la necesidad fundamental de recurrir a otras fuentes documentales contemporáneas.

Aunque no siempre son suficientemente esclarecedores, los anuncios de prensa permiten identificar algunas ediciones de las que no existe otra fuente de información. La ocasional mención explícita que se hace a una obra “estampada”, “reimpresa” o “corregida” es una información preciosa y un signo inequívoco de que se trata de una producción impresa de la que hubo diferentes emisiones y estados, que sería oportuno identificar en el o los ejemplares conservados, si es el caso. Varios anuncios aparecidos en la *Gaceta de Madrid* a comienzos de la década de 1770, en pleno proceso de experimentación con una técnica que había tenido un desarrollo relativo entre los artesanos locales, ilustran muy bien este proceso (las cursivas son nuestras):

22.1.1771: “En la librería de Antonio del Castillo se venden seis tríos que D. Luis Bocherini [nº 9] ha compuesto para uso del príncipe Nuestro Señor que *se han estampado* en Madrid”.

22.1.1771: “Habiendo observado que se cometieron algunos yerros al tiempo de grabar los tríos de Schwinder [nº 8], se avisa a las personas que hubiese comprado algunos ejemplares, que devolviéndolos a la citada Librería se le entregarán en cambio *obras nuevamente corregidos*, sin exigir interés algunos”.

2.3.1773: “Se hallarán en la Librería del Castillo [...] como también los seis tríos de Cramer, *de la segunda impresión*, [no localizada] y otras varias obras de música”.

19.3.1771: “La Imprenta de Música de Madrid ha dado a la estampa seis tríos que D. Cayetano Brunetti [nº 5] compuso para el Serenísimo Sr. Infante D. Luis y se venden en la Librería de Antonio del Castillo donde se hallarán también *reimpresos* los seis tríos de don Luis Bocherini” [sic, nº 9].

Si a finales de enero los *Tríos op. 6* de Boccherini estaban ya disponibles, tres meses antes del anuncio de Vénier en París, resulta muy probable que hubiera existido un contacto directo entre el compositor y el editor madrileño. La mención a una “reimpresión” en el anuncio del 19 de marzo resulta problemática, como también la mención a “ejemplares... nuevamente corregidos” en tanto que nada impide que pudieran ser correcciones manuscritas. Pero no hay duda de que en el caso de los *Tríos* de Cramer hubo una segunda impresión que implicaría retoques en las planchas. Los *Tríos* de Friedrich Schwindl parecían contener errores de bulto, si bien esta obra la había grabado la Imprenta de Música y no Palomino, como el caso de los *Tríos* de Boccherini. Es de interés señalar que

todavía en 1787, el librero Antonio del Castillo disponía aún de 10 ejemplares de la colección boccheriniana a la venta, 16 años después de su impresión³⁶.

Otra cuestión que la bibliografía descriptiva puede ayudar a clarificar es el criterio de selección de las obras que llegaron a la prensa. De una primera lectura podría inducirse que fundamentalmente se imprimió música de compositores activos en Madrid, imaginando que ellos mismos intervendrían directamente en el proceso, siendo los principales interesados en difundir su producción u obtener algún beneficio (en ingresos o en prestigio). Está claro que los principales beneficiarios de la actividad editorial madrileña son los principales compositores instalados en la ciudad, nacionales o extranjeros, pero también en menor medida los músicos de paso o temporalmente asentados en la Villa y Corte. El impreso de Carlo Canobbio (nº 7), por unos años enrolado en la Real Compañía de Ópera Italiana a comienzos de la década de 1770, responde claramente a este perfil. También es el caso de Bernhard Romberg, quien visitó España en 1799, camino de Lisboa donde también ofreció algunos conciertos. En Madrid entró en contacto con la corte y los músicos de la Real Capilla y supuestamente dedicó la serie de tres cuartetos editada por la Imprenta Nueva de Música en 1801 (nº 39) al rey Carlos IV. En realidad estos mismos tres cuartetos, aunque en un orden diferente, habían sido publicados unos años antes en París y también en Leipzig como primera parte de su op. 1, precedidos de una emotiva dedicatoria a Joseph Haydn a plena página³⁷ (véase Imagen 1).

Las dudas surgen en el momento de explicar la presencia de otros autores sin vínculos conocidos con la ciudad. De los pocos autores españoles en esta situación, Manuel Blasco de Nebra (nº 23) y Joaquín Montero (nº 29), ambos afincados en Sevilla, son los casos más llamativos, máxime cuando se descubre que las sonatas del último están dedicadas a la Real Sociedad Bascongada. Siendo Madrid, en la práctica, el único lugar posible para publicar música, todas las instituciones y compositores interesados en beneficiarse de las bondades de la imprenta musical no tenían más opción que acudir allí (o probar fortuna en el extranjero, como ocurrió con muchos autores que decidieron imprimir sus obras en París y en Londres y a los que la *Bibliografía descriptiva* dedicará un espacio aparte).

La impresión de música de compositores como Arcangelo Corelli (nº 14), Friedrich Schwindl (nº 8), Wilhelm Cramer (no localizado), A. Gebart (nº 11) y Leonardo Leo (nº 12) plantea otro tipo de dudas que quizá deban resolverse

³⁶ SUBIRÁ, J. "Un insospechado inventario musical del siglo XVIII", p. 232.

³⁷ *Trois quatuors pour deux violons alto & basse obligée composés et dédiés a Joseph Haydn par Bernard Romberg, Oeuvre 1re, Livre 1er*. Paris: Chez Vogt, Editeur de Musique, Rue de la Loi, Nº 305, [1799].

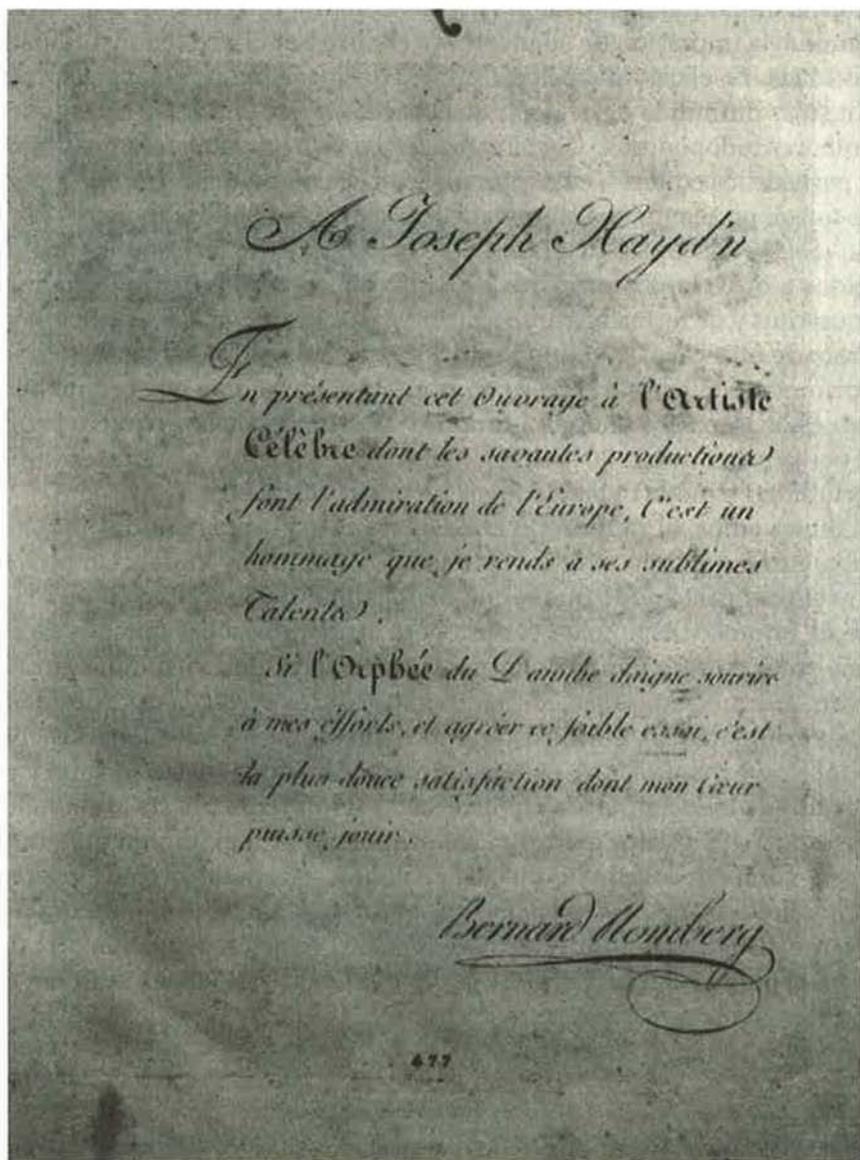


Imagen 1. Bernard Romberg, *Trois quatuors pour deux violons alto & basse obligée composés et dédiés a Joseph Haydn...*, *Oeuvre 1re, Livre 1er*. Paris: Vogt, [1799].

de forma individualizada. La muerte de Corelli y Leo décadas atrás despeja el camino: la impresión de su música se explica por el prestigio y utilidad de estas obras. En el caso del primero, autor de la colección de sonatas posiblemente más difundida del siglo XVIII, el hecho de que la edición esté dedicada al entonces todopoderoso Gaetano Brunetti revela otros intereses estratégicos por parte de los editores, cuya portada, con erratas evidentes, invita a pensar que, quizá, no sea una edición madrileña tal y como allí se indica³⁸. El caso de los *Solfeggi* de Leo es distinto. Como la mayor parte de ejemplos análogos debidos a otros tantos maestros de canto italianos, circularon inicialmente manuscritos y de forma bastante restringida. Como en los *Tríos* de Boccherini, se trata de otro caso en el que la edición española es ligeramente anterior a las primeras ediciones francesas, responsables de la fama que pronto adquirirían estos ejercicios en toda Europa³⁹. Más imaginación requiere explicar qué podía haber detrás de la elección de los otros autores, en donde prestigio, oportunidad y moda debieron jugar un papel destacado.

Como vemos, el mundo de la edición musical española durante la segunda mitad del siglo XVIII está poblado de sombras y dudas. Un proyecto como el propuesto aquí, que reúna un listado tan exhaustivo como sea posible de impresos españoles, servirá para arrojar luz sobre muchas de estas zonas oscuras. Pero también, haciendo de la necesidad virtud, las cifras relativamente modestas de ejemplares conservados ofrece la oportunidad de acometer un análisis minucioso tanto de los aspectos relacionados con la producción y manufactura material, como de la difusión, circulación y posterior uso de los ejemplares. La historia de la imprenta puesta al servicio de la historia de la música permitirá así proporcionar una mirada más amplia sobre el contexto cultural y musical en el que se generaron estos impresos. Y, en definitiva, quizá esta *Bibliografía descriptiva* sea de utilidad para matizar o rebatir algunos supuestos heredados en relación con la historia de la música española de este periodo, cuyas evidencias tal vez no sean tan concluyentes como veníamos asumiendo.

³⁸ MARÍN, Miguel Ángel. "La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680 - ca. 1810)". En: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. G. Barnett et al. (eds.). Firenze: Leo S. Olschki, 2007, pp. 573-637, incluye reproducción de la portada.

³⁹ La primera fue *Solfèges d'Italie, avec la basse chiffrée, composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Bernacchi, David Perez... dédiés à Messieurs les premiers gentils-hommes de la chambre du Roi, et recueillis par les srs. Levesque et Bêche, ordinaires de musique de la Majesté*. Paris: Cousineau, [1772]. A este grueso volumen le seguirían nuevas ediciones continuamente ampliadas con nuevos ejemplos.

APÉNDICE

1	Anónimo	<i>Motetes y obras diferentes al Santísimo y a Ntra. Sra.</i>	[1748]
2	Manalt, Francisco	<i>Sonatas (6) para violín y bajo</i>	1757
3	Herrando, José	<i>Dúos nuevos (3) para 2 violines</i>	1760
4	Reynaldi, Christiano	<i>Sonatas (6) para violín y bajo</i>	[1761]
5	Brunetti, Gaetano	<i>Tríos (6) [L. 109-114]</i>	1769 / 1771
6	Espinosa de los Monteros, Manuel	<i>Toques de guerra</i>	1769
7	Canobbio, Carlo	<i>Dúos (6) para flautas o violines, op. 1</i>	[1770]
8	Schwindl, Friedrich	<i>Tríos (6) para dos violines y bajo</i>	[1770]
9	Boccherini, Luigi	<i>Tríos (6), op. 6 [G. 89-94]</i>	1771
10	Boccherini, Luigi	<i>Dúos (6) para dos violines, op. 3 [G. 56-61]</i>	[1771]
11	Gebart, A.	<i>Cuartetos (6)</i>	[1771]
12	Leo, Leonardo	<i>Solfeos (8) para los principiantes de musica [para voz de soprano y bajo]</i>	[1771]
13	Rodríguez de Hita, Antonio	<i>Lamentación tercera del miércoles a voz sola, de tiple o tenor, con violines, y flautas no obligadas</i>	ca. 1771
14	Corelli, Arcangelo	<i>Sonatas (12) para violín y bajo, op. 5</i>	1772
15	Castel, José	<i>Tonadilla a solo con violines "El remedo de un galanteo"</i>	ca. 1773
16	Esteve, Pablo	<i>Tonadilla a solo con violines "La elección de novios"</i>	ca. 1773
17	Esteve, Pablo	<i>Tonadilla a solo con violines "El calesero de la Puerta del Sol"</i>	ca. 1773
18	Esteve, Pablo	<i>Tonadilla a cuatro con violines "El baile en máscara"</i>	ca. 1773
19	Sessé, Juan	<i>Fugas (6) para órgano y clave</i>	[1773]
20	Rosales, Antonio	<i>Tonadilla a solo con violines "La despedida"</i>	ca. 1773
21	Anónimo	<i>[Toques de clarín para el arma de caballería]</i>	[1774]
22	Canales, Manuel	<i>Cuartetos (6), op. 1</i>	[1774]
23	Blasco de Nebra, Manuel	<i>Sonatas (6) para clave y fuerte-piano, op. 1</i>	[1778]
24	Smith, Gaspar	<i>Minuetes (6) para el forte-piano</i>	[1784]
25	[Castañeda y Pares, Isidoro]	<i>Minuetos favoritos (6) para forte-piano</i>	[1785]
26	Sessé, Juan	<i>Cuaderno primero para clavicordio, op. 6</i>	1786
27	Lidón, José	<i>Piezas o sonatas sueltas (6) para órgano, [op. 2]</i>	1787
28	Ataide y Portugal, Enrique de	<i>Cuartetos (6), op. 1</i>	1789
29	Montero, Joaquín	<i>Sonatas (6) para clave y fuerte-piano, op. 1</i>	1790

- | | | | |
|----|------------------------------------|--|--------|
| 30 | Zebreros, Benito | <i>Obra de cuarto tono punto alto: contiene una introducción suelta y enseguida una fuga a cuatro</i> | 1790 |
| 31 | Carrera y Lanchares, Pedro | <i>Salmodia orgánica</i> | 1792 |
| 32 | Anónimo | <i>Canción para forte-piano</i> | 1801 |
| 33 | Anónimo | <i>Polaca para cantar con dos violines y bajo</i> | 1801 |
| 34 | Asiain, Joaquín | <i>Marcha del Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz: con acompañamiento de piano-forte o guitarra</i> | [1801] |
| 35 | [Estevez Aires, Francisco] | <i>Marcha de la Reyna Nuestra Señora para piano-forte o guitarra</i> | 1801 |
| 36 | Ferandiere, Fernando | <i>Dúos (3) para violín y guitarra</i> | [1801] |
| 37 | García, Manuel | <i>Canciones (7) para guitarra [=Tres canciones y una cavatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera]</i> | [1801] |
| 38 | León, José | <i>Seguidillas boleras (6) para canto y guitarra</i> | [1801] |
| 39 | Romberg, Bernhard | <i>Cuartetos (3)</i> | [1801] |
| 40 | Teixidor, Joseph | <i>Cuarteto primero</i> | [1801] |
| 41 | Hurtado y Torres, María del Carmen | <i>Ensayos músicos para piano-forte</i> | [1802] |