

Editores, librerías y compradores: el estudio del mercado musical en España (1770-1808)*

Publishers, Booksellers, and Buyers: The Study of the Musical Market in Spain (1770-1808)

MIGUEL ÁNGEL MARÍN**

Resumen

En los últimos años, las narrativas historiográficas han mostrado una visión renovada de la música en la España de la Ilustración: la de un país que, con sus singularidades, supo mostrarse atento a los debates estéticos y las novedades de la cultura musical del momento. Esta perspectiva ha supuesto un viraje sustantivo frente a la idea heredada de un país retrasado, cuando no marginado, con respecto a la vida musical europea. En buena medida, este cambio de perspectiva ha sido posible gracias al estudio de un aspecto crucial como el mercado de la música. Este artículo propone una reflexión sobre las fuentes y la metodología apropiadas para la investigación de este mercado entre 1770 y 1808, en particular, de la red internacional de distribución que tuvo en esos años un extraordinario desarrollo. El análisis crítico que se presenta aquí sobre los agentes implicados, las dinámicas de difusión o el tipo de materiales en circulación, entre otros aspectos, podrá servir de guía para futuros estudios. Un mejor conocimiento del mercado musical permitirá entender las complejas dinámicas de transferencia cultural, en tanto que vinculadas a las fuentes musicales también viajaban prácticas estéticas y sociales asociadas al consumo de la música.

Palabras clave

Edición musical, Mercado musical, Edición manuscrita, Red, Librerías, Editores, Compradores.

Abstract

In recent years, historiographical accounts have shown a renewed vision of music in Enlightenment Spain: that of a country that, with its singularities, knew how to be attentive to the aesthetic debates and the novelties of the musical culture of the time. This perspective has meant a substantial departure from the inherited idea of a country that lagged behind, if it was not marginalised, with respect to European musical life. To a large extent, this change of perspective has been possible thanks to the study of a crucial aspect such as that of music market. This article proposes a reflection on the relevant sources and methodology for the inves-

* Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos I+D “La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)” (PID2019-105718GB-I00) financiado por el MCIN / AIE / 10.13039/501100011033 y “Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, siglos XVII-XX (MadMusic)”, financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (H2019/HUM-5731).

** Universidad de La Rioja. Dirección de correo electrónico: miguel-angel.marin@unirioja.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5563-2836>.

tigation of the Spanish music market between 1770 and 1808, in particular, the international distribution network that underwent an extraordinary development in those years. The critical analysis presented here on the agents involved, the dynamics of dissemination and the type of materials in circulation, among other aspects, can serve as a guide for future studies. A better knowledge of the music market will allow us to understand the complex dynamics of cultural transfer, insofar as the aesthetic and social practices associated with music consumption were also linked to musical sources.

Keywords

Music publishing, Musical market, Network, Published manuscript, Music-sellers, Editors, Buyers.

* * * * *

Joseph Haydn fue, seguramente, uno de los compositores que mejor supo aprovechar las posibilidades del comercio musical de su época. Fue durante la segunda mitad del siglo XVIII cuando surgió una red de distribución de ediciones musicales genuinamente internacional. Por supuesto, desde la invención de la imprenta tres siglos atrás, la circulación de música había ido incrementándose de forma progresiva. Pero no sería hasta finales de la Edad Moderna cuando el proceso alcanzó una intensidad y unas dimensiones hasta entonces desconocidas. Al menos tres fenómenos relacionados entre sí provocaron esta nueva situación. Por un lado, la progresiva gestación de un estilo compositivo internacional permitió que la música compuesta en una ciudad europea pudiera ser aceptada en cualquier otro lugar, incluso distante, incluyendo las colonias americanas. Esta internacionalización del estilo fue particularmente evidente en los géneros instrumentales, entonces en plena emancipación. Por otro lado, la irrupción del grabado como técnica de impresión abarató notablemente los costes de producción, al tiempo que mejoraba la reproducción precisa de notaciones progresivamente más complejas. En combinación con ambos procesos, la demanda de partituras para el consumo de aficionados y profesionales comenzó a dispararse como parte de un cambio de mentalidad, que veía un elemento de distinción en el aprendizaje del arte musical y en la socialización a través de la práctica interpretativa.¹ Estas tres transformaciones —de naturaleza compositiva, técnica y social— se dieron de forma conectada y provocaron, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la expansión del mercado de partituras y la ramificación de una potente red de distribución. El fenómeno más amplio de la circulación

¹ RASCH, R., "The internationalization of the music trade in the eighteenth century", en Lolo, B. y Gosálvez, J. C. (eds.), *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 35-64, espec. pp. 35-36.

de música, cuya historia es casi tan extensa como la de la propia composición, adquirió en estas décadas una nueva envergadura gracias a esta extensiva red comercial de impresos y manuscritos.

Este escenario abría unas oportunidades formidables. Los editores, impresores y libreros pudieron ampliar sus alianzas comerciales, y los compradores encontraron a su disposición un surtido de partituras inimaginable poco tiempo atrás. Los compositores, claro está, también trataron de aprovechar estos cambios vertiginosos. Al propio Haydn, con su visión pragmática para los negocios, le sirvió para promocionarse como compositor e incrementar sus ganancias. Dotado de un inusual talento, la música de Haydn de prácticamente cualquier género era, a un tiempo, extraordinaria en su factura artística y asequible para oyentes e intérpretes. De este modo, su obra entró rápidamente en las prensas de decenas de editores y acabó circulando por todos los rincones de Europa (y también de América).²

España no quedó al margen, ni mucho menos, de estas dinámicas comerciales expansivas. La difusión de sus partituras en territorios hispanos sirve como caso paradigmático para examinar las dimensiones del mercado español y rastrear las relaciones entre los agentes implicados. Mi reciente investigación, por ejemplo, ha desvelado un panorama sorprendente por la enorme variedad de fuentes en circulación con cuartetos de cuerda de Haydn. La nómina de editores documentados en España —bien de forma directa con sus impresos conservados, bien de modo indirecto a través de copias manuscritas basadas en sus ediciones— ronda en torno a los cuarenta, establecidos en ciudades tan dispares como Ámsterdam, Berlín, Bonn, Florencia, Leipzig, Londres, Lyon, París, Venecia y Viena.³ Las bases parecen ahora sentadas para que la investigación profundice en este campo de estudio.⁴

² Una sucinta introducción acompañada de las principales referencias bibliográficas sobre la relación de Haydn con los distintos editores europeos aparece en las correspondientes entradas de JONES, D. W. (ed.), *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

³ MARÍN, M. Á., “Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas”, *Revista de Musicología*, 44/1, 2021, pp. 107-164; MARÍN, M. Á., “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late eighteenth-century Madrid”, en Heine, C. y González Martínez, J. M. (eds.), *The string quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 53-120, espec. tablas 2 a 7 y 12 a 14, y AA. VV., *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 40-43.

⁴ Para un investigador que quiera adentrarse en este campo es fundamental el trabajo de RASCH, R. (ed.), *Music publishing in Europe, 1600-1900. Concepts and issues*, Berlín, Berliner Wissenschafts Verlag, 2004. Para el caso español, es útil la colección de trabajos reunida por LOLO, B. y GOSÁLVEZ, J. C. (eds.), *Imprenta y edición musical en España...*, *op. cit.*, a completar con la síntesis de MARÍN, M. Á., “El mercado de la música”, en Leza, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, 4. *La música en el siglo XVIII*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 439-461.

El estudio de mercado y la red de distribución

¿Qué cadena de intermediarios posibilitaba que la partitura impresa en una ciudad europea acabara, al poco tiempo, integrada en la biblioteca de un aficionado o en un archivo catedralicio? La difusión por España de música de compositores internacionales solo pudo realizarse a través de una trama de la que formaban parte, por este orden, editores, impresores, librereros, copistas y compradores. Esta tupida red conectaba al editor en origen con el propietario final a través de distintos agentes intermediarios, en ocasiones distantes entre sí en cientos de kilómetros. La reconstrucción completa de esta red resulta imposible por el momento, pero algunas ramificaciones desveladas por la reciente investigación permiten arrojar cierta luz sobre sus dinámicas. Sobre el funcionamiento de este mercado hay tres interrogantes esenciales que podrán guiar futuros estudios: quiénes participaban, qué vendían y cómo operaba el sistema. Estas cuestiones nucleares expresadas en términos más amplios podrían formularse del siguiente modo:

- 1) qué agentes, españoles y extranjeros, participaban y qué funciones desempeñaban dentro de la red;
- 2) qué tipo de relaciones de colaboración o competencia se establecían entre ellos;
- 3) qué obras y qué géneros estaban a la venta y quiénes eran sus autores;
- 4) qué prácticas legales regían las relaciones entre las partes implicadas (permisos, licencias, contratos, derechos, privilegios, propiedad intelectual y similares);
- 5) cómo interactuaban los dos sistemas de reproducción de partituras: la edición manuscrita y la impresión con sus distintas técnicas (tipografía, grabado y litografía);
- 6) qué estrategias de publicidad y venta empleaban los vendedores;
- 7) qué perfil y motivaciones tenían los compradores; y
- 8) qué infraestructuras y canales de comunicación permitieron la circulación de la música (y, en paralelo, de los instrumentos musicales).

Para el caso español, la mayoría de estas cuestiones están pendientes de estudio y solo en las últimas dos décadas la investigación ha comenzado a ocuparse de este fenómeno, que seguramente comparte algunas de sus dinámicas con el comercio y distribución de libros en general.⁵

⁵ La bibliografía sobre este asunto es muy abundante. Dos aportaciones recientes de interés son PEDRAZA GRACIA, M. J. (dir.), CLEMENTE SAN ROMÁN, Y. y BAS MARTÍN, N., (eds.), *Del autor al lector*:

Empezamos a conocer ahora algunas dinámicas sobre el funcionamiento del mercado musical y tímidamente se vislumbra la estructura de esta red de circulación. Pero puede ya afirmarse que existía un entramado bien trabado del que participaban varios editores europeos y numerosos libreros españoles, quizá el eslabón principal en la cadena de distribución. Todo indica que los libreros establecidos en Madrid y en Barcelona actuaban como centros de referencia para el resto del país. En la prensa madrileña se mencionan más de sesenta puntos de venta distintos, con perfiles de negocio y materiales musicales muy variados.⁶ Algunos solo ofrecían un puñado de historias de la música o tratados musicales mezclados con libros de temáticas diversas, mientras que otros tenían en el comercio de partituras el núcleo de su actividad. No todos, por tanto, presentan el mismo interés para nuestro propósito. El mapa de libreros en Barcelona y el complejo entramado comercial del negocio de la música impresa en la primera mitad del siglo XIX ha sido investigado en un completo y detallado estudio recientemente publicado.⁷ Con estas dos excepciones, del resto de ciudades solo conocemos nombres aislados en el periodo anterior a la invasión napoleónica. Un anuncio aparecido en 1805 con los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, el popular tratado del militar y compositor Federico Moretti (primera edición española en 1799) señalaba que, además de en tres establecimientos madrileños (propiedad de Sancha, Del Castillo y el Almacén de Música), se podía comprar este manual en las librerías regentadas por Pajares en Cádiz, los Señores Berard en Sevilla, Mallén en Valencia, Alegría en Salamanca, Suria y Bergadá en Barcelona y Monje en Zaragoza.⁸ También se ha documentado que algunas obras de la librería de Del Castillo llegaron hasta Ávila y Mallorca y que sirvieron de modelo para copias manuscritas conservadas en el monasterio de Montserrat, en la catedral de Córdoba y la iglesia de Santa María del Pi en Barcelona.⁹ Está claro que entre los libreros españoles se tejieron conexiones y alianzas que conectaban las principales ciudades del país y posibilitaban la distribución de impresos y manuscritos.

el comercio y distribución del libro medieval y moderno, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, y AGUSTÍ, L., BARÓ, M. y RAMÍREZ, P. R., (eds.), *Redes del libro en España. Agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

⁶ La primera visión de conjunto sobre los puntos de venta en Madrid solo apareció en 2005 (MARÍN, M. Á., "Music-selling in Boccherini's Madrid", *Early music*, 33/2, 2005, pp. 165-177).

⁷ BRUGAROLAS, O., "Se hallará de venta una colección de vals impresos: libreros, impresores, stampistas, litógrafos, almacenistas y editores en el negocio de la música impresa en Barcelona (1800-1850)", en Agustí, L., Baró, M. y Ramírez, P. R. (eds.), *Redes del libro en España...*, *op. cit.*, pp. 141-197.

⁸ *Diario de Madrid*, (Madrid, 4-XI-1805).

⁹ MARÍN, M. Á., "Haydn en la iglesia...", *op. cit.*

Los acuerdos entre editores extranjeros y libreros nacionales cristalizaron en relaciones mercantiles de distinto tipo, cuyos términos precisos solo pueden deducirse por indicios indirectos y de forma muy parcial. Uno de los casos relativamente bien conocido es el de Antonio del Castillo, un librero clave en este negocio durante cuatro décadas. En una etapa saneada de su librería (primero en las Gradas de San Felipe en la Puerta del Sol y luego trasladada a otras localizaciones), los aficionados pudieron llegar a elegir entre, al menos, unas trescientas ediciones, con dos mil obras de distintos géneros y plantillas. Además de un pequeño corpus de obras españolas, la gran mayoría era de autores extranjeros y procedía solo de tres editores parisinos: Jean-Baptiste Venier, Louis-Balthazard La Chevardière y Madame Bérault, lo que hace pensar que Del Castillo actuaba como su agente en Madrid, quizá también con la exclusiva para operar en el resto del país. En cambio, con Luigi Marescalchi y Carlo Canobbio —los otros editores extranjeros mejor representados en su establecimiento— trabó una relación comercial distinta, basada en el intercambio de impresos: ellos vendían en Venecia ediciones de origen madrileño, mientras que Del Castillo ofrecía aquí las publicadas por los italianos. El pilar de esta cooperación, que trascendía las funciones de mero agente, descansaba en los lazos de amistad tejidos durante los años que ambos italianos pasaron en la Villa y Corte.¹⁰

Otra alianza igualmente relevante fue la establecida por el librero Gabriel Sancha con el vienés Artaria, uno de los principales editores del momento que ha pasado a la historia por su estrecha relación con Haydn y Mozart. La condición de Sancha como su agente en Madrid seguramente exigía un régimen de exclusividad, y en todo caso garantizaba la rápida disponibilidad de un notable corpus de ediciones vienesas en su negocio. De Sancha no se conoce ningún catálogo, ni tampoco existen estudios musicológicos centrados en su fundamental aportación. Pero un extenso anuncio publicado en 1791 con la música que *ha llegado de Alemania* lista más de cincuenta ediciones de veinte compositores distintos publicadas todas por Artaria entre 1789 y 1790. La relación privilegiada de Sancha con el editor vienés, que al menos venía desde mediados de la década de

¹⁰ La literatura sobre Del Castillo empieza a ser relativamente abundante. El inventario publicado por SUBIRÁ, J., “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 24, 1969-1970, pp. 227-236 pasó desapercibido hasta un primer análisis en MARÍN, M. Á., “Music-selling...”, *op. cit.*, completado posteriormente por RASCH, R., “Four Madrilenian first editions of works by Luigi Boccherini?”, en Marín, M. A. y Bernadó, M. (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 259-300; MARÍN, M. A., “Haydn en la iglesia...”, *op. cit.*, y RASCH, R., “Intercambios de editores musicales entre Madrid y Venecia durante la década de 1770: el caso de Antonio del Castillo y Luigi Marescalchi”, en Sánchez, V. (ed.), *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Bolonia, Ut Orpheus, 2019, pp. 25-47.

1780, le permitía ofrecer sus últimas novedades a compradores exclusivos como el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Alonso Pimentel. A Sancha también cabe atribuir las que, al parecer, podrían ser las primeras composiciones de Mozart conocidas en Madrid, compradas por el Palacio Real en 1786.¹¹ En cambio, el librero Miguel Copin optó por forjar, en simultáneo, alianzas con editores de distintas ciudades europeas, tal y como se deduce de un revelador anuncio igualmente publicado en 1791: *Han llegado de Alemania unas obras nuevas de música instrumental (...) impresas en Viena [la Pränumeration editada por Franz Anton Hoffmeister]; de Inglaterra seis sonatas para clave (...) compuestas por Pleyel, hermosa impresión de Londres; se vende además otra música impresa y manuscrita de Italia.*¹² La futura investigación permitirá profundizar en el perfil de cada uno de estos libreros, desvelar sus alianzas, reconstruir sus fondos e identificar sus estrategias de mercado.

Pero no todas las transacciones operaban bajo la cadena convencional de editor, librero y comprador. Algunos compositores se ocupaban ellos mismos de distribuir su obra o la de sus colegas cercanos, como fue el caso de Blas de Laserna. Este tipo de negocio presenta particulares dificultades para su documentación y es posible que tuviera mayor volumen del que imaginamos. Por último, sin pretensión de hacer un repaso sistemático, otro tipo de relación comercial operaba directamente entre el editor extranjero y el comprador español, sin la intermediación de ningún librero. Esta fórmula parece darse con instituciones de cierto poder económico. Por ejemplo, el Palacio Real, seguramente con el asesoramiento de Gaetano Brunetti, activó su legación en Viena para contactar en la década de 1780 con el comerciante Johann Traeg. De su establecimiento llegaron copias de sinfonías de Dittersdorf, Haydn, Mozart y Pleyel que, en algunos casos, tienen muestras de haber sido usadas con frecuencia en Madrid.¹³ Por su parte, la condesa-duquesa de Benavente se contaba entre las principales clientas del editor y comerciante parisino Jean-Jérôme Imbault, quien desde París la mantenía informada de las principales novedades. La correspondencia conservada de esta fértil relación clientelar se limita

¹¹ Las ediciones del anuncio de 1791 aparecen identificadas en MARÍN, M. A., "Haydn, Boccherini and the rise...", *op. cit.*, espec. pp. 110-113. La venta de obras al Palacio Real y a la condesa de Benavente aparece documentada en las referencias citadas en las notas 23 a 25 (pp. 61-62) de este mismo trabajo. Las obras de Mozart, entre otras, compradas por el Palacio Real por intermediación de Sancha aparecen identificadas en BERTRAN, L., *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Tesis de máster, Université de Paris-Sorbonne - Paris IV, 2011, p. 189.

¹² *Diario de Madrid*, (Madrid, 26-V-1791).

¹³ JONES, D. W., "Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid", en Boyd, M. y Carreras J. J. (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 145-165, espec. pp. 155-156.

al periodo 1800-1805 y tuvo su foco en el género de la *opéra-comique*, que la propia condesa habría conocido en su estancia en París pocos años antes y que ella misma fomentaría en España a través de la programación del teatro de los Caños del Peral. De Imbault adquirió más de una veintena de estas óperas, además de, quizá, otras composiciones del amplio surtido que ofrecía este editor.¹⁴ A veces ni siquiera era necesario que un potencial comprador tuviera contactos privilegiados. El librero Pierre-Jean Porro, también en París, aceptaba encargos tanto de libreros como de particulares españoles. Cualquiera podía solicitar copias de las obras que tenía a la venta en la capital francesa a través del *Diario de Madrid*, que actuaba como intermediario de esta operación.¹⁵

Incluso en el estado actual de investigación es posible afirmar que, para muchos editores europeos, España era, sin duda, un nicho de mercado atractivo. Así lo confirman los casos que empezamos a conocer de Del Castillo, Sancha y Copin, que pueden servir como estímulo y ejemplo para indagar sobre otros negocios. Nos consta que en Madrid, por ejemplo, los establecimientos regentados por Jaime Campins, Tadeo Mintegui, Churrquilla y el Almacén de Música fueron particularmente activos, con un importante volumen de exportación y distribución de partituras. Futuras investigaciones irán perfilando la dimensión y funcionamiento de este mercado y permitirán la reconstrucción progresiva de la compleja estructura de relaciones comerciales entre libreros españoles y editores extranjeros.

Fuentes y metodología

Las fuentes para el estudio de la historia de la publicación de música en España durante el periodo que nos ocupa no han sido objeto, por el momento, de suficiente reflexión. Los documentos de valor son variados, responden a funciones diversas y se pueden conservar en archivos de distinta naturaleza (principalmente en bibliotecas y archivos nacionales, archivos eclesiásticos y archivos privados). Pero en muchos casos, todavía no hay constancia de su conservación, ni siquiera de que cierta documentación habitual en otros países llegara a existir aquí. Una primera ordenación de estas fuentes podría responder a una cuádruple clasificación: la prensa, los catálogos e inventarios, la documentación ad-

¹⁴ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P., *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, espec. pp. 199-203, p. 445, y p. 449.

¹⁵ *Diario de Madrid*, (Madrid, 31-VIII-1799).

ministrativa y las propias partituras.¹⁶ Cada tipología, con sus variantes y subgrupos, presenta ventajas y desafíos para la investigación, y exige del musicólogo un acercamiento diferenciado. A partir de estos materiales, la base metodológica para reconstruir el mercado musical y sus redes depende del examen atento tanto del soporte material de las fuentes musicales como de su contenido, para pasar después a su cotejo con los anuncios en prensa y el resto de la documentación conocida. Un trabajo minucioso desde esta perspectiva permite reunir estas pequeñas piezas de información, a modo de mosaico, y desvelar progresivamente las redes de circulación de un determinado repertorio.

Prensa

Los tres periódicos principales de la España ilustrada —la *Gaceta de Madrid*, el *Diario de Madrid* y el *Diario de Barcelona*— están ahora accesibles y se han convertido en imprescindibles herramientas de consulta a través de los vaciados de noticias musicales.¹⁷ Sus páginas permiten medir el reflejo en la prensa de la efervescencia del mercado musical en estas ciudades y trazar un mapa fiable de los puntos de venta. La localización precisa de las librerías, su periodo aproximado de actividad, la identificación de sus propietarios y los tipos de repertorios que ofrecían son los principales aspectos para configurar una visión panorámica de cada ciudad. Pero en la prensa, claro está, no se anunciaban todas las partituras que estaban a la venta en la ciudad, como confirma, por ejemplo, el inventario de Del Castillo de 1787. Da la sensación de que la estrategia de los libreros, en su lógico afán por calibrar la inversión necesaria y las ganancias potenciales, priorizaba los anuncios de las novedades más atractivas y los géneros más populares, como los arreglos para guitarra. En cambio, las obras dirigidas a un público selecto o a compradores institucionales, como ocurre con la música sinfónica, se promocionarían preferentemente por otros medios. Sabemos, por ejemplo, que los ejemplares de los *Cuartetos op. 54* de Haydn

¹⁶ Una buena introducción a las fuentes históricas es DEVRIÈS-LESURE, A., “Historical sources”, en Rasch, R. (ed.), *Music publishing in Europe, 1600-1900. Concepts and Issues*, Berlín, Berliner Wissenschafts Verlag, 2004, pp. 48-61, quien propone, sin embargo, una clasificación distinta a la sugerida aquí.

¹⁷ Mientras que los vaciados de ACKER, Y., *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808). Noticias, avisos y artículos*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, y BRUGAROLAS, O., *La música en el Diario de Barcelona (1792-1850)*, Madrid, Calambur, 2019, son sistemáticos, la Tesis doctoral inédita de SUSTAETA LLOMBART, I., *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de músicos en los papeles periódicos madrileños*, Universidad Complutense, 1993, es selectiva y desordenada. La digitalización de la *Gaceta de Madrid* disponible en <https://www.boe.es/> no arroja, tampoco, resultados satisfactorios debido a un sistema de búsqueda pobre y deficitario.

que Gabriel Sancha importó de Viena los primeros meses de 1790 no los anunció en la prensa, pero sí los vendió, quizá en exclusiva, al Palacio Real y a la condesa de Benavente. Es, por tanto, recomendable operar con cierta cautela y evitar conclusiones solo basadas en los anuncios de la prensa: puede no haber una relación directa entre la frecuencia de determinados anuncios y la importancia de un librero o la relevancia de un género.

Es una obviedad recordar que los anuncios no siempre contienen la información que un investigador necesita para identificar las obras en venta. En ocasiones, puede incluso haber dudas si la partitura era impresa o manuscrita. Con mucha frecuencia, la mención es excesivamente genérica o ambigua, como las típicas referencias a *un juego de sonatas del Sr. Hayden [sic] para clave o fortepiano, seis minuets para fortepiano de Mozart o un dueto a dos guitarras, de un tema con variaciones, de Mozart*.¹⁸ En el mejor de los casos, se consigna el número de obra, esto es, el número de *opus* tomado de la portada del impreso, un dato que cotejado pacientemente con los catálogos de los principales editores de la época puede conducir a la identificación de la edición. Así, por ejemplo, los *Tres cuartetos para dos violines, alto y bajo, ópera 60* de Haydn, anunciados de esa manera en 1791, resultan ser los *Trois quatuors pour deux violons, alto, et basse composés par Joseph Haydn. Oeuvre 60*, impresos en Viena por Artaria en 1790 (H 3524 como sigla RISM), es decir, los que hoy conocemos como *Cuartetos op. 55* (Hob. III:60-62). De forma semejante, los *Seis cuartetos de Pleyel dedicados al Rey de Nápoles* disponibles en el Almacén de Música, según se anunciaba al año siguiente, equivalen a sus *Quatuors dédiés a sa Majesté le Roi de Naples*, catalogados hoy como *Cuartetos B 353-358* (de los que, además, se conserva un ejemplar incompleto en la catedral de Astorga, adquirido precisamente en este establecimiento madrileño).¹⁹ Finalmente, la mención a *Pleyel, Cuartetos n.º 8*, que aparece en un recibo de compra del Palacio Real en 1790, se refiere a los *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. Oeuvre 8* (P 3193), obra impresa por Artaria en 1787 y actualmente catalogada como *Cuartetos B 331-333*.²⁰

El cotejo detallado de las fechas en las que se anuncia una misma edición en distintas ciudades es clave para desvelar una cuestión relevante como la velocidad de la distribución. Nos consta, por ejemplo, que los

¹⁸ *Diario de Madrid*, (Madrid, 15-I-1789; 6-VIII-1803, y 18-VIII-1807).

¹⁹ El anuncio aparece en la *Gaceta de Madrid*, (Madrid, 13-XI-1792).

²⁰ Según han identificado, respectivamente, MARÍN, M. Á., "Haydn, Boccherini and the rise...", *op. cit.*, p. 111, SANTOS CONDE, H., "Adquisición y adaptación de música instrumental europea en las catedrales españolas en torno a 1800", en Holguera, A., Prieto, E. y Uriondo, M., (eds.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 569-584, espec. pp. 577-578 y BERTRAN, L., *Les trios à corde...*, *op. cit.*, p. 188.

Cuartetos op. 54 y op. 55 de Haydn se pusieron a la venta en Viena respectivamente el 1 de julio de 1789 y el 13 de junio de 1790, según recogen las páginas del *Wiener Zeitung*. Con unos meses de diferencia, Sancha estaba vendiendo en Madrid copias de la primera serie (enero de 1790) y anunciaba la segunda (23 de mayo de 1791).²¹ Pero la operación podía llegar a ser mucho más rápida. Apenas unas pocas semanas necesitó Antonio del Castillo para hacerse con ejemplares de ediciones parisinas con obras de Boccherini publicadas por sus socios en París Venier y La Chevardière. Los *Quintetos op. 13* (G 277-282) están separados por justo dos semanas (del 14 de noviembre de 1776 anunciados en el parisino *Annonces, affiches et avis divers* al 26 de noviembre en la *Gaceta de Madrid*). Pero otras cuatro colecciones de Boccherini (del *op. 9* al *op. 12*) aparecieron anunciadas en Madrid entre dos semanas y dos meses *antes* que en París. Más allá de las razones que puedan explicar esta extraña circunstancia, estos plazos permiten caracterizar a Del Castillo como un hábil emprendedor.²²

La lectura atenta de los anuncios permite, en fin, indagar también sobre la compleja relación entre vendedores y compradores: las estrategias de publicidad y venta, el perfil de los potenciales clientes, la configuración de los gustos musicales o la política de precios, por citar solo algunas de las cuestiones relevantes dentro de este crucial ámbito. Es decir, el fluctuante y difícil equilibrio entre oferta y demanda como motor del mercado. Está pendiente de documentarse con más precisión el funcionamiento de las distintas prácticas de venta establecidas entonces. Ciertamente se empleaban los sistemas de suscripción, bien a una única publicación de envergadura, bien a una serie de varios volúmenes que aparecían con cierta periodicidad. El librero Tadeo Mintegui, un antiguo cantante dotado de sagacidad empresarial, ideó un novedoso sistema de suscripción que ofrecía la ventaja de recibir cada mes una obra nueva de los compositores *mejores de la corte y del reino*, sin el inconveniente de obligarse a adquirir todas las novedades ni mantener la suscripción.²³

En las estrategias de venta, el precio, por supuesto, es fundamental. Los anuncios mencionan con frecuencia esta información, complementada por las portadas de muchos manuscritos. Este terreno fértil, apenas explorado todavía, proporciona una ingente cantidad de datos para entender una de las principales claves del funcionamiento del mercado. Por investigaciones recientes sabemos que el coste medio de, por ejemplo, un cuarteto impreso variaba notablemente en función de la novedad de la

²¹ MARÍN, M. Á., "Haydn, Boccherini and the rise...", *op. cit.*, p. 60.

²² MARÍN, M. Á., "Music-selling...", *op. cit.*, p. 171, y RASCH, R., "Four Madrilenian first editions...", *op. cit.*, pp. 286-290.

²³ *Diario de Madrid*, (Madrid, 13-VIII-1807), repetido durante los siguientes años.

obra y el prestigio del compositor, y podía oscilar entre los 5 y 11 reales (Del Castillo) hasta los 15 o 16 reales (Sancha). En cambio, la estimación de los precios en el caso de la copia manuscrita es mucho más compleja de establecer, porque en este cálculo intervienen otras variables como el número de folios empleados (dependiente, hasta cierto punto, del espacio que quisiera darle el copista), el género musical (la música instrumental de cámara era más cara que otros géneros populares) y el modelo de venta (la copia de encargo costaría más que la disponible para su adquisición inmediata). Con todo, el precio medio puede situarse entre los 4 y 9 reales por pliego copiado. Las librerías de Campo y de Dávila fijaban el pliego copiado de música vocal en 4 reales y el de música instrumental entre los 5 y 8 reales. En cambio, Campins proclamaba 4 reales en un anuncio en prensa, mientras que su catálogo impreso señalaba *a 8 reales el pliego de órgano, fortepiano, clave y guitarra, y a 6 reales todo lo demás*.²⁴ A la espera de poder profundizar en estas cuestiones, puede concluirse que en la fijación de los precios de venta entraban en juego distintas variables con dinámicas no siempre compatibles: el sistema de venta, el género, la naturaleza del material (impreso o manuscrito), la facilidad de acceso y, por supuesto, la demanda.

Catálogos e inventarios

El término genérico de catálogo hace referencia a una lista que contiene los títulos de las obras que se encuentran en un determinado lugar. Los tipos de catálogos de música dependen de la función para la que se confeccionaran: catálogo de obras propiedad de un editor o un librero, inventario de tasación de la biblioteca de un difunto para su almoneda, listado de obras en venta de un establecimiento anunciado en la prensa, índice de obras copiadas o adquiridas por una institución, o bibliografías periódicas, por citar tan solo los tipos más frecuentes en España. Como cada uno tiene una finalidad práctica particular, el grado de exhaustividad no es el mismo en todos los casos.

En consecuencia, también son variados los sistemas de ordenación y clasificación de las obras citadas en los documentos, un aspecto relevante para adentrarnos en la visión que tenían los contemporáneos. Los librerías, por ejemplo, solían ordenarlos según las categorías útiles para un potencial comprador, esto es, por géneros o por plantillas. En uno de

²⁴ Unos primeros análisis, todavía preliminares y parciales, en BERTRAN, L., LOMBARDÍA, A. y ORTEGA, J., "La colección de manuscritos musicales españoles de los Reyes de Etruria en la biblioteca palatina de Parma (1794-1824): un estudio de fuentes", *Revista de Musicología*, 38/1, 2015, pp. 107-190, espec. pp. 157-159, y MARÍN, M. Á., "Haydn en la iglesia...", *op. cit.*, pp. 141-143.

los pocos ejemplos conocidos, el *Catálogo de la música instrumental y vocal* (ca. 1795) del librero Jaime Campins, las obras aparecen dispuestas en columnas según instrumentos y géneros: órgano y fortepiano, violín, guitarra, salterio, flauta, clarinete, seguido de obras *para cantar místico* (esto es, música religiosa), arias, tonadillas y óperas representadas.²⁵ Uno de los inventarios más ricos entre los conocidos hasta el momento es el listado exhaustivo que se levantó para el traspaso de los *papeles de música* que en 1787 hizo Carlo Bertazzoni, un hombre de negocios, al librero Antonio del Castillo. El documento indica las obras, el número de ejemplares y el precio, dispuestas según el sistema de géneros musicales tal y como se entendía en la época: distingue, por ejemplo, entre arias italianas y tonadillas, sinfonías periódicas y sinfonías concertantes, y sonatas a solo y sonatas para clave. El mismo Del Castillo, como agente en Madrid de Marescalchi y Canobbio, distribuía el catálogo de los italianos (datado en 1773) que recogía las partituras importadas disponibles en su almacén. Las obras aparecen divididas, primero, entre música vocal e instrumental, y luego en subcategorías que hoy nos resultarían extrañas: música a varias voces, rondó, arias bufas, arias serias, cavatinas bufas, cavatinas serias, sinfonías, conciertos, música de danza y tríos. Esta clasificación de géneros ilumina sobre la mentalidad de los contemporáneos y su clasificación del mundo musical.²⁶

Los inventarios conocidos de las bibliotecas privadas responden, casi siempre, a un proceso de tasación *post mortem*. Los casos más llamativos dados a conocer en los últimos años catalogan los fondos de las bibliotecas de la aristocracia: XII duque de Alba Fernando de Silva y Álvarez (1777), el infante Luis de Borbón (1797) o la XI condesa-duquesa de Benavente María Josefa Alonso Pimentel (1834, realizado con posterioridad al marco de este trabajo, pero con una parte amplia de sus fondos comprados antes de la invasión napoleónica).²⁷ La conservación de esta

²⁵ Se conocen dos ejemplares, citados en GOSÁLVEZ, J. C., "Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid", en Marín, M. Á. y Bernadó, M. (eds.), *Instrumental music in late...*, *op. cit.*, pp. 215-258, espec. p. 245, conservado en la Biblioteca Nacional, MSS/14084/12, y ÁLVAREZ-VILLAMIL BÁRCENA, M^a, *La colección de música de la Casa de Navascués: de Luis Misón a los Beatles. La transformación del gusto musical a través de un fondo de aficionado*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Bordas Ibáñez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, vol. 2, pp. 15-16, (conservado en la Casa de Navascués, Cintruénigo, Navarra), disponible en línea en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54761/>.

²⁶ SUBIRÁ, J., "Un insospechado inventario...", *op. cit.* (sin indicar la signatura de la fuente original) y luego analizado por RASCH, R., "Four Madrilénian first editions...", *op. cit.* El catálogo de venta que se menciona aparece junto al aria *Perché se tanti siete* de Anfosi importada de Venecia por Del Castillo y luego comprada por el cabildo de la catedral de Ávila, donde aún se conserva.

²⁷ Estos tres inventarios aparecen, respectivamente, en TRUETT HOLLIS, G., "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)", *Anuario Musical*, 59, 2004, pp. 151-172; Archivo

documentación —no solo los propios inventarios, sino también los recibos de compra, conocidos en el caso de la Casa de Osuna— responden, claro está, a la propia organización administrativa de la familia y la necesidad de mantener un control sobre la gestión de sus finanzas. A este mismo principio responde la ingente documentación, todavía insuficientemente estudiada, que se generó en el entorno del melómano Carlos IV ya desde su etapa como Príncipe de Asturias.²⁸

Dentro de esta tipología musical cabe mencionar las bibliografías y las revistas especializadas que, entre sus páginas, podían incluir la descripción de todas las publicaciones sobre un tema. El *Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid* (1784-1791) es uno de los pocos ejemplos de revista ilustrada y crítica conocidos en España para esta época, todavía pendiente de un análisis musicológico. Contiene un listado anual de libros y partituras, impresas y manuscritas, que se vendían en las librerías de Madrid y de algunas provincias, incluyendo tanto géneros populares (tonadillas, minués, seguidillas, danzas), como repertorios instrumentales de Haydn y Pleyel, por ejemplo.²⁹

Documentación administrativa

La documentación administrativa es el tipo de fuente sobre la que menos se ha reflexionado hasta la fecha y carecemos, por el momento, de una tipología, quizá porque su enorme variedad tampoco facilite establecerla. Este tipo de documentación es, en su gran mayoría, manuscrita y puede incluir materiales, públicos o privados, de naturaleza muy diversa: económica, jurídica, administrativa o mercantil. Aquí podríamos pensar, por citar ejemplos variados, en recibos de pago por la adquisición o copia de partituras, correspondencia epistolar (entre clientes, libreros, editores, patrones, compositores y cualquier otra figura implicada en el negocio), contratos mercantiles, permisos y privilegios para desarrollar una actividad

Histórico de Protocolos de Madrid, tomo 20.822, ff. 481 y ss., y ORTEGA, J., “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El ‘Yndice de música’ de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, 28/1, 2005, pp. 366-391. Pero todavía admiten un análisis más detallado que identifique las obras y, en su caso, las ediciones.

²⁸ Un ejemplo de la riqueza de esta documentación, cuyo potencial está todavía por desarrollar, aparece en LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G., “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 3/6, 2005, pp. 65-98. La reciente publicación de ORTEGA, J., “Música para reyes. El archivo de música de la Real Cámara de Carlos IV y Fernando VII a través de sus inventarios (ca. 1750-1834)”, *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 19/ 36, 2021, pp. 1-54, servirá de base para futuras pesquisas sobre las relaciones comerciales del Palacio Real.

²⁹ MOLL, J., “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 24, 1969-1970, pp. 247-58 ya llamó la atención, hace medio siglo, sobre la importancia de esta fuente para el estudio del mercado de la música.

comercial, registros institucionales, documentación aduanera o expedientes judiciales. Como ocurre siempre, cada tipo de fuente responde a unas funciones e intereses concretos que determinan la información que proporcionan, el enfoque del contenido y el archivo de conservación.

En este ámbito, es oportuno señalar dos tipos documentales concretos, por el momento inexplorados o desconocidos para el caso español, y que están llamados a ser piezas fundamentales para el futuro estudio del comercio musical. Por un lado, los protocolos notariales debían registrar obligatoriamente todas las relaciones entre libreros y editores, aseguradas por contratos legalmente establecidos entre las partes interesadas y firmados ante un notario como salvaguarda jurídica. Es probable que estos acuerdos también incluyeran, como pasaba en Francia, el inventario de las obras implicadas en la transacción comercial. Por otro lado, la documentación administrativa de casas editoriales y librerías especializadas, que indudablemente tuvo que existir. Los archivos de estos negocios típicamente incluyen contratos, recibos, libros de cuentas, correspondencia con agentes y compositores y, en general, toda la documentación relacionada con su actividad. En muchos casos, estos fondos de naturaleza privada acabaron perdiéndose por el descuido o la desidia de sus propietarios o, en el mejor de los casos, se dispersaron entre distintas bibliotecas.

Impresos y manuscritos

Por último, el estudio material de las propias fuentes musicales y su análisis filológico permite desvelar unas conexiones que, de otro modo, serían imposibles de detectar. Cuestiones como la relación entre un editor y un librero, la ruta por la que viajó una partitura o los modelos que se utilizaron para obtener una copia manuscrita pueden ser reveladas a través de un examen atento a estos materiales. Ayudan, así, a reconstruir las redes comerciales de un modo similar a como hacen los arqueólogos, cuando pueden imaginar las dimensiones de una ciudad desaparecida a partir del trazado sobre el que en su día se levantaron algunos de sus edificios ya inexistentes.

Varios ejemplos relacionados con los cuartetos de Haydn pueden mostrar el potencial de este enfoque filológico.³⁰ Una fuente completa de los *Cuartetos op. 17* conservada en la iglesia de Santa María del Pi de

³⁰ Estos ejemplos pueden complementarse con los detectados, para el caso de la sinfonía, por SANTOS CONDE, H., *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Ángel Marín López, Logroño, Universidad de La Rioja, 2019, disponible en línea en <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5d687f5d29995268c6b80259>.

Barcelona lleva el título *Ouvres* [sic] *choisies*, escrito de forma sistemática y homogénea en sus 24 partichelas. Esta copia deriva, sin duda, de las *Oeuvres choisies de J. Haydn pour deux violons, alto et basse* publicadas en París por Jean-Jérôme Imbault en 1808-1809 o de su posterior reimpression en la década de 1820 por Janet et Cotelle. Los seis cuartetos de esta serie aparecieron como 2^e *livre* de la integral, numerados del 7 al 12, las mismas cifras que reprodujo el copista barcelonés en las respectivas portadas de su manuscrito. En los tres manuscritos conocidos en España de los *Cuartetos op. 20* también puede identificarse el impreso fuente de la copia. Esta serie tiene el mérito de ser la primera de Haydn anunciada en la prensa madrileña (26 de diciembre de 1775), disponible en la tienda de Antonio del Castillo. Los ejemplares, como cabría esperar, procedían de su proveedor habitual, el parisino La Chevardière (H 3464), disponibles en el mercado francés desde octubre del año anterior. Esta edición presenta el rasgo particular de mostrar una ordenación interna de los cuartetos única con respecto a las restantes ediciones contemporáneas, idéntica a la que encontramos en los manuscritos del *op. 20* conservados en Santa María del Pi y en la Abadía de Montserrat. La copia de la catedral de Córdoba solo contiene un cuarteto, el *op. 20, n.º 2*, en cuyo encabezamiento puede leerse *Quarteto III*, esto es, exactamente la misma posición que ocupa dentro del impreso parisino. Parece evidente, por tanto, que el impreso de La Chevardière que vendía Del Castillo sirvió de modelo para estas copias dispersas por España.

También por el orden de los cuartetos dentro de la serie puede deducirse de qué ediciones concretas procedían las dos copias de los *Cuartetos op. 33* conservadas en Montserrat. Una respeta la secuencia de la edición de Sieber (París, 1783, H 3484), que luego acabó siendo la convencional, mientras que la otra reproduce el orden de la edición de Artaria publicada el año anterior (Viena, 1782, H 3476). Como ambos impresos, a su vez, tienen una secuencia distinta del resto de las ediciones de finales del XVIII, no hay margen de duda. Por último, el manuscrito de los *Cuartetos op. 50* conservado en la catedral de Astorga lleva un singular título que mezcla francés y castellano: *Trois quatuors / del Sr Dn Joseph Haiden / dedicados al rey de Prusia Oeuvre XXIX Libro II*, esto es, la misma referencia de *opus* y libro de la edición de Hummel (Berlín, 1789, H 3501). En cambio, otra copia de estos mismos cuartetos preservada en la Abadía de Montserrat aparece como *Six quatuors concertans (...) oe. 50m*, lo que sugiere que tuvo como modelo la edición publicada por Sieber (París, 1788, H 3498) o su reimpression cinco años después (H 3499), ya que son las únicas entre las publicadas que utilizan esta formulación en la portada. Esta suposición se confirma por el particular orden de los cuartetos, que sigue la secuencia

única del impreso francés. En muchos de estos casos no sabemos, por el momento, el proceso de transmisión desde la publicación en una ciudad europea hasta la copia conservada en un archivo eclesiástico español. Pero es incontestable que estas colecciones de cuartetos circularon por España en varias ediciones publicadas en distintas ciudades europeas.

Tras estos ejemplos cabe preguntarse qué tipo de materiales vendían exactamente los libreros españoles y cómo operaban las prácticas comerciales y los procesos de difusión en función de si eran impresos o manuscritos. Un aspecto determinante era el contexto de interpretación y las lógicas económicas propias de cada género musical, lo que provocaba que la música instrumental fuera más habitual encontrarla impresa que la ópera o la música religiosa, predominantemente manuscritas. También las características del mercado en cada país podían marcar la tendencia. En nuestro caso, la música de autores españoles se transmitía en soporte manuscrito en su práctica totalidad: hasta la fecha, no llega al centenar las ediciones conocidas que salieron de talleres españoles, contando obras musicales y métodos o tratados con láminas grabadas, conservados o solo documentados indirectamente.³¹ La elección que el librero hacía para la venta de una obra extranjera dependía, en última instancia, de los costes y beneficios de la operación. Era perfectamente posible, por extraño que pueda parecer, que, incluso existiendo una obra impresa accesible en el mercado internacional, su venta en España fuera en formato manuscrito. Si la demanda no era suficiente para compensar una importación significativa, se optaba por sacar copias a mano. Este sistema minimizaba la inversión previa, al tiempo que permitía adaptarse mejor a la demanda real de los distintos géneros y a las necesidades de los perfiles variados de aficionados. Un buen ejemplo que ilustra esta práctica es el *Réquiem* de Mozart, disponible en 1806 en el Almacén de Música de Mintegui, tanto en partitura como en partichelas (al precio considerable de 500 y 800 reales respectivamente). Por el contenido del anuncio, no es posible saber si la partitura era alguna de las dos ediciones que ya circulaban por Europa aparecidas en Leipzig (1800) y París (1805), aunque hay indicios indirectos para pensar que fue la primera. El caso es que una edición manuscrita del *Réquiem* de principios del siglo XIX, una partitura en disposición apaisada con encuadernación noble, tiene la rara singularidad de ser una reproducción clónica del impreso. Hasta tal extremo que sigue exactamente la misma distribución de compases por

³¹ Un primer planteamiento en BERNADÓ, M. y MARÍN, M. Á., "Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", en Lolo, B. y Gosálvez, J. C. (eds.), *Imprenta y edición musical en España...*, op. cit., pp. 201-226.

10

pp in - ce - st o - is! in - ce - st o - is!
 are - di - du - ib - uat are - di - du - ib - uat

Solo. Tu de - cet hys -
 Dicit pro - ar - tē dū -

pp in - ce - st o - is! in - ce - st o - is!
 are - di - du - ib - uat are - di - du - ib - uat

pp in - ce - st o - is! in - ce - st o - is!
 are - di - du - ib - uat are - di - du - ib - uat

pp in - ce - st o - is! in - ce - st o - is!
 are - di - du - ib - uat are - di - du - ib - uat

Basso. *pp* in - ce - st o - is! in - ce - st o - is!
 are - di - du - ib - uat are - di - du - ib - uat

Violoncelli.
T. Solo.

Fig. 1. Reproducción de la página 10 del impreso W. A. MOZARTI | MISSA PRO DEFUNCTIS | Requiem | W. A MOZARTS [...] | IN LEIPZIG [1800], RISM M 4050/51.

pp luce at e -
 luce at e -
 luce at e -
 luce at e -

Solo Tu de - cet hys -
 Dicit pro - ar - tē dū -

pp luce at e -
 luce at e -
 luce at e -
 luce at e -

Violoncelli.
T. Solo.

Fig. 2. Reproducción del manuscrito Missa de Requiem / W. A. Mozart, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, E-Mc, 1-669.

página y ni siquiera llega a corregir las erratas de imprenta. La primera nota del primer compás de las partes de bajo y acompañamiento (*Requiem aeternam*, compás 18) carece del preceptivo bemol en ambas fuentes.³² En resumen, dependiendo de la estrategia de negocio y del prestigio del compositor, cada librero buscaba el equilibrio entre fuentes impresas y manuscritas [figs. 1 y 2].

El hecho evidente es que en España había unas oportunidades formidables de negocio para los manuscritos en sus dos variantes fundamentales: a) copia por encargo para satisfacer las necesidades concretas de una institución o un particular y b) edición manuscrita con múltiples copias realizadas para una venta masiva a compradores anónimos. La primera se materializaba en un manuscrito único realizado *ad hoc* por un copista, independiente o vinculado a un establecimiento; la segunda, en cambio, resultaba en una producción seriada de copias con igual formato, extensión y disposición, realizadas por un profesional vinculado a un almacén de música. Los manuscritos del segundo tipo comparten una serie de rasgos materiales y se generaban para el mercado con criterios comerciales análogos a los impresos, con contenido idéntico y precios fijos de venta anunciados en la prensa. El copista que *edita* manuscritos operaba, por consiguiente, con la misma visión que el editor de impresos. Tanto por su modo de producción como por su aspecto físico, este tipo de fuente contrasta con la copia individual por encargo, entendida como un objeto único e irrepetible concebido para un contexto particular.³³

Conclusiones

La investigación sobre el mercado de obras musicales en la España ilustrada apenas tiene dos décadas de trayectoria. Por tanto, es inevitable que se encuentre todavía en una fase embrionaria y que las preguntas sean mucho más numerosas que las respuestas. Con todo, los primeros resultados están teniendo un impacto en la visión que, hasta hace muy poco, predominaba de España como un país al margen de la cultura musical europea y retrasado en las novedades compositivas. El hecho de que la edición musical en España apenas despegara en la Ilustración había

³² El anuncio aparece en *Diario de Madrid*, (Madrid, 29-XII-1806). Los yerros del impreso fueron señalados en la recensión del *Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 4, columnas 1-4, 1-X-1801.

³³ Una clarificadora reflexión en la literatura anglosajona sobre la edición manuscrita como tipología de fuente aparece en BOORMAN, S., "Identifying and studying published manuscripts", *Fontes Artis Musicae*, 58/2, 2011, pp. 109-126, enriquecida para el caso español con los novedosos trabajos de GOSÁLVEZ, J. C., "Aproximación al estudio...", *op. cit.*; BETRÁN, L., LOMBARDÍA, A. y ORTEGA, J., "La colección de manuscritos musicales...", *op. cit.*, y MARÍN, M. Á., "Haydn en la iglesia...", *op. cit.*

ocultado a los investigadores lo que ahora resulta evidente: la existencia de un comercio musical intenso y dinámico, con una vigorosa importación de ediciones extranjeras que luego circulaban aquí en formato impreso y manuscrito. Los primeros casos que empezamos a conocer con algo de detalle, por el momento solo en Madrid y Barcelona, confirman la integración de los libreros en unas redes europeas que partían de los principales centros de producción musical (París, Viena, Londres y Berlín, quizá por ese orden) y terminaban en bibliotecas privadas y archivos institucionales de todo el país. Las preguntas planteadas, como orientación de partida, en las primeras páginas de este ensayo podrán servir como guía para futuras investigaciones y permitirán un mejor conocimiento del fenómeno de la publicación y el comercio de partituras en España con sus conexiones —como hemos visto— con los principales países europeos.

Más allá del conocimiento que la investigación nos proporcione sobre el mercado de la música, el estudio de este campo específico tendrá otro beneficio quizá más trascendental. Permitirá reforzar y ampliar la nueva visión que las recientes narrativas historiográficas de la música han propuesto para el caso de España en la transición del siglo XVIII al XIX: la de un país que, con sus singularidades, supo mostrarse atento a los debates estéticos y las novedades de la cultura musical del momento.³⁴ Varios de los fenómenos cruciales que se dieron entonces hubieran llegado a España de un modo más diluido sin la existencia de un mercado de partituras tan intenso y dinámico. Vinculados a los propios objetos físicos (esto es, las partituras) también viajaban —como eficaces vehículos de transferencia cultural— prácticas culturales, estéticas y sociales asociadas a su consumo. La emancipación de los géneros instrumentales de cámara, las nuevas maneras de socialización alrededor de la interpretación musical, la configuración de modelos compositivos para autores y oyentes (*Haydn in primis*), los inicios de un modo de escucha atenta y activa, o la noción de modernidad son algunos de los más relevantes. Para desvelar los detalles específicos de estos fenómenos en lugares y contextos concretos de la España ilustrada, parece imprescindible conocer mejor la dinámica del mercado de la música. De modo más específico, se trataría de una cadena formada por tres eslabones fundamentales, eslabones que configuran la red de circulación que hemos examinado en este ensayo, a saber: emisores (compositores y editores), mediadores (libreros y copistas) y receptores (aficionados, profesionales e institucio-

³⁴ LEZA, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, 4. *La música en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, pp. 439-555, y CARRERAS, J. J., (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en la España del siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 286-397.

nes). Una transferencia cultural que, como ocurre con todo proceso de recepción, se ajustó a las convenciones del lugar de llegada, al tiempo que las transformaba. Sin la pieza clave del mercado de la música y sus redes, el rompecabezas de la historia de la música en la España moderna no puede ser comprendido.

