

*La música de cámara en la corte española (1770-1805):
Patronazgo y relaciones de poder en la biografía
de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti*

Germán Labrador López de Azcona

Proponemos en las líneas que siguen una visión del quehacer musical ligado con la vida cotidiana en la corte española en tiempos de Carlos III y Carlos IV, y en el entorno más propicio para este tipo de estudio: el de la música de cámara. Ámbito difícil de caracterizar, ya que por ser una actividad ligada al aspecto menos público de la vida de palacio, la música de cámara dependía de relaciones que no estaban claramente reguladas, sino que estaban sujetas a la voluntad del rey o el príncipe; relaciones de poder, al fin y al cabo, desarrolladas bajo el sistema del patronazgo. Un sistema que frecuentemente suplía las carencias de la reglamentación y premiaba el desempeño y la fidelidad de los patrocinados de un modo en ocasiones difícil de documentar, y que en los casos de los compositores estudiados, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, determinó hasta qué punto podía ser afortunado un criado que contara con el favor del príncipe o del monarca. Efectivamente, el favor de la familia real abría unas perspectivas de estabilidad y de asistencia inalcanzables para un súbdito cualquiera en el Antiguo Régimen: tanto Gaetano Brunetti como Luigi Boccherini indudablemente disfrutaron del favor de su señor, lo que redundó en la formación de un impresionante legado de música de cámara y, ligado a ello, una existencia plácida y sin duda acomodada para ambos compositores.

Conviene recordar que los principales ámbitos en los que se hacía música en la corte española eran la cámara del rey (o, a efectos de nuestro estudio, el cuarto del príncipe), la Real Capilla y, finalmente, la música de las caballerizas. Estos dos últimos ámbitos estaban claramente regulados y respondían a una función institucional del arte musical, a diferencia de la música de cámara,

cuya presencia e importancia quedaba sujeta al criterio del monarca. A diferencia de la Real Capilla, a cuyas plazas se accedía mediante un sistema de oposición y cuya plantilla estaba claramente fijada de acuerdo con las necesidades del servicio, la música en el cuarto del príncipe y en la real cámara era una actividad en cierto modo irregular, en cuanto que dependía de la afición y la voluntad del príncipe (o del monarca). Precisamente por ello, al no existir plazas de “músico” en la planta de la cámara o del cuarto del príncipe, resulta éste un entorno en el que el trato de favor hacia los instrumentistas es necesariamente un elemento fundamental en la relación con estos criados, ya que la voluntad del príncipe suplía con frecuencia una reglamentación insuficiente o inexistente.

En cuanto a esta música que se hacía para el solaz del rey o del príncipe en un ámbito privado, y por tanto carente de función representativa, cabe destacar, en primer lugar, la indudable afición filarmónica de la familia real, ya patente en anteriores reinados y ejemplificada en este período principalmente por el príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV, y por los infantes don Luis y don Gabriel de Borbón, respectivamente hermano e hijo de Carlos III. Esta afición era, en realidad, tradición familiar. Es sobradamente conocido el importante papel que la música desempeñó en el entorno de los primeros borbones; desde Felipe V hasta Carlos IV, el interés por este arte no parece sino aumentar con el tiempo, y los mejores virtuosos encontraban buena acogida en la corte que, en ocasiones, se convertía en acomodo definitivo. Por otra parte, elemento importante de la educación de las reales personas era asimismo la música, y los propios miembros de la familia real tañían algún instrumento, en ocasiones con pericia, como Fernando VI, Carlos IV, o los casos menos conocidos de Luis I y Carlos III. Esta alta estima por la música también se refleja en la Real Capilla que, si bien por motivos que en ocasiones trascienden lo artístico, de hecho no deja de incrementar sus efectivos durante el siglo XVIII, hasta el punto de que, concluido el reinado de Carlos IV, llega a tener en nómina a 60 músicos, frente a los 35 que tenía en 1701¹. Por último, este hecho será también patente en la música escénica, que al cargo de Carlo Broschi, Farinelli, conoce un desarrollo verdaderamente único durante los años centrales del siglo, hasta el extremo de

¹ Sobre las variaciones en la plantilla de la Real Capilla de música durante esta época, véase G. LABRADOR: “Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”, *Revista de Musicología* 26/1 (2003), pp. 233-263.

que su afirmación de que no existía en Europa un escenario comparable al de la corte de España probablemente estaba justificado ².

En la época que nos atañe, los reinados de Carlos III y Carlos IV, resulta llamativa la poca afición filarmónica de Carlos III, recogida en la biografía que elaboró el conde de Fernán Núñez, quien describe la relación del monarca hacia este arte como de “aborrecimiento” ³. Es fama que evitaba asistir a la ópera cuando era virrey en Nápoles ⁴, de modo que ni entre sus diversiones ni en su vida cotidiana escuchaba el soberano más música que la ejecutada en la Real Capilla. Al respecto, es ilustrativo el hecho de que, queriendo nombrar como músico de cámara a N. Conforto (celebrado compositor del reinado anterior y al servicio de la corte desde entonces), ya hacia al final de su vida, se suscite la duda de cuál deberá ser su uniforme y la cuantía del tributo (media annata) que debe hacer efectivo al prestar juramento como criado, precisamente ante la ausencia de casos similares, de músicos al servicio directo de Carlos III ⁵.

Pero el poco interés del monarca por la música es compensado, en el ámbito de lo cotidiano, por varios miembros de la familia real cuya afición musical es destacable. En primer lugar, el infante don Luis, hermano de Carlos III, quien llegará a mantener un quinteto de cuerda con sus propios recursos, caso único entre los infantes de España. Entre los descendientes del monarca, es conocido el interés del infante don Antonio y, especialmente, del infante don Gabriel, intérprete de varios instrumentos, para quien el P. Antonio Soler escribió diversas obras ⁶. No obstante, de entre todas las reales personas que fueron en el siglo XVIII,

² B. LOLO: “Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)”, en M. Torrión (ed.): *España Festejante*, Diputación, Málaga 2000, pp. 365-382. La autora contextualiza esta afirmación del famoso castrato, y documenta la realización del *gran proyecto Farinelli*, cuyo principal objetivo era precisamente “convertir a la corte madrileña en uno de los teatros más respetados e importantes de Europa”.

³ Conde de FERNÁN NÚÑEZ (Carlos Gutiérrez de los Ríos, sexto Conde): *Vida de Carlos III*, ed. de A. Morel Fatio y A. Paz y Meliá, Librería de los bibliófilos Fernando Fe, Madrid 1898, I, p. 104.

⁴ M. ROBINSON: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, p. 11.

⁵ AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15. Músicos. Nicolás Conforto. Madrid, 4-IX-1788.

⁶ Sobre la afición musical del infante don Gabriel, un documentado estudio es el realizado por J. MARTÍNEZ CUESTA y B. KENYON DE PASCUAL: “El infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología* 11/3 (1988), pp. 767-806.

Carlos IV destaca sobre las demás por su afición y dedicación a este arte, así como por los crecientes recursos que puso a su servicio desde que era príncipe de Asturias hasta los últimos días de su reinado. No sólo como gran aficionado, sino también como intérprete, el monarca hizo de la música una de sus principales diversiones, llegando a formar un pequeño grupo de instrumentistas que le acompañaban continuamente, incluso durante las Jornadas⁷.

LA MÚSICA DE CÁMARA Y LA CONFORMACIÓN DEL REPERTORIO

Efectivamente, Carlos Antonio de Borbón, príncipe de Asturias durante los casi treinta años que median desde su llegada a España hasta 1788, en que muere Carlos III, mantuvo durante su vida un interés siempre creciente por la música. Ya siendo príncipe de Asturias, además de recibir a los principales virtuosos que viajaban por España y recompensarles generosamente (así, por ejemplo, Jean Pierre Duport, en 1772)⁸, disponía a su servicio de dos músicos, como parte del personal que directamente se hallaba a su servicio: un maestro de violín, y un violín de danza, importante figura de tradición francesa cuyo cometido era servir en las lecciones para proveer el necesario acompañamiento musical. El primer maestro de violín del príncipe de Asturias fue Felipe Sabatini, violinista de la Real Capilla, quien ocupó el cargo durante diez años desde julio de 1761, año y medio después de la llegada de la familia de Carlos III a España⁹. A su muerte,

⁷ Al respecto, es destacable la formación de una colección de instrumentos de singular variedad y riqueza, desde 1761 hasta 1808. Véase G. LABRADOR: “La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de Palacio”, *Música* 12 y 13 (2005-2006), pp. 55-80. Del mismo modo, la formación de una pequeña orquesta de cámara al exclusivo servicio del monarca a partir de 1796 es muestra del mismo fenómeno. Véase T. CASCUDO: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artígrama* 12 (1996-1997), pp. 79-89.

⁸ AGP, Carlos IV, Príncipe. Gastos extraordinarios. Libramiento nº 70 (18-XI-1772). Duport recibe en esta ocasión una sortija y una caja de oro valoradas en 10080 reales.

⁹ Efectivamente, el nombramiento de Sabatini tiene lugar el 6 de julio de 1761: AGP, Expedientes personales (Felipe Sabatini): C^a 938, Exp. nº 6. Madrid, 6-VII-1761. Transcrito en M^a S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1993, p. 218. Asimismo, N. ÁLVAREZ SOLAR QUINTES: “El compositor español José de Nebra († 2-VII-1768). Nuevas aportaciones para su biografía”, *Anuario Musical* 10 (1954), pp. 179-206.

a finales de 1770, fue sustituido por Gaetano Brunetti, también violinista de la Real Capilla. En cuanto al violín de danza, se trata de Manuel Camato, quien ejerce esta función hasta 1778, tanto al servicio del príncipe como de sus hermanos, los infantes don Gabriel, don Antonio Pascual y don Francisco Javier.

Además de estos dos puestos, el príncipe encontró el modo de tener también a su servicio a más instrumentistas, de manera que al menos hasta 1785 siempre pudo disponer de un mínimo de cuatro músicos, como se deduce de su contabilidad¹⁰. No por casualidad, casi todos procedentes de la Real Capilla. Entre ellos destaca Domingo (Domenico) Porreti, uno de los intérpretes más reconocidos del reino desde años atrás, cuando el propio Farinelli le empleaba para concertar sus óperas, como él mismo reconoce:

El señor Nicolás Conforto [...] seguirá el estilo practicando de probar en cámara los rezitados solo con las solas voces, a fin de corregir, y poner corriente las partes de los virtuosos, bien entendido que se halle siempre en estas Pruebas el señor Porreti (quien componiendo con su violoncelo, y sus dedos toda la orquesta) no es menester de otros Ynstrumentos; por cuiu motibo ha sido siempre distinguido con alguna demostración¹¹.

Acaecido su fallecimiento, Porreti será sustituido por Francisco Brunetti, que se perfeccionó en París como intérprete y con el tiempo sería el primer profesor de violoncello del conservatorio de María Cristina. Parecida situación era la de N. Conforto, intérprete de clave en este entorno, que llegó a la corte como compositor, llamado por Farinelli en el anterior reinado; desde 1776 será sustituido por Manuel Espinosa, que ocupaba además una plaza de oboe en la Real Capilla. Con menor tiempo de servicio en el cuarto del príncipe, Esteban Isern (1770-1774) y Domingo Rodil (1778-1784) también ocupan plaza de violín en la Real Capilla.

La consideración de este pequeño grupo de cámara nos lleva a advertir que el príncipe tenía a su servicio de manera prácticamente constante al menos a un intérprete de clave, un bajo (violón) y dos violinistas, que entre 1770 y 1774 fueron

¹⁰ La información que sigue es un compendio de los gastos que el príncipe de Asturias realiza entre 1760 y 1788, año en que fallece (el 15 de diciembre) Carlos III. Dichos gastos se refieren a la manutención de cada instrumentista en los reales sitios ("mesillas"), y constituyen una serie que se encuentra en AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 2-11. Asimismo, estos instrumentistas veían completados sus haberes mediante las gratificaciones que se les entregaban con motivo de San Juan y Navidad, así como las repartidas, también con motivo de la onomástica y el aniversario del príncipe.

¹¹ C. BROSCI (Farinelli): *Fiestas Reales*, Turner, Madrid 1991, p. 67.

tres. Tales instrumentistas le acompañaban en su vida cotidiana, tanto mientras la corte se hallaba en Madrid como cuando se encontraba en alguno de los reales sitios (Aranjuez, El Escorial y San Ildefonso de La Granja). A ellos hay que añadir la intermitente presencia del propio príncipe como ejecutante, de modo que el repertorio cuartetístico e incluso, en ocasiones, el destinado a una agrupación instrumental mayor, podía ser abordado con los instrumentistas de este pequeño grupo, ya que entonces como ahora no era raro que un instrumentista de violín tocara la viola si era preciso. Añadiremos un dato más en este breve esbozo de la música en el cuarto del príncipe: el heredero del trono español compartía en ocasiones los gastos de la “diversión de música”, como era llamada, con sus hermanos Gabriel y Antonio Pascual, de modo que encontramos en la contabilidad del príncipe Carlos o de su hermano Gabriel “gastos de terceras partes”, precisamente porque se trataba de una diversión común.

Una vez llegado al trono, y a diferencia de su padre, Carlos IV contará con un número creciente de músicos de cámara, constituyendo una pequeña orquesta que sigue las jornadas con la familia real¹². Sus dos décadas de reinado constituyen una época de singular esplendor para la música de cámara en la corte española, bajo la supervisión de Gaetano Brunetti, que además de intérprete era un prolífico compositor, y el más apreciado en este ámbito.

De lo expuesto hasta aquí, parece claro que pese a que se hacía música en palacio diariamente, no se trataba de una actividad ostentosa ni representativa de la majestad de la monarquía; confinada a los ratos de ocio, durante varias décadas este repertorio estuvo a cargo de un reducido número de instrumentistas, generalmente cuatro o, entre 1785 y 1794, tan solo tres. Ciertamente, en ocasiones se convocaba a un grupo más numeroso para interpretar otro tipo de obras (por ejemplo, las numerosas sinfonías que escribió Brunetti), pero la música que se interpretaba normalmente eran tríos de cuerda o cuartetos, y obras pensadas para una plantilla inferior. De hecho, el propio Carlos III carecerá de criados a su servicio con el empleo de músicos de cámara hasta 1788, mientras que el número de intérpretes de que disponía el príncipe de Asturias era bastante limitado. Posteriormente, el número de músicos de cámara de Carlos IV aumenta rápidamente entre 1794 y 1796, conformando un grupo privilegiado dentro del real servicio, ya que además del sueldo de músico de cámara generalmente gozaban

¹² T. CASCUDO: “La formación de la orquesta de la Real Cámara...”, *op. cit.* Asimismo, G. LABRADOR: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum* Issue 6 (2005), pp. 65-98.

del de músico de la capilla. Así pues, existe un modelo de música de cámara durante el reinado de Carlos III caracterizado por la escasez de recursos, y otro durante el reinado de Carlos IV, que tendrá una mayor plantilla de instrumentistas (unos diez) y un repertorio ajustado a la misma.

Llegados a este punto resulta interesante reparar en que ningún músico prestaba su servicio como compositor, sino como intérprete; refiriéndonos a los más célebres, Brunetti servía su plaza como maestro de violín y posteriormente como músico de cámara, y Boccherini como virtuoso del violoncello. Ciertamente, a Boccherini se le asignó una importante cantidad en concepto de las obras de música que debía componer anualmente, y a Brunetti se le subió el sueldo que percibía como maestro de violín por lo bien servido que se hallaba el príncipe de Asturias, circunstancia en la que es muy posible que influyera la labor de compositor que desarrollaba, subsidiariamente. Pese a ello, salvo el puesto de maestro de la Real Capilla, que incluía la composición de música litúrgica y paralitúrgica (además de la dirección del coro y la orquesta), no existía ningún otro cargo de compositor, o dedicado a la creación de música de cámara, o instrumental. Parece claro que el cometido principal tanto de Brunetti como de Boccherini era otro: el de ser intérpretes de su instrumento, como no podía ser de otro modo, aunque existe aquí una salvedad: Boccherini se vería liberado del servicio como instrumentista tras la muerte del infante y podrá dedicar sus esfuerzos únicamente a la composición, a diferencia de Brunetti.

Otra característica interesante de la producción musical en el ámbito de la cámara es que estaba destinada a la interpretación en este entorno, más que a su difusión o a la edición. Es lógico suponer, por ello, que la plantilla instrumental para la que se escriben estas obras estaba disponible y que eran efectivamente ejecutadas. Y efectivamente así sucede con la música tradicionalmente considerada “de cámara”, como las sonatas, tríos, cuartetos y quintetos. En el caso de los quintetos, es notable el hecho de que constituyan la parte principal de la producción tanto de Boccherini como de Brunetti, conformando el mayor repertorio dedicado a esta agrupación que se ha escrito. Los de Boccherini son quintetos con dos violoncellos, mientras que la mayor parte de los de Brunetti son quintetos con dos violas, como requería la plantilla de intérpretes disponibles en cada caso. Y es que la creación de estas obras respondía a la necesidad de proveer música para ser ejecutada de inmediato, con los intérpretes que servían al infante o a Carlos IV (siendo ya rey de España), pero también a la necesidad de ajustarse a la plantilla instrumental existente.

Esta circunstancia pone de relieve un caso peculiar en la producción de ambos compositores; tanto Brunetti como Boccherini escribieron sinfonías, que en su mayor parte también fueron obras pensadas para ser ejecutadas en un ámbito privado, para solaz de sus respectivos señores. En el caso de Brunetti esta afirmación es respaldada por la documentación contable que demuestra las condiciones de copia de cada sinfonía y por los pagos a los músicos que las interpretaron, lo que ocurría ocasionalmente. En cuanto a L. Boccherini, se abre aquí un terreno aún por estudiar; carece de sentido que escribiera para el infante don Luis un tipo de música que no iba a ser interpretada, y aún no se ha determinado en que condiciones pudo hacerse, ya que la plantilla de músicos a su servicio podría fijarse, normalmente, en un quinteto¹³. No obstante, la progresiva caracterización de los materiales (particellas) que pertenecieron a la colección de música del infante prueba que la ejecución de estas sinfonías debió llevarse a cabo¹⁴.

Sin duda, era música de corte, y en este ámbito se creó y se ejecutó, pero como música destinada a la cámara, a la ejecución en privado (pese al mayor número de efectivos instrumentales requeridos), aunque tradicionalmente la sinfonía no haya sido considerada dentro del género “camerístico”.

PATRONAZGO Y FUNCIÓN INSTITUCIONAL:

LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA DE CÁMARA Y LA REAL CAPILLA

La Real Capilla era la institución encargada de solemnizar adecuadamente las celebraciones religiosas en la corte, para lo que contaba, además de numerosos cargos eclesiásticos, con un nutrido grupo de músicos de voz y de instrumentos, que en 1756 (año en que se promulga el *Reglamento de voces e Instrumentos* vigente

¹³ Don Luis tenía a su servicio a cuatro criados de la familia Font, que formaban un cuarteto de cuerda, así como a F. Landini como maestro de música y a L. Boccherini y su esposa, Clementina Pelliccia, como soprano. No obstante, sólo existen dos obras de sextetos de cuerda de esta época, los Op. 23, de 1776, y los Op. 16, de 1773, ambos con dos violoncellos, aunque el op. 16 incluya una flauta, en lugar de la segunda viola.

¹⁴ Al respecto de dicha colección, véase J. C. GOSÁLVEZ, G. LABRADOR: ‘Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Conservatorio de Madrid’, *Revista de Musicología* 28/1 (2005), pp. 743-762.

durante los reinados de Carlos III y Carlos IV) eran 53¹⁵, de los que 15 (14, desde 1787) eran músicos de voz. La Real Capilla residía en Madrid, y generalmente admitía a los nuevos músicos mediante examen público, procedimiento que durante el reinado de Carlos III parece haberse observado con mayor normalidad que en otros reinados¹⁶. Como en el caso del cuarto del príncipe, las plazas de la capilla estaban fijadas de antemano, en este caso por el citado reglamento de 1756, aunque en determinados casos se alterase el número de plazas para determinado instrumento o cuerda, siempre en detrimento de otro. Sin entrar a exponer con detalle la organización de la institución, sirva por el momento este breve bosquejo, sobre el que volveremos más adelante.

Pero el servicio en la capilla no se limitaba a la liturgia, sino que existía una clara relación con la música que se hacía en la cámara, o en un sentido más amplio, en diversas instancias de la vida cotidiana en la corte: conciertos o sesiones de música, generalmente, pero también cenas o comidas, iluminaciones e incluso diversiones de diversa índole al aire libre. Y, entre estas ocasiones musicales, la primera de ellas es la educación de los príncipes e infantes, ya que es un hecho histórico que hasta el momento no se ha considerado que los maestros de música de las reales personas procedían, por norma, de la Real Capilla. Efectivamente, la puerta de entrada al servicio directo de las reales personas era la pertenencia previa a dicha institución. Así sucedía con los maestros del infante don Luis y don Gabriel, o de Luis I, Carlos III o Carlos IV, que respectivamente fueron F. Landini, D. Porretti, J. Nebra, J. Facco, y F. Sabatini y G. Brunetti para el último¹⁷. Incluso el mismo F. Corselli, maestro de la Real Capilla entre 1738 y 1777, estuvo encargado de estos menesteres, desatendiendo su empleo en la capilla durante prolongadas temporadas.

¹⁵ AGP, Real Capilla, C^a 1133 (3-V-1756). “*Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el Rey haya en la Real Capilla [...] desde primero de este mes de mayo en adelante*”. Para completar una visión sobre la capilla en las primeras décadas del siglo XVIII, B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma, Madrid 1990.

¹⁶ J. ORTEGA: “La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real bajo el reinado de Carlos III”, *Revista de Musicología* 24/2 (2000), pp. 395-442. La autora recalca (p. 422) cómo el sistema de oposición se observó con especial celo durante este reinado.

¹⁷ Un caso peculiar es el de Domenico Scarlatti, maestro de clave de la reina Bárbara de Braganza. No obstante, Scarlatti era criado del rey de Portugal, aunque residía en la corte española. Aun así, fue maestro de capilla en la corte de Joao V, y de su etapa portuguesa data su magisterio sobre la entonces infanta.

No termina aquí la estrecha vinculación de la capilla, en principio dedicada a la solemnización de las fiestas religiosas, con el entorno privado de las reales personas y con los instrumentistas que acompañaban al príncipe de Asturias en sus estancias en los diferentes reales sitios; y ello por un condicionante puramente económico: al no disponer el príncipe de fondos propios para mantener un pequeño grupo de músicos, recurre a los de esta institución, que acogía a los instrumentistas más destacados del momento. Lógicamente, al detraer intérpretes de la capilla para su servicio privado, frecuentemente fuera de Madrid, éstos eran dispensados de la asistencia a la institución de la que procedían, de modo que si bien percibían sus haberes como músicos de la capilla, cesaba su servicio efectivo en ella. No obstante, la financiación de la “diversión de música” del príncipe quedaba resuelta fácilmente de este modo, sin resultar onerosa para su contabilidad¹⁸.

De hecho, años después, al acceder al trono, Carlos IV demostrará claramente este proceder, ya que integrará directamente en la capilla a aquellos instrumentistas que precisaba para su servicio personal, de manera que le resultaban menos gravosos. De este modo la capilla sufragaba la diversión de música del monarca, y servía como recurso para completar los elevados sueldos de los músicos de cámara. Pero esta actitud no era posible mientras aún era príncipe y el modo normal de ingresar en la institución era mediante oposición pública, motivo por el que se veía compelido a elegir a sus músicos entre los integrantes de la institución. Al respecto, cabe mencionar la ocasión en que Ramón Monroy, músico que integraba la orquesta que periódicamente reunía el heredero del trono, casi obtiene plaza en la capilla sin oposición, por interesarle el príncipe en ello. La situación fue reconducida por un Real Decreto de marzo de 1780, en el que Carlos III ordenaba la celebración de la oposición correspondiente¹⁹. Pero, independientemente del desenlace (Monroy conseguirá dicha plaza en la capilla, aunque mediante oposición), es claro que la protección del príncipe de Asturias proporcionaba una seguridad y una posición de cierta seguridad, difícil de documentar pero real.

Y al respecto de esta estrecha relación entre la música de cámara y la de la capilla, cabe también considerar el caso de un músico que contó desde el principio

¹⁸ La sustracción de instrumentistas de la capilla para estos fines se trata en G. LABRADOR: “Música, Poder e Institución...”, *op. cit.*

¹⁹ BNE, Mss. 762: Vicente PÉREZ: *Libro de Constituciones y Ordenanzas de la Real Capilla* (manuscrito, 1791), fol. 76v.

con la mejor de las credenciales para presentarse en palacio: el primogénito de Gaetano Brunetti. Efectivamente, favorecido por el príncipe, el maestro de violín introduce sin dificultad en el círculo de los músicos más allegados al heredero del trono a su propio hijo Francisco, violoncellista de gran habilidad formado, posiblemente, por el propio Porreti; de hecho, en determinado momento Francisco Brunetti se presenta ante el Patriarca de las Indias como virtuoso del violoncello, formado por “uno de los más famosos maestros” de la corte²⁰.

La carrera de Francisco Brunetti está ligada desde sus inicios a Carlos IV, ya que además de seguir las Jornadas a los reales sitios y de formarse posiblemente con Porreti, el propio príncipe de Asturias dispensa una gracia especial a su padre, Gaetano: ante las buenas dotes que el joven Francisco mostraba y, especialmente, como recompensa “a lo bien servido que se hallaba” por su maestro de violín, tanto Francisco como su hermano Juan pasarán a París durante tres años, en viaje de estudios, enteramente financiado por el príncipe²¹. El desglose de las cantidades que supuso este viaje da cuenta del enorme aprecio que debía sentir el príncipe por Gaetano Brunetti, pero también debe ser entendido como una *inversión* en la formación del futuro sustituto de Domingo Porreti. Efectivamente, tras estudiar con Duport entre 1782 y 1784, Francisco Brunetti vuelve a la corte poco después de la muerte de Porreti²², cuyo “empleo” como músico del príncipe, curiosamente, no es cubierto por nadie²³. Y será el joven Brunetti quien lo ocupe aunque, al no ser miembro de la Real Capilla, el propio príncipe de Asturias le asignará un sueldo pagado con cargo a sus gastos

²⁰ AGP, Real Capilla, C^a 138 (s. d., pero en 1787).

²¹ AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 9 (existen 12 libramientos, entre 4 de febrero de 1782 y 8 de noviembre de 1784). El príncipe llega a gastar la exorbitada cantidad de 133.614,52 reales de vellón por los tres años de estancia en Francia; al respecto, resulta ilustrativo comparar esta cantidad con los sueldos más elevados de los instrumentistas de la Real Capilla, que no llegaban a los 20.000 reales anuales.

²² La vuelta de Francisco Brunetti debió de suceder a finales de 1784 (como se deduce de la fecha del último de los pagos que ocasionó su estancia), mientras que Porreti fallece el 23-I-1783 (véase la nota n^o 21)

²³ Recuérdese que más que un “empleo” era una “asistencia”, ya que Porreti era músico de la capilla, aunque en una situación que podría calificarse como “comisión de servicios”, y los empleos musicales en el cuarto del príncipe se limitaban a los de maestro de música y violín de danza.

particulares, caso verdaderamente único entre los músicos que estuvieron a su servicio, y del que no existe precedente alguno.

Claramente, Gaetano Brunetti haría valer su influencia en determinadas ocasiones, como fue la de asegurar un buen futuro al mayor de sus hijos. En este contexto cobra sentido la forzada entrada de Francisco Brunetti en la Real Capilla, tanto para descargar al príncipe de esta carga económica como, en menor medida, por dar satisfacción a su influyente padre. Ya hemos referido en otro lugar el relato de este irregular ingreso en la capilla²⁴; al respecto, permítasenos recordar únicamente que, en el informe que dio fin al proceso de concesión de esta plaza de violoncello creada *ad hoc*, el propio conde de Floridablanca añadirá entre sus razones un último motivo de especial significación para conceder la plaza al joven músico:

[...] y por ser hijo de don Cayetano [Brunetti] (...), cuyo mérito es notorio, propongo al referido don Francisco Brunetti para la citada plaza de Violón de nueva creación²⁵.

Como era de esperar, Francisco Brunetti no sirvió en la capilla sino raramente, dada su adscripción al servicio directo del príncipe, lo que viene a confirmar el trato de favor que el príncipe podía dispensar a sus protegidos, por encima de consideraciones como la función de la capilla o, incluso, la reglamentación existente.

Evidentemente, el sistema de patronazgo suponía una garantía para los patrocinados, más allá de las trabas institucionales que pudieran surgir. La consideración de las condiciones en que desarrollaron su labor los principales músicos de la corte, empezando por Farinelli, Corselli o el caso citado de Conforto muestran que, al margen de las posibles dificultades, con el favor del monarca era posible encontrar buen acomodo en palacio. De hecho, la trayectoria de Gaetano Brunetti queda perfectamente explicada cuando se considera desde este punto de vista, y continuamente mejoraría su suerte bajo la protección del príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV. En buena medida, así se explica también la aceptación de la nueva música (el cuarteto, la nueva estética musical) en dicho entorno.

Del mismo modo, Boccherini experimentaría el favor de dos monarcas y un infante durante la mayor parte de su vida productiva. Una mirada al entorno y

²⁴ G. LABRADOR: "Música, Poder e Institución...", *op. cit.*

²⁵ AGP, Carlos III, leg. 240. San Ildefonso, 22-VII-1787.

a las circunstancias en que creó su obra le confirman como músico de corte, y es sumamente útil para comprender hasta qué punto distan las expectativas que razonablemente podía tener un músico como él cuando entró al servicio del infante don Luis del trato que recibió durante los 35 años que pasó en España.

UN CASO DE ESTUDIO:

EL PECULIAR ITINERARIO DE LUIGI BOCCHERINI COMO MÚSICO DE CORTE

*LUIGI BOCCHERINI Y GAETANO BRUNETTI,
MÚSICOS DE LA CORTE ESPAÑOLA*

Es este el lugar de referirnos, una vez expuesto a grandes rasgos el funcionamiento de la Real Capilla y de la música en los distintos ámbitos de la corte, a la figura de Gaetano Brunetti (1744-1798) y, al mismo tiempo, a la de Luigi Boccherini (1743-1805) como principales músicos –compositores– de cámara. Gaetano Brunetti es sin duda el músico más influyente en palacio por su trato diario y continuo con Carlos IV a lo largo de casi tres décadas. Instrumentista de la Real Capilla desde 1767, maestro de violín del príncipe desde 1770, músico de cámara del mismo cuando accede al trono (1789-1798) y director de su pequeña orquesta desde 1796, Brunetti es posiblemente el mejor ejemplo de “músico de corte” que se puede hallar en la segunda mitad del siglo XVIII español²⁶. Desarrollando la mayor parte de su carrera bajo la protección del príncipe de Asturias, primero como intérprete y después también como compositor²⁷, se ha

²⁶ Sobre la biografía de Brunetti, puede consultarse, además de las voces redactadas por A. BELGRAY y N. JENKINS en *Grove6*, *Grove2*, *MGG* y *MGG2*, el artículo de O. KRONE: “Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)”, *Concerto: Das Magazin für Alte Musik* 12/103 (Mayo 1995), pp. 18-24.

²⁷ Al respecto, resulta también interesante reparar en el paralelismo que existe entre la biografía de Brunetti y la de Boccherini. En cuanto a este último, Ch. SPECK: “Boccherini as cellist and his music for cello”, *Early Music* 33/2 (2005), pp. 191-210, especialmente p. 195, ha puesto de manifiesto cómo efectivamente, tras su carrera como virtuoso, el músico pasa a ser compositor, principalmente.

visto desde antiguo motivo de sospecha en la posición de Brunetti en palacio, ya que habría utilizado su influencia para mantener a Boccherini alejado de la corte y del favor de su señor.

Por su parte, Luigi Boccherini fue, durante casi toda su vida productiva, músico al servicio de la corte española; hasta 1785 al servicio del infante don Luis, y desde entonces, en una equívoca situación que cabe calificar como “de expectativa de derecho”, como posible miembro de la Real Capilla y perceptor de una pensión otorgada por Carlos III y renovada por Carlos IV. Ciertamente, a partir de este momento sus nuevas producciones no parece que estuvieran destinadas a la corte española en ningún caso, sino que le reportaron ingresos adicionales, pero la mayor parte de sus ingresos procedió, hasta su muerte, de esta fuente. En la misma época Gaetano Brunetti, en su doble condición de maestro de música del príncipe (y posteriormente músico de la real cámara, y director de la misma) y de miembro de la Real Capilla de música, no tuvo mejor suerte. De hecho, por paradójico que pueda parecer, Boccherini resultó mejor tratado que el maestro de música, si bien es cierto que no gozó de la proximidad diaria al monarca, lo que suponía una importante distinción para Brunetti.

En las líneas que siguen nos centraremos en esta relación, para poner de manifiesto cuán incoherentes son los motivos o las sospechas que salpican la historiografía boccheriniana al respecto. Sin considerar la figura de Gaetano Brunetti como músico de corte, por redundante²⁸, resulta revelador sin embargo considerar la figura de Boccherini del mismo modo, como músico de la corte española, sujeto a las mismas limitaciones que cualquier otro criado que sirviera en una plaza de instrumentista, pero claramente favorecido por el sistema del patronazgo. Para ello es inevitable cuestionar la verosimilitud de determinadas informaciones que atañen a la llegada de Boccherini a España, y que se han ido repitiendo hasta formar parte de la biografía *generalmente aceptada* del músico. Sin entrar en el análisis historiográfico exhaustivo, citaremos únicamente a L. Picquot, autor de la primera gran biografía y del catálogo de la obra del músico, vigentes ambos hasta hace relativamente poco tiempo, de quien sucesivos historiadores han tomado estas noticias²⁹.

²⁸ En esta línea incluimos una somera biografía en G. LABRADOR: *Gaetano Brunetti: Catálogo crítico, temático y cronológico*, Aedom, Madrid 2005, pp. 341-352.

²⁹ L. PICQUOT: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné des toutes ses oeuvres, tant publiés qu'inédites*, chez Philipp, éditeur de musique, Paris, 1851.

Si bien puede parecer verosímil que Joaquín A. Pignatelli, entonces embajador en Francia, pudiera haber asegurado a F. Manfredi y a L. Boccherini una buena acogida por parte de la corte³⁰, lo que habría motivado su viaje desde París a España, no parece que estos instrumentistas llegaran a presentarse ante el príncipe de Asturias, ya que no consta gratificación alguna por este motivo en su contabilidad. Respecto de los dos primeros años de estancia en Madrid, lo único que se puede documentar es que, tras formar parte de la Compañía de los Reales Sitios, existió una intención por parte de Boccherini de abrirse camino escribiendo una obra para los conciertos públicos previstos en Madrid, pero no hay noticias que relacionen al músico con la corte española³¹. Respecto al hecho de que el violoncellista no entrara al servicio de Carlos III (presunta muestra de rechazo hacia su persona), baste mencionar la poca afición filarmónica del rey, cuyo único músico de cámara, Nicola Conforto, fue nombrado un mes antes del fallecimiento del propio monarca.

En cuanto al heredero, siendo el principal aficionado de la familia real el príncipe de Asturias, no carece de lógica preguntarse por qué motivos no llegó Boccherini a integrarse en el grupo de intérpretes que acompañaban cotidianamente al personaje, cuyo número se incrementa precisamente en la época en que el virtuoso llega a España. No obstante, la consideración de determinadas características de la vida musical en el entorno del príncipe excluye, por principio, la entrada del músico de Lucca a su servicio. Y ello, en primer lugar, por un serio problema de índole administrativa: efectivamente, hablando con propiedad, no era posible entrar al servicio del príncipe sin formar parte del personal de su cuarto, cuya relación de puestos ya estaba fijada previamente a la llegada de Boccherini a Madrid y que, en lo que atañe a músicos, consistía en dos plazas, que además ya estaban ocupadas: la de violín de danza y la de maestro de música.

³⁰ No parece haber testimonio alguno que confirme que ésta fuera la causa del viaje, como sugiere Picquot en su pionera biografía. Al respecto, J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano en la España ilustrada*, SEdeM, Madrid 2002, pp. 25 ss, propone que el motivo para emprender este viaje habrían sido razones de índole personal del compositor.

³¹ Desde la biografía de Picquot, se ha interpretado con frecuencia que el concierto (sinfonía concertante) G. 491 de 1769 tendría un destino cortesano, lo que desmienten tanto su contexto como el manuscrito autógrafo. Al respecto, consúltese nuestra traducción de L. PICQUOT: *Noticia de la vida y obra de L. Boccherini*, Asociación Luigi Boccherini, Madrid 2005, p. 10.

No obstante, con ser importantes estas objeciones, la menor no es la de la posible utilidad de emplear al músico luqués en el cuarto del príncipe: excluido por principio para la plaza de violín de danza, tampoco hubiera logrado la de maestro de música, ya que ambos puestos eran necesariamente para violinistas, lo que no era el caso de Boccherini. Efectivamente, el instrumento que el príncipe tocaba, y al que siguió dedicándose en su madurez, era el violín, a cuyo ejercicio ya llevaba dedicado al menos siete años cuando Boccherini llega a España, puesto que recibió lecciones desde 1761. Tiene lógica, por tanto, que Boccherini ni siquiera intentara acceder a un empleo que, además de estar servido por otro músico, no podría ser desempeñado por él, a pesar de su habilidad como virtuoso del violoncello.

A todo ello debe añadirse aún una última cuestión de cronología: si bien parece claro que L. Boccherini llega a España hacia mediados de 1768 y que encuentra acomodo en la compañía de los reales sitios, no será hasta la primavera de 1770 cuando el infante don Luis de Borbón solicite a Carlos III licencia para admitir al violoncellista a su servicio. Posiblemente su relación se habría iniciado tiempo atrás, pero en cualquier caso se debe tener presente que al comenzar el acercamiento al infante (y acaso a otros miembros de la familia real) no era Gaetano Brunetti, sino Felipe Sabatini quien ya ocupaba, de manera efectiva y desde 1761, la única plaza que existiría como instrumentista al servicio del príncipe de Asturias. De este modo, cuando Boccherini entra al servicio de don Luis, Brunetti ni siquiera estaba en la servidumbre del príncipe de Asturias, lo que no acontece hasta el 19 de diciembre del mismo año 1770³², tras el fallecimiento de Sabatini a finales del mes anterior³³. Ateniéndonos a estos hechos, la posible competencia se debería haber establecido entre Boccherini y Sabatini, y no Brunetti. No obstante, determinada historiografía ha encontrado en Gaetano Brunetti el artífice de un presunto alejamiento de Boccherini de palacio. En las líneas que siguen nos referiremos a la posición de ambos en la corte, y al discutir de su carrera, prolífica y apacible en ambos casos.

³² AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 6. Libramiento de sueldos. Enero, 1771. A pesar de que se acuerda su nombramiento en 30 de enero de 1771, Brunetti percibe sus haberes como maestro del príncipe desde el 9 de diciembre del año anterior, coincidiendo, posiblemente, con el fin de la jornada de El Escorial y la vuelta de la corte a Madrid.

³³ AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 5. 1770, noviembre. Sueldos (24-XI-1770). Efectivamente, Sabatini fallece el 24 de noviembre, como se deduce de la documentación contable existente.

Considerando lo expuesto carece de fundamento, a nuestro juicio, el posible interés de Brunetti por alejar a Boccherini de la corte; no sólo porque difícilmente hubiera conseguido tal cosa, sino porque el músico de Lucca estaba ya al servicio del infante desde meses antes de que él mismo fuera nombrado maestro del príncipe, y parece poco probable que hubiera podido influir *a posteriori* para hacerle perder este empleo. Por otra parte, Brunetti entró en la capilla en 1767, antes de que Boccherini llegara a España, y su posición era inamovible; nada tenía que temer tampoco en este aspecto del violoncellista. Y el mismo hecho de ser elegido para servir al príncipe, con celeridad y sin haberle acompañado en sus viajes previamente, terminaba de afianzar su influencia. Porque efectivamente, al fallecer Felipe Sabatini, el anterior maestro de violín, se recurre con notable diligencia (sólo median quince días entre su muerte y el posterior nombramiento) a otro ejecutante del mismo instrumento, precedente también de la capilla. Tal es el origen y la naturaleza de la relación que Gaetano Brunetti inicia con el príncipe, que desde los primeros años le favoreció sobre los demás músicos, y que sólo terminará con la muerte del compositor.

Descartada su pertenencia al cuarto del príncipe como criado, aún falta por considerar la posible integración de Luigi Boccherini en el reducido grupo de instrumentistas que acompañaban al príncipe habitualmente. Como en el caso anterior, también existe aquí un importante motivo para que tal cosa no ocurriera: el puesto de violoncellista ya estaba ocupado, y precisamente por Domingo Porreti. Ante la presencia de Porreti, la pertenencia de Boccherini al grupo de músicos que servían directa o indirectamente al príncipe de Asturias parece problemática, si no redundante, hasta el extremo de hacernos pensar que razonablemente no pudo llegar a plantearse.

Además del hecho de que el posible empleo de violoncellista en el entorno del príncipe ya estaba perfectamente servido por Porreti, otra circunstancia termina de situar, a nuestro parecer, la seguridad de la posición del maestro de violín del príncipe: efectivamente, la entrada de Brunetti como músico de la Real Capilla en octubre de 1767 no sólo supuso un empleo estable y bien remunerado para el violinista, sino también un necesario primer paso para desarrollar su brillante carrera en la corte. Surge aquí un segundo aspecto que no ha sido tenido en cuenta por la historiografía, ya que, los maestros de música procedían, por norma, de la capilla. Y, en cualquier caso, los músicos “de cámara” procedían de la misma institución. Gaetano Brunetti se integraba claramente en esta tradición, mientras que por el contrario, no teniendo acomodo en la capilla,

Luigi Boccherini quedaba naturalmente excluido de entrar al servicio directo del príncipe o de los infantes. Carece de lógica, por tanto, la idea de que Brunetti procurara la desgracia del virtuoso de Lucca, siendo así que su posición de instrumentista de la capilla y maestro de violín del príncipe era lo suficientemente segura como para no admitir competencia posible y que el instrumento que tocaba el heredero de Carlos III no era el violoncello.

De hecho, la consideración de la situación en que estaba el maestro de violín del príncipe de Asturias resulta determinante al revisar algunas cuestiones biográficas que hasta el momento se han asociado a una pretendida mala suerte, acorde con la imagen romántica del desgraciado sino del músico de Lucca atribuida a Sophie Gail y recogida por Fétis y por los sucesivos biógrafos del músico³⁴. No sólo es inverosímil el enfrentamiento entre Gaetano Brunetti y Luigi Boccherini por las razones ya expuestas, que a fin de cuentas se reducen al hecho de que Brunetti era miembro de la Real Capilla desde finales de 1767 y Boccherini no (sin posibilidades de serlo, además, hasta que se produjera una vacante), lo que le cerraba el acceso al reducido grupo de instrumentistas que acompañaban al príncipe de Asturias. Es que además Boccherini no era competencia posible para Brunetti, como se ha venido afirmando erróneamente desde la biografía de Picquot. Y ello no sólo por los motivos ya señalados, sino además porque cada uno de ellos servía satisfactoriamente a su señor, de quien recibían favor, y no parece que pudiera existir en realidad motivo para la enemistad. A este respecto, es procedente llamar la atención sobre un documento, generalmente ignorado y hoy perdido, que sostiene nuestro punto de vista: se trata de una carta, citada por Germaine de Rothschild, en la que al parecer Brunetti se dirigía a Boccherini en términos amistosos, e incluso le ofrecía su ayuda³⁵. A falta de localizar dicho documento, debemos invocar el beneficio de la duda para la autora, generalmente

³⁴ Pese a haber quedado claramente establecida la inversimilitud de este aspecto de la vida de L. Boccherini, no está de más recordar que la imagen de un compositor pobre y necesitado en los últimos años de su vida no se corresponde con la realidad histórica. Una vez más, leyenda y biografía resultan difíciles de deslindar y el resultado de la investigación tarda en llegar a ser de dominio público y en sustituir el conocido tópico. Al respecto de esta polémica, J. TORTELLA: *Luigi Boccherini. Diccionario de Términos, Lugares y Personas*, Asociación Luigi Boccherini, Madrid 2008, pp. 211 s.

³⁵ G. DE ROTHSCHILD: *Luigi Boccherini, his life and Work*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1965, p. 33. Lamentablemente, no existe transcripción de esta carta.

fidedigna al citar sus fuentes, y sugerir una interpretación del sentido de este documento como favorable a nuestra argumentación.

De todo ello se deduce que Boccherini tampoco tenía, a su llegada a España, grandes posibilidades de entrar en la capilla, lo que además le impedía servir a las reales personas como músico de cámara o como maestro. Y ello por razones administrativas, en las que poco tenía que ver la valía del músico o la admiración que suscitaran sus extraordinarias dotes, al margen de que su sueldo al servicio del infante era muy superior al de la capilla. No obstante, la peculiar condición de la capilla como suministradora de músicos de cámara merece alguna reflexión ulterior en el caso de Boccherini.

*EL DECISIVO INFLUJO DEL FAVOR REAL
EN LA BIOGRAFÍA DE L. BOCCHERINI*

Como queda expuesto, la Real Capilla de música se regía por una planta establecida en 1756, que fijaba el número de músicos de voz e instrumento en 53. De ellos, tres eran violoncellistas (músicos de violón), aunque había otros tres de violón contrabajo. Estando dichas plazas ocupadas a la llegada de Boccherini a España, no cabía *habilitar* sin más otra plaza de músico violón para un instrumentista recién llegado, al margen de sus merecimientos. Cabe añadir, por último, que no se produjo una vacante entre los violoncellistas desde 1770 hasta 1783, cuando fallece D. Porreti³⁶, período en el que Boccherini estaba ya al servicio del infante don Luis.

Pero en realidad, y favoreciéndole claramente, en cierto momento, se dispuso que Boccherini llegara a ser miembro de la Real Capilla por gracia especial de Carlos III, al menos de derecho, si no de hecho; y por miembro de la capilla se tuvo el propio Boccherini, mientras esperaba su efectiva incorporación a la institución, y al servicio de Carlos III se declara en 23 de las obras escritas entre mayo de 1786 y febrero de 1789. Porque, pese a las limitaciones que existían en el caso de Boccherini para integrarse de modo efectivo en el real servicio (o en

³⁶ J. ORTEGA: "La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real...", *op. cit.*, p. 436. Porreti muere el 23 de enero de 1783. No obstante, Juan Orri, que ocupaba la plaza de violón, fallece el 6 de junio de 1770, fecha que viene a coincidir con la entrada de Boccherini al servicio del infante. En cualquier caso, Boccherini ya estaba al servicio de don Luis.

el del príncipe de Asturias), no nos parece que se pueda argüir una enemistad hacia el violoncellista o un deseo de alejarle de palacio, sino que el mismo sistema que regía las relaciones con los criados, y las especiales condiciones del servicio como músico, lo impedían. Aunque por encima de la reglamentación y la costumbre, la voluntad del rey ocasionalmente intervenía para mejorar la suerte de algún individuo. Y así sucedió con Boccherini, que disfrutó también de la benignidad de la familia real y fue beneficiario del mismo sistema, aunque de un modo que excluía el servicio directo en palacio; efectivamente, al fallecer el infante don Luis y quedar sus criados sin empleo, Carlos III procura socorrerles. En el caso de los músicos del infante, resultado de ello es la Real Orden de 8 de junio de 1786, en la que el conde de Floridablanca comunica inequívocamente la voluntad real al Patriarca, máxima autoridad de la capilla:

Excelentísimo Señor

El Rey quiere que a Don Francisco, Don Antonio, Don Pablo y Don Juan Font, Músicos de Cámara que fueron del Señor Infante don Luis, se les atienda según su mérito en las vacantes que ocurran en la Real Capilla; y lo participo a Vuestra Eminencia de orden de Su Majestad para que disponga su cumplimiento, rogando a Dios le guarde muchos años.

Aranjuez 8 de junio de 1786 ³⁷

Pero el compositor fue más afortunado que sus compañeros; no se le debía atender “según su mérito” en las futuras vacantes de la capilla, sino que seis meses antes –en noviembre de 1785– el monarca disponía que “[...] se le confiera sin oposición la primera plaza de violón que vaque en la Real Capilla”, al tiempo que se le asignaba una importante cantidad para asistirle entretanto se verificaba dicha incorporación ³⁸. De este modo, el músico percibe una pensión mensualmente, sin siquiera comparecer ni prestar sus servicios, como debían hacer los maestros de música y los músicos “de cámara”. Asimismo, se advierte una diferencia en el trato que recibe Boccherini, y no sólo porque se le asiste seis meses antes que a los otros músicos que se hallaban al servicio del

³⁷ AGP, Real Capilla, C^a 138. El conde de Floridablanca al Patriarca de las Indias, 8-VI-1786.

³⁸ Estas disposiciones son objeto de una Real Orden de 23 de noviembre de 1785. J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano...*, *op. cit.*, p. 234. Los 12.000 reales anuales que se le asignan son, además, con efectos desde el día que fallece el infante.

infante; tanto los términos en que se formula su adscripción (inequívocos en el caso del violoncellista; amplios, en el caso de los Font) como el hecho de que se le asigne una pensión muestran cómo en realidad Carlos III favoreció claramente al músico de Lucca sobre los demás. Este rasgo de favor desmiente la posible animadversión hacia Boccherini en la corte, que Picquot matiza presentando la relación del músico con la capilla como de “organista *in partibus*”³⁹. Más bien parece haber sucedido lo contrario: se dispuso que Luigi Boccherini fuera directamente admitido en la capilla, sin oposición, y con la gracia especial de recibir su sueldo con efectos desde la muerte del infante don Luis, con independencia del momento en que, en un futuro, ocupara efectivamente una plaza en dicha institución.

De nuevo se cruza en este aspecto la biografía de Boccherini con la de Brunetti; aunque lo cierto es que en la Real Orden de noviembre de 1785, la literalidad de la disposición no deja lugar a dudas: “[...] que se le confiera sin oposición la primera plaza [...] que vaque”, la orden no se llevó a efecto. La primera plaza que podía haber ocupado Boccherini fue, precisamente, la de nueva creación que terminó obteniendo Francisco Brunetti, a la que ya nos hemos referido. Tras este hecho incontrovertible debe apreciarse, no obstante, el empeño personal del propio príncipe y la activa participación de su maestro de violín. También, y acaso con no menor importancia, una circunstancia que atenúa la irregularidad de esta concesión: en realidad, la plaza de Francisco Brunetti no era una *vacante*. En este caso se trató en realidad de una plaza de nueva creación, lo que en parte salva las apariencias, puesto que formalmente no se *producía* tal vacante (que únicamente acontecía por muerte, renuncia o separación del servicio del titular), sino que se *creaba* una plaza.

Ya hemos referido cómo Francisco Brunetti no sirvió en la capilla sino raramente, dada su adscripción al servicio directo del príncipe, motivo por el que se alteró el número de violoncellistas (de tres a cuatro) en la institución, a fin de que pudiera cobrar un sueldo aunque estuviera destinado como músico de cámara. Y esta es quizás la única circunstancia en que la posición de Boccherini acaso pudo verse perjudicada por (los) Brunetti. Efectivamente, hasta 1787 no parece que pudiera haber existido menoscabo de los posibles derechos de Boccherini por parte de Brunetti; ya se ha visto cómo no es posible argumentar con fundamento un hipotético extrañamiento del violoncellista propiciado por su

³⁹ L. PICQUOT: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini...*, *op. cit.*, p. 16.

compatriota desde su llegada hasta este momento, en que por primera vez existe una posibilidad de encontrar empleo en la capilla ⁴⁰.

No obstante, el hecho es que ni en 1789, año en que fallece Antonio Villazón, también “músico violón” de la capilla ⁴¹, ni en la siguiente ocasión en que ocurrió una baja ⁴² se dio cumplimiento a la Real Orden de Carlos III, lo que no deja de entrañar un cierto misterio. Pese a todo, debe tenerse en cuenta que la pensión que Boccherini recibía era muy superior al posible sueldo que habría percibido al incorporarse a la Real Capilla en el puesto más bajo del escalafón, por lo que parece dudoso que deseara ejercer el hipotético derecho que le asistía. Efectivamente, aunque existieron en la capilla vacantes entre los músicos de violón tras la muerte del infante don Luis, nunca se recurrió a Boccherini para cubrirlos, de modo que otros instrumentistas pasaron a servir en estas plazas. No obstante, pese a lo extraordinario de estas circunstancias y a la literalidad de la Real Orden ya citada, que se refiere a la inmediata concesión de “[...] la primera plaza de violón que vaque”, este extraño proceder no debe interpretarse como perjudicial para los intereses del músico; antes al contrario, Boccherini gozó en realidad de una suerte de *jubilación anticipada*, con un sueldo superior al que le hubiera correspondido como miembro de la capilla, hasta el final de sus días ⁴³.

De esta manera, Carlos III socorría al músico, que nunca llegó a integrarse de manera efectiva en la Real Capilla, de modo que recibía una pensión anual de 12.000 reales (equivalentes al sueldo de las dos primeras plazas de violín) sin servir efectivamente como intérprete. Al respecto, es procedente reparar en los sueldos entonces vigentes entre los violoncellistas, fijados en 12.000, 10.000 y 8.000 reales respectivamente, según el *Reglamento* de 1756. De ello resulta que la pensión de Boccherini equivalía al sueldo del primer violón de la capilla, o al de los dos primeros violines, y era de hecho el más elevado de cuantos existían

⁴⁰ Obviamente, existió otra posible oportunidad en 1783 a la muerte de Porreti, como queda referido, pero Boccherini se encontraba entonces sirviendo felizmente al infante don Luis en Arenas de San Pedro.

⁴¹ J. ORTEGA: “La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real...”, *op. cit.*, p. 436.

⁴² Se trató de José de Zayas, que fallece el 9 de marzo de 1804.

⁴³ Cabe recordar que Boccherini, como cualquier nuevo integrante de la capilla, hubiera entrado a servir en la última plaza del escalafón, que en su caso estaba dotada con 8.000 reales o, a partir de 1787, con 7.000.

entre los instrumentistas de esta agrupación, a excepción del organista primero, que percibía 16.000 reales al año ⁴⁴.

Y hasta el final de sus días duró la relación del músico con la corte, como atestigua el estudio de las nóminas de dependientes de la real casa. Tal es la explicación que tiene el hecho de conservarse en el archivo del Palacio Real de Madrid un testimonio del testamento del músico ⁴⁵. Efectivamente, tras el fallecimiento de Luigi Boccherini, los dos hijos que le sobrevivieron, Luis Marcos y José Mariano, se presentaron en palacio acreditando su condición de legítimos herederos para cobrar la parte proporcional de la última mensualidad adeudada a su padre: al morir el 28 de mayo, a falta de tres días para cobrar los 1.000 reales mensuales que tenía asignados, la cantidad adeudada supuso 920 reales y 18 maravedíes. Así pues, pese a que nunca hubo un puesto en la capilla para Luigi Boccherini, Carlos III y posteriormente Carlos IV le auxiliaron generosamente por este medio y, al margen de las posibles interpretaciones que esta singular situación pueda tener, el hecho es que el músico gozó de una existencia desahogada desde la muerte de don Luis, en buena parte gracias a su peculiar relación con la corte.

Al margen del aspecto del sueldo o la pensión, determinante para excluir animadversión alguna hacia el músico, otros indicios vienen a indicar que la acogida que tuvo Boccherini en palacio fue buena, y hacen pensar más en un ambiente de concordia que de enfrentamiento. El primero de ellos, y acaso el más notorio, es la dedicatoria de sus tríos op. 6, G. 89-94, precisamente al príncipe de Asturias, en 1771, cuando ya está al servicio del infante don Luis. Resulta curioso comprobar cómo, en este mismo año, Brunetti dedica justamente al infante don Luis y no al príncipe, a cuyo servicio directo estaba ya, la primera colección de tríos que publica ⁴⁶. De este modo, cada uno de los músicos dedica una colección

⁴⁴ Al respecto de la situación financiera de Boccherini véase J. TORTELLA: *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos*, Tecnos, Madrid 1998. Asimismo, y en comparación con G. Brunetti, G. LABRADOR: “Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música en la corte de Carlos III y Carlos IV. Consideraciones socioeconómicas sobre su estancia en España”, *Boccherini Studies* 1 (2007), pp. 439-457.

⁴⁵ Las circunstancias de este testimonio se detallan en J. A. BOCCHERINI SÁNCHEZ: “Los testamentos de Boccherini”, *Revista de Musicología* 22/2 (1999), pp. 93-121.

⁴⁶ Se trata de las obras con el ordinal 109-114 de nuestro catálogo (véase la nota nº 28): “Seis tríos Para dos violines y Baxo Dedicados Al Seren[isi]mo. S[añ]or Infante Dn. Luis Hermano del Rey nuestro Señor Compuestos Por Dn. Cayetano Brunetti Violin de la R[ea]l Capilla de S.M. / M. DCC LXXI”

de tríos al patrono del otro, lo que no deja de suponer una interesante coincidencia si no consideramos, de nuevo, determinados aspectos de la vida cotidiana en palacio.

Uno de los principales es la peculiar condición itinerante de la familia real, que junto con los principales cargos de la administración, residía en distintos lugares a lo largo del año, trasladándose en cada ocasión con sus enseres y criados. Por otra parte, no era extraño que, en el caso de la “diversión de música”, los infantes (hijos de Carlos III) compartieran gastos, y no carece de lógica pensar que lo mismo ocurriría con los intérpretes, en el caso de don Luis, y con la diversión misma. En estas circunstancias, llevando una vida itinerante y al servicio directo de la familia real, Luigi Boccherini necesariamente tuvo que conocer y tratar a Domingo Porreti y Gaetano Brunetti, italianos como él y con parecida rutina diaria ⁴⁷. Al respecto, podemos asumir que no tenía por qué existir una mala relación entre estos instrumentistas, criados al fin y al cabo de su respectivo señor, y perfectamente asentados en su empleo. Y muy probablemente interpretarían música juntos, tanto para el príncipe como para el infante don Luis y los demás miembros de la familia ⁴⁸. Tal sería el origen del conocimiento que habría propiciado tales dedicatorias y, aún más allá, tal sería en nuestra opinión el origen del género que cultivó con mayor asiduidad el compositor de Lucca: el quinteto con dos violoncellos.

Porque, siguiendo el catálogo “autógrafo” del propio compositor, transmitido por su bisnieto y por L. Picquot ⁴⁹, la primera colección de Boccherini que inicia la extensa producción que dedicó al quinteto para dos violoncellos, dataría precisamente de 1771, al año de entrar al servicio de don Luis, quien seguía las Jornadas con la familia real ⁵⁰. Otra coincidencia se suma a lo ya apuntado:

⁴⁷ No resulta casual, en este contexto, que años después desposara, en segundas nupcias, a María Joaquina Porreti, hija del ilustre violoncellista. Dado que el virtuoso falleció en 1783, lo más probable es que Boccherini trabara conocimiento con él y con su familia en estos años, previamente al alejamiento de la corte, que duraría de 1776 a 1785.

⁴⁸ Esta posibilidad, ya expuesta por Christian SPECK en las notas al vol. 4 del CD: *Luigi Boccherini-Complete Symphonies*, IV, Op. 21, 1-5, CPO 999 174-2, queda documentada indirectamente por los “gastos de terceras partes” señalados al principio de este texto.

⁴⁹ Al respecto del carácter de “autógrafo” de este catálogo, consúltese el documentado estudio de M. MANGANI: *Luigi Boccherini*, Epos, Palermo 2005, pp. 187-208.

⁵⁰ Se trata del op. 10 del compositor, G. 265-270. En el caso de Brunetti, Lab 202-207 (véase la nota 28).

precisamente de 1771 data la primera serie de quintetos de Gaetano Brunetti, escritos también para cuarteto de cuerda con un segundo violoncello. En estas circunstancias, cabe preguntarse por las condiciones de la interpretación de estas obras, que siempre eran escritas con la perspectiva de una ejecución, y por tanto tenían en cuenta la posibilidad práctica de que la música sonara efectivamente. Y, si tal es la explicación que se ha propuesto para los quintetos de Boccherini, teniendo en cuenta que existió un cuarteto al servicio de don Luis, no debe soslayarse el hecho de que en 1771 no parece que tal cuarteto pudiera existir, ateniéndonos a las fechas de nombramiento de sus integrantes. Así las cosas, puede razonablemente admitirse la posibilidad de que fueran los músicos del príncipe de Asturias quienes tomaran parte en la ejecución de estas obras, ya que tal circunstancia no sería desusada. Del mismo modo, la existencia del Op. I de quintetos de Brunetti no se explica, a nuestro entender, sin el concurso de Boccherini, quien ejecutaría una de las partes de violoncello, seguramente junto con Domingo Porreti. De hecho, Brunetti no vuelve a escribir otra serie de quintetos hasta 1783, esta vez para cuarteto de cuerda y fagot, precisamente al darse también la circunstancia de que un virtuoso del instrumento, Joaquín Garisuain, acude al real sitio de Aranjuez, en el séquito de la familia real ⁵¹.

De lo ya expuesto se deduce que el compositor no debió tener mala acogida entre los miembros de la familia real ni entre sus instrumentistas; aún cabe citar otro indicio que nos lleva a considerar que efectivamente Boccherini trató a los infantes y al príncipe tras entrar al servicio de don Luis, y que su música era apreciada. Se trata en este caso de un pago existente en la contabilidad del infante don Gabriel, destinado al mismo Boccherini. El cargo, realizado en 1775, es por valor de 1200 reales, que se entregan al músico por haber presentado al infante seis sonatas de clave ⁵². La generosa recompensa que obtuvo el compositor

⁵¹ AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12. Mesillas. 18/VII/1783. Efectivamente, Garisuain acude durante 32 días al real sitio de Aranjuez, junto con Ramón Monroy, contrabajista, y José de Zayas, violoncellista. Junto a ello, se debe considerar que Brunetti no volvió a escribir obra alguna para dos violoncellos durante el resto de su carrera, a excepción de los sextetos publicados en 1776, que seguramente serían interpretados también por Porreti y Boccherini.

⁵² J. MARTÍNEZ CUESTA y B. KENYON DE PASCUAL: “El infante Don Gabriel...”, *op. cit.*, pp. 792 ss. Los autores proponen que pudiera tratarse de G. 23, suponiendo que el apunte contable aludiera a sonatas “de clave solo”; en otro caso, tanto podrían corresponder a G. 23 como a G. 24. En nuestra opinión, bien pudiera tratarse de las publicadas años atrás como op. 5, G. 25-29, para violín y clave o, en palabras de la época, “para clave con violino

en esta ocasión, junto con los indicios ya mencionados al respecto del príncipe, permiten entrever una relación con los miembros de la familia real que sería, cuando menos, fluida.

Como se ve, la llegada de Luigi Boccherini a palacio de la mano del infante don Luis estuvo ligada a la biografía de Gaetano Brunetti y del príncipe de Asturias, aunque no del modo que tradicionalmente se ha transmitido, incluso influyendo directamente en sus primeras producciones musicales realizadas como músico de la corte. Lejos de encontrar una recepción distante, Boccherini fue acogido en este ámbito con rapidez, desde que en 1770 entra a servir a don Luis. Ello no fue consecuencia del desdén de Carlos III ni del príncipe, sino más bien de la imposibilidad práctica de tomarle a su servicio. Tampoco puede considerarse que aceptar tal empleo, en detrimento de otros, fuera lesivo para sus intereses; al respecto, debe tenerse en cuenta que las condiciones económicas que ligaban a Boccherini con el infante eran mucho más ventajosas que las de cualquier otro músico de su entorno, lo que seguramente le convertía en un instrumentista privilegiado⁵³.

No parece, por tanto, que los primeros años de Boccherini en la corte fueran infaustos o aciagos; tras el alejamiento que Carlos III impuso a su hermano a causa de su desigual matrimonio en 1776, el compositor (junto con la servidumbre de don Luis) llevará una vida alejada de los reales sitios y del resto de la familia real. Pero no cabe encontrar en este *exilio* del compositor en Arenas de San Pedro intención alguna de perjudicarlo por parte del monarca, ya que las causas de la partida fueron muy diferentes; el músico, como todos los demás criados del infante, siguió a don Luis hasta que se instaló en su nuevo palacio, que efectivamente estaba alejado de Madrid. Posteriormente, el propio monarca acoge de nuevo al músico en las condiciones más ventajosas tras fallecer su hermano, condiciones que Carlos IV mantendrá.

obligato”. Una fuente manuscrita de estas sonatas, conservada en la sección de música de la Biblioteca Palatina de Parma e incluida en la reciente edición de las mismas a cargo de Rudolf Rasch muestra la misma concepción: en la portada del manuscrito figura que se trata de seis sonatas “para clave con acompañamiento de violín”. Esta fuente es especialmente interesante, ya que procede de la corte española y fue copiada en España hacia 1790. Véase R. RASCH: *Luigi Boccherini. 6 Sonatas Op. 5 (G 25-30) for Keyboard and Violin*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2009.

⁵³ J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano...*, *op. cit.*, pp. 111 ss., muestra cómo Boccherini, ya en 1772, percibía al menos 18.000 reales anuales, lo que superaba el sueldo de cualquier músico de la Real Capilla.

Bajo el signo de la familia real española, por tanto, discurrió el destino de L. Boccherini desde 1770. Primeramente como virtuoso del violoncello y como compositor; tras la muerte del infante, su suerte quedaría en manos de Carlos III, quien no dejó de procurarle un medio de mantenerse en unas condiciones tales que vinieron a asegurarle la existencia durante el resto de sus días, y ello sin prestar servicio efectivo alguno. De este modo, más que un artista abandonado por la fortuna tras la muerte de su primer patrono, el músico se nos aparece como dependiente de la corte durante toda su vida en España; frente a la imagen de intérprete y compositor que depende del libre mercado y de la industria editorial durante sus últimos años, descubrimos al músico que, desde una posición económica asegurada y ventajosa, verdaderamente desusada, dedica sus energías a la creación, libre del azar de las modas o del capricho del público. Así, Boccherini desarrollaría la segunda mitad de su carrera contando con una remuneración constante, a modo de pensión por los servicios prestados, bajo la protección de la monarquía española.

* * *

Es fácil concluir, a modo de epílogo, que durante el reinado de Carlos III no resultaba fácil servir como músico de cámara en el cuarto del príncipe, dados los requisitos existentes para ello y el reducido número de instrumentistas que acompañaban al heredero del trono a diario; ciertamente, hacia 1796 Carlos IV comienza a formar su pequeña orquesta, aunque para entonces Boccherini llevaba ya más de una década disfrutando de su generosa pensión. Al final de este recorrido se aprecia que la música de cámara en el entorno de Carlos IV era una actividad que, aunque cotidiana y sujeta a la voluntad del príncipe, discurría por un estrecho cauce que, en última instancia, venía determinado por razones esencialmente económicas. Más abierta a la incorporación de nuevos instrumentistas, en ocasiones ajenos a la capilla, la pequeña orquesta de Carlos IV supondrá la perpetuación de un modelo ya existente (la supeditación de la capilla a la cámara), aunque pasando por encima de las Constituciones y del sistema de oposiciones vigente en la institución. En cuanto a la propia música de cámara en la España de Carlos III y Carlos IV, cabe afirmar que se desarrolló, en gran medida, bajo el patrocinio de la familia real, tanto en el caso de Brunetti como en el de Boccherini. Se trataba de música italiana, escrita e interpretada por músicos italianos, bajo un sistema, el del patronazgo, claramente

establecido y decididamente favorable para los compositores. De este modo, bajo la protección de la familia real, se formó un impresionante legado, por lo amplio y diverso: la música de cámara española del último tercio del siglo XVIII, creada como música de corte, y en muchos casos aún por descubrir.