

JOSEP MARTÍNEZ REINOSO  
*Fundación Juan March*

# De gira por España. Prácticas y estrategias de los virtuosos que actuaron en los primeros conciertos públicos de Madrid (1767-1808)<sup>1</sup>

## *On Tour in Spain. The Practices and Strategies of Virtuosi who Performed in the First Public Concerts in Madrid (1767-1808)*

La introducción de los conciertos en la oferta de diversiones públicas de las ciudades fue un fenómeno cultural, social y económico de carácter transnacional que se inició en el siglo XVIII y se consolidó a lo largo del XIX. Por esta razón, los primeros conciertos públicos que se organizaron en España presentaban repertorios, sistemas de producción y formatos de representación casi idénticos a los que se organizaban en los grandes centros musicales del momento, principalmente París, Viena y Londres. En base a ello, este artículo describe el surgimiento del concierto público a través de las prácticas y estrategias de los virtuosos viajeros que actuaron en Madrid. En concreto, se analizan los casos de Antonio Lolli, Michael Esser, Agostina Lhoest, Luigia Gerbini, Pierre Rode y Bernhard Romberg, solistas de reconocimiento internacional que escogieron España como destino en alguna de sus giras.

Palabras clave: Madrid, siglo XVIII, siglo XIX, concierto, virtuoso, Antonio Lolli, Michael Esser, Agostina Lhoest, Luigia Gerbini, Pierre Rode, Bernhard Romberg.

*The introduction of concerts to the variety of public entertainment on offer in large cities was a cultural, social and economic phenomenon of a transnational nature that began in the eighteenth century and was consolidated throughout the nineteenth century. For this reason, the early public concerts organised in Spain presented almost identical repertoires, production systems and formats of performance to those that were organised in the great musical centres of the time, principally Paris, Vienna and London. On this basis, this article describes the rise of the public concert through the practices and strategies of the travelling virtuosi who performed in Madrid. In particular, it analyses the cases of Antonio Lolli, Michael Esser, Agostina Lhoest, Luigia Gerbini, Pierre Rode and Bernhard Romberg, internationally renowned soloists who chose Spain as a destination on some of their tours.*

*Keywords: Madrid, eighteenth century, nineteenth century, concert, virtuoso, Antonio Lolli, Michael Esser, Agostina Lhoest, Luigia Gerbini, Pierre Rode, Bernhard Romberg.*

En la Europa del siglo XVIII, los conciertos públicos —entendidos en un sentido moderno, es decir, como actuaciones musicales en las que una audiencia anónima es admitida mediante la adquisición de una entrada,

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI): aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2014-53143-P), con sede en la Universidad de La Rioja y dirigido por Miguel Ángel Marín.

y en las que existe una clara distinción entre intérpretes y público— fueron surgiendo de forma distinta según la idiosincrasia de la actividad musical, la organización del tejido social y la naturaleza del comercio de cada ciudad<sup>2</sup>. Sin embargo, en la medida en que el mercado musical tomó una escala más internacional, los conciertos fueron unificándose en lo relativo a sus sistemas de producción, formatos de representación y repertorio. Más allá de los cambios en los patrones de consumo musical de esos años motivados por la expansión económica y el crecimiento de la población urbana, la movilidad de los músicos, por un lado, y la expansión del comercio de ediciones musicales, por el otro, ayudaron a que, a finales de siglo, los conciertos consiguieran una homogeneidad similar a la que años antes había alcanzado la ópera italiana<sup>3</sup>.

Madrid, a pesar de ser una ciudad periférica respecto a los principales centros de producción musical de la época, no quedó al margen de este proceso. Los virtuosos que visitaban la ciudad, además de interpretar sus propias composiciones, también programaban las novedades musicales de París, Viena o Londres, así como repetían los mismos programas que habían ofrecido en otras ciudades. Este es el motivo por el que, a causa de su carácter transnacional, resulta imprescindible conocer qué pasó fuera de España para estudiar cómo se desarrolló la actividad concertística en Madrid.

Asumido esto, el objetivo de este artículo es describir las características de los primeros conciertos públicos que se organizaron en Madrid a través de las prácticas y las estrategias de los virtuosos viajeros que actuaron en la

---

<sup>2</sup> Esta definición, propuesta por el historiador Tim Blanning, resume los principales condicionantes que diferencian los conciertos públicos de otros acontecimientos musicales similares, como el concierto privado o la academia de música. T. Blanning: *The Pursuit of Glory: Europe, 1648-1815*, Londres, Penguin, 2008, p. 157. Para una descripción más detallada, véase Miguel Ángel Marín: “Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos”, *La música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 461-484.

<sup>3</sup> Los principales estudios que tratan el surgimiento del concierto público en Europa de manera comparativa y transnacional son Richard Taruskin: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2009; Simon Keefe: *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Neal Zaslaw (ed.): *The Classical Era: from the 1740s to the End of the 18th Century*, Hampshire, The Macmillan Press, 1989; Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit (eds.): *Organisateurs et formes d'organisation du concert 1700-1900: institutionnalisation et pratiques*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (eds.): *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920: architecture, musique, société*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; Hans-Erich Bödeker y Patrice Veit (eds.): *Les sociétés de musique en Europe 1700- 1920: structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; Rudolf Rasch (ed.): *The Circulation of Music in Europe 1600-1900*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; Christian Meyer (ed.): *Le musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003; William Weber: *Music and the Middle Class*, Londres, Croom Helm, 1975; id.: *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (traducción castellana: *La gran transformación en el gusto musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012).

ciudad. En concreto, se tratan los casos de Antonio Lolli (violín), Michael Esser (violín y viola de amor), Agostina Lhoest (arpa), Luisa Gerbini (violín y canto), Pierre Rode (violín) y Bernhard Romberg (violonchelo), instrumentistas de reconocimiento internacional que escogieron España como destino en alguna de sus giras. Sin embargo, antes de analizar de qué manera su presencia condicionó la actividad musical de la ciudad, se recordarán las razones por las que, en esos años, los responsables de los teatros empezaron a organizar estos nuevos espectáculos musicales.

A diferencia de lo sucedido en París, Viena o Londres, donde la actividad concertística se desarrolló de manera más autónoma, en Madrid, el concierto público se desarrolló vinculado casi exclusivamente a la actividad teatral. En concreto, de las diferentes vías de consolidación de los conciertos que se documentan en Europa, se dio únicamente la de compensar el cese de representaciones en los teatros, un cese que se producía sobre todo en Cuaresma. De ahí que, en su momento, José Subirá afirmase que los primeros conciertos que se organizaron en la ciudad, por celebrarse en Cuaresma, adoptaron el modelo del parisino Concert Spirituel, una idea que no es completamente falsa, pero que incurre en un tópico historiográfico, ya que, en la década de 1760, momento en el que se registran las primeras temporadas de conciertos cuaresmales de Madrid, ya existían iniciativas similares en toda Europa<sup>4</sup>. En cualquier caso, las razones por las cuales se empezaron a programar conciertos en los tres teatros activos en esos años en la ciudad —el Teatro de los Caños del Peral, el Teatro del Príncipe y el Teatro de la Cruz— pueden reducirse a cuatro: (1) compensar el cese de actividad teatral que se producía en Cuaresma, (2) aprovechar la llegada de virtuosos a la ciudad, (3) remplazar la suspensión puntual de representaciones y (4) gratificar de modo extraordinario a los miembros de las compañías. Evidentemente, esta clasificación debe entenderse como una simplificación académica, ya que, en realidad, cada actuación era resultado de una compleja casuística en la que influían agentes, factores y condicionantes muy diversos.

Respecto a la cronología, fue entre 1767 y 1808 cuando se promovieron las primeras iniciativas de conciertos públicos en Madrid, las que sentaron las bases para que este tipo de actuaciones se consolidaran en la ciudad (Cuadro 1). En concreto, durante el gobierno del conde de Aranda, se organizaron las primeras series de conciertos diseñadas como temporadas cuaresmales, que se celebraron, primero, en el Teatro del Príncipe en 1767 y, luego, en el Teatro de los Caños del Peral, en 1768<sup>5</sup>. Con un espíritu parecido, en 1769, la compañía de ópera italiana de los Reales Sitios ofreció varios conciertos en el Teatro de los Caños del Peral en ese caso, durante

---

<sup>4</sup> José Subirá: "Los conciertos espirituales del siglo XVIII", *Temas musicales madrileños*, 12, 1970, pp. 15-24.

el cese de representaciones que se producía durante el verano. Sin embargo, no fue hasta 1786 cuando el Ayuntamiento aprovechó la llegada del violonista Antonio Lolli para promover una serie cuaresmal de conciertos en el Teatro del Príncipe, lo que permitió que, a partir de 1787, los conciertos se empezaran a asentar en la programación. En concreto, ese año, la nueva compañía italiana del reabierto Teatro de los Caños del Peral, cuyo privilegio de representación lo ostentaba la Junta de Hospitales General y de la Pasión, no dudó en institucionalizar que el paro cuaresmal se compensara con conciertos visto el éxito que habían tenido los conciertos de Lolli del año anterior<sup>6</sup>. Ante ello, el Ayuntamiento intentó promover temporadas similares en el Teatro del Príncipe, pero no las pudo regularizar hasta 1796.

A partir de ese año, los conciertos empezaron a perder su hegemonía en la programación cuaresmal. Esto se debió a que los responsables del Teatro de los Caños del Peral consiguieron permiso para escenificar los oratorios que venían ofreciendo como *academias místicas* (es decir, en versión concierto). En reacción, los teatros municipales también empezaron a ofrecer espectáculos sacros escenificados, aunque, en su caso, se representaban en castellano. Entre 1800 y 1808, a causa de la creación y posterior fracaso de la Junta de Reforma y Dirección de Teatros, la organización de conciertos pasó a depender de la voluntad personal de empresarios, directores o instituciones gestoras de los teatros. En consecuencia, la programación cuaresmal dejó de estar centrada en actuaciones musicales, primero, porque los conciertos fueron sustituidos por oratorios escenificados y, luego, porque, al integrar la Cuaresma dentro del calendario teatral, los oratorios fueron reemplazados por representaciones dramáticas de argumento sacro<sup>7</sup>.

Más allá de la mayor o menor presencia de conciertos en la programación cuaresmal de esos años, los virtuosos llegaban a la ciudad de manera regular. El potencial de una capital en la que residía la familia real —aunque

---

<sup>5</sup> En esos primeros años del gobierno de Aranda, los dos únicos teatros que funcionaban de manera regular en Madrid eran los del Príncipe y de la Cruz, ambos de titularidad municipal. En cambio, el Teatro de los Caños del Peral se usaba de manera puntual, principalmente como salón de baile durante el Carnaval, en los bailes de máscaras que el mismo Aranda promovió entre 1767 y 1774. Aunque también estaba administrado por el Ayuntamiento, a partir de 1786 el edificio se alquiló a la Junta de Hospitales General y de la Pasión para reabrirlo como teatro italiano, ya que dicha Junta de Hospitales había conseguido el privilegio de representación de óperas en Madrid. Este acuerdo duró hasta 1802, aunque el Ayuntamiento no recuperó el control íntegro del Teatro de los Caños del Peral hasta 1807.

<sup>6</sup> El éxito de los conciertos de Lolli en Madrid se recoge, por ejemplo, en el expediente firmado el 26 de marzo de 1786 que la Junta de Hospitales General y de la Pasión envió al gobierno para solicitar el privilegio de representación de óperas italianas en Madrid, el cual argumenta la viabilidad de la iniciativa por “la feliz inclinación que todas las clases han manifestado y manifiestan en el día a unos simples conciertos” (Simancas, Archivo General de Simancas, Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia, Legajo 01012).

<sup>7</sup> Este proceso se describe detalladamente en J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017 ([www.dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/122696.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/122696.pdf)).

*Cuadro 1. Distribución de conciertos, academias místicas, oratorios escenificados y teatro religioso en las temporadas cuaresmales de los teatros de Madrid entre 1767 y 1808*

Año	Teatro			Repertorio			
	Príncipe (P)	Cruz (+)	Caños del Peral (*)	Conciertos (C)	Academias místicas (A)	Oratorios (O)	Teatro religioso (T)
1767	P			C			
1768[-1773]			*	C			
[1774-1785]							
1786	P			C			
1787			*	C			
1788			*	C			
1789			*	C			
1790			*	C	A		
	P			C			
1791	P			C			
1792			*	C	A		
1793			*	C			
1794			*	C	A		
1795							
1796			*	C		O	
	P			C			
1797			*	C		O	
		+		C			
1798			*	C		O	
		+		C		O	
1799			*	C		O	
		+		C		O	
1800			*	C		O	
1801			*	C		O	
	P					O	
1802			*			O	
1803			*			O	
		+					T
1804			*	C			T
		+					T
1805			*			O	T
		+					T
1806			*	C		O	T
		+					T
1807	P				O	T	
1808			*				T
	P			C			T
		+					T

fuese intermitentemente—, una gran proporción de la alta nobleza y gran parte del funcionariado suponía una atracción evidente para aquellos músicos que querían expandir sus carreras hacia el mediterráneo occidental. Tal como veremos, Lolli, Esser, Lhoest, Gerbini, Rode y Romberg siguieron estrategias de promoción muy parecidas, lo que demuestra, primero, que eran músicos que habían profesionalizado su condición de viajeros y, segundo, que eran plenamente conscientes del potencial de Madrid como centro de actividad musical y teatral<sup>8</sup>.

Para describir las estrategias que dichos virtuosos siguieron en España, resulta útil tomar como referencia un texto de 1802 publicado en la revista alemana *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Se trata de un ensayo titulado “Ueber reisende Virtuosen” (“Sobre virtuosos viajeros”) en el que el teólogo Johann Karl Friedrich Triest reflexiona sobre las virtudes y los inconvenientes de ser músico itinerante<sup>9</sup>. En él, Triest define el virtuoso como un “músico práctico, que en su arte (en el canto o en el instrumento) es soberano, es decir, que consigue la culminación del propósito del arte, entendida como la representación más perfecta del producto artístico, y con la seguridad como regla”<sup>10</sup>. En segundo lugar, enumera cuatro requisitos para llegar a serlo: primero, tener la habilidad en el instrumento unida a la pureza y a la precisión; segundo, interpretar correctamente; tercero, interpretar con belleza; y cuarto, nunca perder de vista el propósito artístico, es decir, llegar al alma de los oyentes<sup>11</sup>.

Sin embargo, lo realmente interesante del texto es cómo Triest describe las motivaciones de los virtuosos para emprender sus viajes, que resume en la expresión “Brod und Ehre” (“pan y honor”). El teólogo argumenta, por un lado, que los músicos que ocupaban puestos fijos en teatros o capillas tenían sueldos muy precarios, motivo por el cual buscaban ingresos extras ocupándose en actividades complementarias, como la composición o la enseñanza. emprender una gira era una tercera opción, aunque, para que fuese efectiva, era necesario destacar como intérprete. Por otro lado, Triest también explica de qué manera el gusto del virtuoso por el reconocimiento justificaba su interés por viajar. En este caso, el teólogo parte de la idea de que la novedad era muy valorada en la vida musical del momento, razón

<sup>8</sup> M. Á. Marín: “Escuchar la música...”, pp. 461-484.

<sup>9</sup> Johann Karl Friedrich Triest: “Ueber reisende Virtuosen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4, 1802, pp. 737-775.

<sup>10</sup> “Was ist ein Virtuoso? Was soll eigentlich sein? Unter einem Virtuosen verstehe ich einen praktischen (Ton-) Künstler, der seiner Kunst (des Gesanges oder eines Instruments) mächtig ist, d. h. der es darin so weit gebracht hat, dass sie ihm zur Erreichung jedes Kunstzwecks (möglichst vollkommener Darstellung der Kunstprodukte) mit Sicherheit zu Gebote steht”, *ibid*.

<sup>11</sup> “Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden [...], richtige Vortrag [...], schöne Vorträge [...], sicher ist, seine Kunstzwecke, d. h. die Wirkung derselben auf den Geist der Zuhörer nie zu verfehlen”, *ibid*.

por la cual los programas de los conciertos no solían repetirse. Las giras solucionaban ese problema, ya que permitían ofrecer un espectáculo siempre nuevo sin necesidad de preparar repertorio distinto.

En resumen, al combinar la precariedad laboral de los músicos, el gusto del público por la novedad y la avidez de los solistas por el reconocimiento, se creó el contexto perfecto para que, en esos años, los intérpretes se emanciparan de sus puestos en capillas o teatros y decidiesen emprender giras como virtuosos. De este modo, empezaron a exportar su música y sus prácticas, lo que facilitó la expansión de sus estrategias de promoción y sus modelos de programación, homogeneizando la actividad concertística en Europa.

Visto en perspectiva, la profesionalización de los virtuosos fue resultado del cambio sistémico derivado del colapso del Antiguo Régimen y la construcción de la sociedad moderna. En lo estrictamente musical, dicho cambio, tal como se ha comentado, supuso la homogeneización de la actividad musical en Europa, aunque también propició la modificación de ciertos principios estéticos, como la valoración del trabajo del músico autónomo<sup>12</sup>. En este sentido, los virtuosos encarnaban el nuevo ideario que prometía la liberalización de la actividad artística, aunque, en realidad, acabaron convirtiéndose en objetos mercantiles símbolos de la sociedad burguesa<sup>13</sup>. Más allá de esto, la emancipación profesional del virtuoso permite entender las actuaciones de Lolli, Esser, Lhoest, Gerbini, Rode y Romberg en Madrid como ejemplos tempranos de la llegada de la modernidad musical en España<sup>14</sup>.

### Antonio Lolli y Michael Esser

De alguna manera, Antonio Lolli y Michael Esser contribuyeron a que los conciertos de índole comercial se asentasen en la oferta de diversiones públicas de Madrid. Ambos eran virtuosos que habían renunciado a sus puestos en capillas —el primero, en la corte imperial rusa; el segundo, en la corte de Kassel— para ganarse la vida como solistas itinerantes. Habían recorrido las principales ciudades de Europa actuando en teatros y grandes salas de conciertos, pero también en palacios y salones particulares, lo que les había ayudado a conseguir un mayor reconocimiento, así como crear una red de contactos, mecenas y suscriptores a escala internacional que asegurase su sustento.

---

<sup>12</sup> Christian Meyer: "Virtuosos", *Le musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations*, C. Meyer (ed.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, pp. 169-171.

<sup>13</sup> Paul Metzner: *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 1-12.

<sup>14</sup> Juan José Carreras: "El concierto: acto estético y social", *La música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, J. J. Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2017, pp. 126-136.

Lolli alcanzó gran popularidad en Viena y París en la década de 1760, así que gozaba de gran prestigio cuando visitó España en 1785<sup>15</sup>. Al llegar a Madrid, lo primero que hizo fue acordar con el Ayuntamiento, institución administradora de los teatros del Príncipe y de la Cruz, ofrecer algunos conciertos que le sirviesen para darse a conocer ante el nuevo público. Dado que llegó cuando la temporada teatral estaba ya en marcha, solo consiguió actuar en las segundas partes de las representaciones del Teatro del Príncipe, concretamente después de una comedia, un sainete y una tonadilla:

Habiendo llegado a esta Corte D. Antonio Lolli, primer violín de la Emperatriz de Rusia, y manifestado el deseo que tiene de hacer notoria su habilidad al público, se ha dispuesto que el martes 22 del corriente se represente por la compañía de Eusebio Rivera en el coliseo del Príncipe la pieza del *Licenciado Farfulla*, con un corto sainete, y una tonadilla, y concluida esta se deberá dejar caer el telón para que inmediatamente suban todos los músicos de la orquesta al teatro por el foso, facilitando a este fin la llave con la mayor brevedad, en donde el anunciado Lolli, acompañado de la citada orquesta, hará manifestación de su habilidad, en aquella tarde y las demás que se tenga por conveniente, cobrándose la entrada de alza en esta función, de cuyo producto, y en clase de gastos, se separarán 2.000 reales que se rebajarán de la comedia y se entregarán al citado D. Antonio Lolli<sup>16</sup>.

Habiéndose presentado en el teatro, Lolli continuó promocionándose en ambientes todavía más selectos, en los que se practicaba una sociabilidad acorde con la nueva hospitalidad aristocrática<sup>17</sup>. Actuó para el príncipe de Asturias y, terminado el Carnaval, organizó una serie de conciertos siguiendo el modelo de las temporadas cuaresmales de 1767 y 1768<sup>18</sup>.

Lolli ideó la temporada con un repertorio muy similar al que ya había presentado en otras ciudades (Cuadro 2), el cual, se organizaba siguiendo las convenciones de los programas misceláneos de la época. Además de dirigir desde el violín las habituales sinfonías alemanas y arias italianas de moda, interpretó conciertos para violín y orquesta y sonatas a solo con variaciones. La inclusión de este tipo de repertorio sin acompañamiento orquestal en los programas confirma que ciertos géneros clasificados hoy en día como de cámara, aunque de estilo brillante —es decir, con un alto grado de demostración

<sup>15</sup> El violinista alcanzó gran popularidad internacional tras sus actuaciones en Viena y París en 1763 y 1764, según Albert Mell: "Lolli, Antonio", *Grove Music Online*.

<sup>16</sup> Madrid, Archivo de Villa, Sección Corregimiento, Signatura 01-097-86.

<sup>17</sup> Antoine Lilti: "Le concert au salon: musique et sociabilité à Paris au XVIIIe siècle", *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920: architecture, musique, société*, Hans-Erich Bodeker, Patrice Veit y Michael Werner (eds.), Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 125-146.

<sup>18</sup> Judith Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 154-155.

Cuadro 2. Programas de conciertos de Antonio Lolli en Londres y Madrid<sup>19</sup>

Londres	Madrid
Salones Almack	Teatro del Príncipe
18 de febrero de 1785	15 de marzo de 1786
I	I
Obertura, Haydn	Obertura, Haydn
Concierto para violín, Lolli (Antonio Lolli)	Rondó, Bianchi (Catalina Tordesillas)
Aria (Angelo Franchi)	Concierto para violín, Lolli (Antonio Lolli)
Solo de violín, Lolli (Antonio Lolli)	Escena, Giordani (Girolamo Nonini)
Sinfonía “in the Russian style”, Lolli	
II	II
Concierto para violín, Lolli (Antonio Lolli)	Alegro de sinfonía
Pieza para piano (Johann Baptist Cramer)	Rondó, Sarti (Girolamo Nonini)
Aria (Angelo Franchi)	Sonata con variaciones, Lolli (Antonio Lolli)
Concierto para oboe (Johann Christian Fischer)	Dueto, Paisiello (Catalina Tordesillas y Girolamo Nonini)
Solo de violín (Antonio Lolli)	
Sinfonía	

virtuosística—, también podían escucharse en grandes espacios como teatros<sup>20</sup>. En cualquier caso, al terminar la Cuaresma, el violinista continuó su viaje hacia Lisboa, donde repitió el mismo proceder.

Con una trayectoria similar, Michael Esser también llevaba tiempo realizando giras por toda Europa como solista en el violín y la viola de amor antes de visitar España. Descrito en el *Historische-biographische Lexicon der Tonkünstler* de Ernst Ludwig Gerber como “uno de los grandes virtuosos vivos alemanes del violín”, llegó a Madrid en la Cuaresma de 1788<sup>21</sup>. En esta ocasión, fue la Junta de Hospitales, institución administradora del Teatro de los Caños del Peral, quien cerró el acuerdo para que organizara una temporada cuaresmal de conciertos similar a la de Lolli.

Esser ideó la temporada con un tipo de repertorio casi idéntico al que había presentado en otras ciudades, lo que, en esta ocasión, se corrobora al comparar lo que interpretó en Madrid (Cuadro 3) con lo que había tocado en Salzburgo, según una carta de Leopold Mozart firmada el 9 de diciembre de 1780:

Hoy ha hecho un concierto el Sr. Esser en el teatro [...]. Es un viejo divertido y extravagante. Pero toca, cuando realmente toca, con una seguridad y una ejecución asombrosa, y tiene también un bonito Adagio, hecho que pocos *Allegrospieler* tienen. Pero cuando empieza a hacer diversiones, entonces toca solo en la

<sup>19</sup> Las fuentes de los programas son Simon McVeigh: “Calendar of London Concerts 1750-1800 advertised in the London daily press”, database at Goldsmith’s College, Londres, University of London y J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, p. 224.

<sup>20</sup> Lluís Bertran: *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne e pendant la seconde moitié du XVIII siècle*, trabajo de fin de máster, Université de Paris-Sorbonne, 2011, pp. 131-132.

<sup>21</sup> Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1792.

Cuadro 3. Repertorio de Michael Esser en Madrid<sup>22</sup>

10 de febrero de 1788	“tocará distintas arias graciosas con la viola”
14 de febrero de 1788	“concierto de violín”
17 de febrero de 1788	“concierto de viola”, “varios caprichos en la viola”
21 de febrero de 1788	“concierto de violín sobre una cuerda”, “varios caprichos de violín sobre la misma cuerda”
24 de febrero de 1788	“concierto de viola de amor”, “aria obligada a viola de amor”
28 de febrero de 1788	“trío compuesto por el célebre profesor Miguel Esser, obligado a violín”, “varios extraordinarios caprichos”
2 de marzo de 1788	“cantará Miguel Esser otra aria de su composición”, “sobre el violín sin arco una sonata de extraordinario gusto, que imitará el salterio, hiriendo las cuerdas con una pluma de lápiz”
6 de marzo de 1788	“sobre la viola de amor distintos caprichos, variaciones e imitaciones de diferentes instrumentos”, “imitará Miguel Esser sobre el violín la voz de una vieja en las tres edades de 60, 80 y 100 años”
8 de marzo de 1788	“obertura del célebre profesor Miguel Esser”, “concierto de violín”, “sonata de viola de amor”, “sobre el violín, diferentes caprichos”, “repetirá la voz de la vieja en las tres edades de 60, 80 y 100 años”, “fandango”

cuerda Sol con gran habilidad. Con una madera de lápiz batiendo las cuerdas toca obras con asombrosa velocidad y precisión. La viola de amor la toca agradablemente. Y lo que me movió y me impresionó como a un niño, fueron sus silbidos con la boca, que al igual que un cantante, hizo recitativos y arias llenas de expresión, apoyaturas, trinos, etc. [...] acompañándose a sí mismo con pizzicatos en el violín<sup>23</sup>.

Más allá de su peculiaridad, este testimonio confirma la idea apuntada por Triest de que los virtuosos exportaban espectáculos cerrados como estrategia para no perder atractivo ni novedad.

Por otro lado, las giras de Esser también permiten documentar las prácticas de los virtuosos en poblaciones medianas o pequeñas situadas en el recorrido entre grandes ciudades. Por ejemplo, en la misma carta de Leopold Mozart, se comenta que el paso del violinista por Salzburgo fue “de camino desde Viena hasta Múnich y Augsburgo”, una estrategia que repitió en España, ya que, en el transcurso de su viaje hacia Madrid proveniente de Burdeos, dio conciertos en Vergara y Valladolid<sup>24</sup>. También había actuado en Barcelona en 1785, pero, en esa ocasión, fue de camino a Italia, posiblemente dentro de una gira por ciudades costeras del mediterráneo<sup>25</sup>. Fuese como fuese, era habitual que los virtuosos dieran conciertos en poblaciones situadas en las rutas entre capitales, ya que les

<sup>22</sup> Las descripciones de las obras se transcriben de los avisos de los conciertos que se publicaron en esos mismos días en el *Diario de Madrid*.

<sup>23</sup> Carta del 9 de diciembre de 1780, según *Mozart Letters and Documents* (edición online), Salzburgo, Internationale Stiftung Mozarteum ([dme.mozarteum.at/letters/](http://dme.mozarteum.at/letters/), consulta 22-9-2018).

<sup>24</sup> Jon Bagüés: *Ilustración musical en el País Vasco. Vol. II. El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, Donostia, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1990, pp. 431-458.

<sup>25</sup> Ll. Bertran: “Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación* de Haydn en contexto”, texto incluido en este mismo dossier.

ayudaba a reducir los costes de sus viajes<sup>26</sup>. Precisamente, Lolli también había actuado en la capital vallisoletana de regreso a Francia, apuntando la existencia de una actividad concertística de cierta relevancia<sup>27</sup>.

### Agostina Lhoest y Luisa Gerbini

En esos años, como pasaba con la mayoría de profesiones, las mujeres que destacaban como instrumentistas no podían desarrollar una carrera como virtuosas, por lo menos, no con las mismas condiciones que sus compañeros hombres. Su vida profesional solía estar controlada por padres o maridos que las acompañaban, negociaban sus contrataciones y administraban sus ganancias. A pesar de ello, las mujeres de mayor talento, sobre todo alumnas aventajadas de reconocidos virtuosos, llegaban a actuar en conciertos públicos e, incluso, dar giras como solistas, aunque, para conseguirlo, no podían aplicar las mismas estrategias.

En enero de 1797 llegó a Madrid la arpista Agostina Lhoest acompañada de su marido, quien, siguiendo el proceder habitual, pidió permiso para actuar en alguno de los teatros de la ciudad. Anunciada en la prensa como “Madame Lhoest”, consiguió ofrecer dos conciertos en el Teatro de los Caños del Peral: el primero, a su beneficio y, el segundo, contratada por el teatro<sup>28</sup>. A diferencia de Lolli o Esser, tras sus conciertos de presentación, la arpista no continuó promocionándose en la ciudad actuando en salones particulares, sino que, gracias a su marido, llegó a un acuerdo con el empresario del Teatro de los Caños del Peral para que se integrase en la compañía de ópera. Lo hizo con la inusual condición de que “en todas las demás funciones, exceptuando los conciertos, no deberá salir a tocar a la vista del público, pero será colocada entre los bastidores del palco escénico en parte que no sea vista de los espectadores”<sup>29</sup>. Con ello, puede que Lhoest quisiera mantener su imagen de virtuosa, aunque lo más probable es que tuviese que actuar escondida porque como mujer no podía formar parte de la orquesta. En cualquier caso, permaneció toda la temporada en Madrid y, según los avisos de la prensa, actuó en varios conciertos hasta abril de 1798<sup>30</sup>.

Respecto al repertorio, Lhoest ejecutó composiciones para arpa sola, obras de cámara con arpa y conciertos para arpa y orquesta. Sin embargo, ninguna de las obras era composición propia, sino que eran de autores destacados del momento, como Pleyel, Krumpholtz o Mozart, una circunstancia,

<sup>26</sup> Narciso Alonso Cortés: *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, Miñón, 1955, pp. 297-303.

<sup>27</sup> Los conciertos de Lolli en Valladolid se celebraron entre el 25 de agosto y el 9 de septiembre de 1787 y los de Esser entre el 11 y el 14 de diciembre del mismo año.

<sup>28</sup> J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, p. 117.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 279-304.

tal como explica Nicholas Salwey, que es común en la mayoría de programas de conciertos de esos años en los que las solistas eran mujeres<sup>31</sup>.

Otra mujer virtuosa que actuó en Madrid fue Luigia Gerbini. Hábil en el canto y el violín, el *Lexicon* de Gerber reseña su talento en ambas disciplinas, alabando, por un lado, su precisión, gusto y facilidad en el violín y, por el otro, la potencia de su voz<sup>32</sup>. El periódico *Annonces, affiches et avis divers* de París recoge que, en el intermedio de una función del Teatro Monsieur de la capital francesa, interpretó un concierto para violín y orquesta de Giovanni Battista Viotti<sup>33</sup>. Precisamente, Viotti, que era empresario del teatro, organizaba funciones para que sus alumnos, entre ellos Pierre Rode o la misma Gerbini, ofreciesen allí sus primeros conciertos como virtuosos. Este tipo de apadrinamientos profesionales no eran ninguna novedad, ya que el mismo Viotti también había adquirido fama gracias a las giras que hizo junto a su maestro Gaetano Pugnani.

Gerbini llegó a Madrid acompañada por su padre en marzo de 1798, por lo que aprovechó los conciertos previstos esa Cuaresma para presentarse. Llevaba una carta que había escrito el conde de Valparaíso, un diplomático español que residía en Parma, el 29 de septiembre de 1796 (es decir, dos años antes), dirigida a la condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna. En ella, el conde le solicitaba que protegiese y ayudase a la joven violinista, solicitud a la que la condesa-duquesa respondió:

Hasta el día 14 del corriente [abril de 1798] no ha llegado a mis manos la apreciable recomendación de Vuestra Excelencia [...] a favor de Luisa Gerbini, cuya habilidad en el cantado me ha parecido bien y mucho más la de su destreza y conocimiento músico para el violín. Lo mismo ha sucedido a varios profesores que la han oído esta Cuaresma en los Caños del Peral donde ha cantado y tocado en los conciertos públicos que ha habido, excitando justamente la admiración de cuantos hemos visto su rara habilidad en este instrumento. El gusto particular que he tenido en oírla y, más que esto, la poderosa recomendación con que V[uestra] E[xcelencia] la favorece, me obligó a ofrecerle mi protección cuando me entregó ella misma la carta [...]<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Nicholas Salwey: "Women Pianists in Late Eighteenth-Century London", *Concert Life in Eighteenth Century Britain*, Simon McVeigh y Susan Wollenberg (eds.), Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, pp. 273-290.

<sup>32</sup> Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonunstler*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1802.

<sup>33</sup> Michel Noiray: "Le répertoire d'opéra italien au Théâtre de Monsieur et au Théâtre Feydeau (janvier 1789-août 1792)", *Revue de Musicologie*, 81-2, 1995, pp. 259-275.

<sup>34</sup> Citado en Juan Pablo Fernández González: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 276.

Está claro que muchos virtuosos solían solicitar este tipo de cartas antes de embarcarse en giras, ya que de este modo conseguían contactos para introducirse en la vida musical del lugar. En este sentido, era habitual que fuesen documentos dirigidos a personalidades de cierta relevancia o autoridades locales que estuviesen vinculadas de una u otra manera a las instituciones musicales de la ciudad, tal como han estudiado Heilbron, Ortega y Fernández González<sup>35</sup>.

Al igual que Lhoest, Gerbini también consiguió que la contratasen en la compañía de ópera del Teatro de los Caños del Peral. El contrato, en este caso firmado por el padre, recogía su obligación de cantar como primera dama en las representaciones de ópera, pero también la de actuar en los conciertos como cantante y violinista. Además, consiguió que se le concediese un concierto a beneficio, una ventaja contractual de la que también gozó Lhoest esa misma temporada (Cuadro 4).

Cuadro 4. Programas de conciertos de Luigia Gerbini y Agostina Lhoest en Madrid<sup>36</sup>

Madrid	Madrid
Teatro de los Caños del Peral	Teatro de los Caños del Peral
Concierto a beneficio de Luigia Gerbini	Concierto a beneficio de Agostina Lhoest
19 de abril de 1798	24 de abril de 1798
I	I
Sinfonía	Sinfonía, Pleyel
Aria (Francisco Franchi)	Aria (Francisco Franchi)
Aria (Luigia Gerbini)	Aria (Pablo Boscoli)
Aria (Miguel Schira)	Concierto de arpa (Agostina Lhoest)
Concierto para arpa (Agostina Lhoest)	Dueto (Miguel Schira, Luigia Gerbini)
Dueto (Luigia Gerbini, Miguel Schira)	Alegro de sinfonía
Alegro de sinfonía	
Concierto para violín (Luigia Gerbini)	
II	II
Sinfonía	Concierto de flauta, clarinete y fagot (Manuel Julián, Francisco Schindler, Esteban François)
Aria (Hubaldo Lunati)	Aria obligada de arpa (Luigia Gerbini, Agostina Lhoest)
Aria (Miguel Schira)	Alegro de sinfonía
Concierto para violín (Luigia Gerbini)	Aria (Pedro Boscoli)
Alegro de sinfonía	Trio de violín (Luigia Gerbini)
Terceto (Miguel Schira, Luigia Gerbini, Hubaldo Lunati)	Aria (Miguel Schira)
Sinfonía	Sonata de arpa (Agostina Lhoest)
	Sinfonía

<sup>35</sup> La labor de mecenazgo de la casa Osuna-Benavente se recoge en Marc Heilbron Ferrer: "Umilissimi, devotissimi servi. Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la Duquesa de Osuna", *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, 57, 2002, pp. 199-227; J. Ortega: "El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid", *Revista de Musicología*, 27, 2, 2004, pp. 643-698; J. P. Fernández González: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente...*

<sup>36</sup> J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, pp. 279-304.

A pesar de su versatilidad, Gerbini no consiguió la estabilidad laboral que esperaba encontrar en Madrid. La compañía del Teatro de los Caños del Peral se desintegró a finales de 1799 a causa de sus deudas y, además, Carlos IV promulgó el decreto que prohibía “representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos”. Evidentemente, la violinista no llevaba suficiente tiempo en España como para que se la considerase “naturalizada”, así que continuó su viaje hacia Lisboa. Allí repitió el mismo proceder: después de ofrecer algunos conciertos, entró en la compañía de ópera del Teatro San Carlos. Precisamente, el viajero sueco Carl Israel Ruders, en las memorias de su paso por Portugal, escribía lo siguiente sobre la presencia Gerbini en la capital lusa:

Luigia Gerbini, que llegó en el verano pasado, daba al principio conciertos de violín, pero después fue contratada también como actriz. Estos conciertos se realizaban en el mismo teatro, en los intervalos de los espectáculos [...]. Cuando aparece en escena es siempre recibida con muchos aplausos, pero luego, a la primera arcada, se hace un silencio tal entre los dos mil espectadores atentos que no se puede imaginar más profundo el silencio del propio vacío. Todos los ojos siguen los movimientos de su arco. En la menor pausa, rompe, de aquí o allá, uno u otro bravo que involuntariamente se escapa de los labios en un murmullo sofocado; pero cuando la artista se detiene para descansar, los reprimidos aplausos estallan con una violencia que parece delirio<sup>37</sup>.

Podemos suponer, por tanto, que Gerbini, aconsejada por su padre, seguía siempre la misma estrategia se presentaba como virtuosa en el violín, que era en lo que realmente destacaba, y luego intentaba conseguir un puesto en la compañía de ópera italiana.

En cualquier caso, la aparente integración de la mujer en la actividad concertística de finales del siglo XVIII se vio truncada, tal como apunta Juan José Carreras, por la construcción de la nueva figura del virtuoso del siglo XIX<sup>38</sup>. La imagen heroica y masculina del nuevo genio creador, así como la separación cada vez más estricta entre lo público y lo privado, hizo que la mujer instrumentista quedase cada vez más relegada al ambiente doméstico<sup>39</sup>. A pesar de ello, antes de que este proceso culminase, algunas mujeres fueron

<sup>37</sup> Carl Israel Ruders: *Viagem em Portugal (1798-1802)*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2002, pp. 93-94.

<sup>38</sup> J. J. Carreras: “Ausencia y presencia de las mujeres”, *La música en España e Hispanoamérica*. 5. *La música en España en el siglo XIX...*, pp. 103-126.

<sup>39</sup> El papel de la mujer en la vida pública y privada española de finales del siglo XVIII es un tema complejo y escasamente estudiado, más aún en su vertiente musical. No obstante, para una aproximación general, véase Isabel Morant Deusa y Mónica Bolufer Peruga: “Historia de las mujeres e historia de la vida privada: confluencias historiográficas”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 19, 1998, pp. 17-23; Mónica Bolufer Peruga: “Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 6, 2007, pp. 181-201.

capaces de superar las convenciones de género de la época y desarrollaron carreras como virtuosas tal como se ha visto en los dos casos descritos.

### Pierre Rode y Bernhard Romberg

El violinista Pierre Rode y el violonchelista Bernhard Romberg, aunque visitaron España solo una década más tarde que Lolli y Esser, pertenecían a una generación de virtuosos que, en comparación con la de sus predecesores, daban respuesta a las nuevas prácticas de consumo musical del siglo XIX. Tanto Rode como Romberg habían iniciado sus carreras en contextos más liberales y, por ello, sus estrategias como solistas estaban diseñadas para rentabilizar mejor sus giras. Aunque sus perfiles como virtuosos continuaban ajustándose al citado modelo de Triest, explotaban sus carreras como “productos comerciales”, usando la terminología de Habermas<sup>40</sup>, ya que ofrecían conciertos en teatros públicos y salones particulares, pero también vendían música, ampliaban sus carteras de suscriptores y promocionaban sus métodos de enseñanza. Precisamente, en esos años se documenta un auge de las publicaciones destinadas al entretenimiento doméstico, principalmente tratados instrumentales y colecciones de obras didácticas.

En este punto, el caso de Rode es paradigmático, ya que su nombre se ha integrado al ideario musical por su labor como pedagogo, no por sus composiciones, ni por su carrera como virtuoso, a pesar de tener una trayectoria similar a la de Lolli o Viotti. En Madrid, ofreció tres conciertos en el Teatro de los Caños del Peral los días 7, 9 y 11 de enero de 1799. Es probable que su decisión de venir a España estuviese motivada por su antigua compañera Gerbini, ya que ambos habían coincidido como alumnos de Viotti en París. Los avisos de la prensa lo presentaban como célebre profesor de violín del Conservatorio de París, un puesto que había conseguido pocos años antes y que no le había impedido continuar realizando giras por toda Europa. En Madrid, además de actuar en el Teatro de los Caños del Peral, también participó en algunas academias particulares, como la que organizó en su honor la condesa-duquesa de Osuna el 19 de enero de 1799<sup>41</sup>. También es probable que actuase para Carlos IV, ya que dedicó su sexto concierto para violín y orquesta a la reina María Luisa de Parma.

Romberg, por su parte, participó como solista en algunos de los conciertos de la temporada cuaresmal del Teatro de los Caños del Peral de 1800<sup>42</sup>. En

<sup>40</sup> Jürgen Habermas: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1967, p. 77.

<sup>41</sup> J. Ortega: *El mecenazgo musical...*, pp. 643-698.

<sup>42</sup> En cualquier caso, el nombre de Romberg aparece anunciado únicamente en el aviso del concierto que se celebró el 29 de marzo de 1800, aunque sabemos que también participó en las funciones “anunciadas por carteles” de los días 22, 23 y 25. Justamente, se conserva el cartel impreso del concierto del día 23, según J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, p. 230.

el aviso que anunciaba el inicio de la temporada lo describían como “uno de los más sobresalientes violonchelos de Europa”<sup>43</sup>. Al igual que Rode, utilizó los conciertos para presentarse y luego diversificó su actividad en la ciudad. Como resultado de ello, dedicó la publicación de tres de sus cuartetos a Carlos IV, una edición que fue impresa en 1801 por la *Imprenta de la Nueva Música* de Vicente Garviso. Dos de los cuartetos ya se habían publicado en Leipzig, pero el violonchelista, posiblemente, los ofreció de nuevo al editor español para poder cumplir con su compromiso de dedicatoria<sup>44</sup>.

Respecto al repertorio, en el cartel que se conserva de la actuación que ofreció el 23 de marzo en el Teatro de los Caños del Peral, aparece un concierto para violonchelo y orquesta, unas variaciones y un minué afandangado (Cuadro 5). Aunque todos sus conciertos para violonchelo se publicaron después de su paso por España, lo más probable es que ejecutase el primero (el *op.* 2) o el segundo (el *op.* 3). A favor de esta idea está el hecho de que el último movimiento del *op.* 3 incluye variaciones sobre el fandango. No sería extraño, pues, que en alguna de sus actuaciones madrileñas Romberg hubiese improvisado estas variaciones y que luego decidiese fijarlas por escrito al publicar la obra.

Cuadro 5. Programas de conciertos de Pierre Rode y Bernhard Romberg en Madrid<sup>45</sup>

Madrid	Madrid
Teatro de los Caños del Peral	Teatro de los Caños del Peral
Concierto a beneficio de Pierre Rode	Concierto cuaresmal con Bernhard Romberg
7 de enero de 1799	23 de marzo 1800
I	I
Sinfonía	Sinfonía
Aria (Francisco Franchi)	Aria (Joaquina Arteaga)
Aria (Girolamo Cruciani)	Aria (Laureana Correa)
Aria (Luisa Gerbini)	Cavatina, Mozart (Lorenza Correa)
Concierto para violín, Rode (Pierre Rode)	Concierto para violonchelo, Romberg (Bernhard Romberg)
Aria (Vicente Praun)	Dueto (Lorenza y Laureana Correa)
Aria (Luisa Crespi)	
Alegro de sinfonía	
II	II
Alegro de sinfonía	Alegro de sinfonía
Aria (Vicente Praun)	Aria (Eusebio Fernández)
Aria (Luisa Gerbini)	Aria (Laureana Correa)
(Miguel Schira)	Rondó (Lorenza Correa)
Aria (Luisa Crespi)	Variaciones con minué afandangado (Bernhard Romberg)
Rondó	Dueto (Lorenza y Laureana Correa)
Quinteto (Luisa Crespi, Luisa Gerbini, Miguel Schira, Girolamo Cruciani, Vicente Praun)	
Sinfonía	

<sup>43</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Fondo Barbieri, Mss. 13990/5/04.

<sup>44</sup> M. Á. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise of the String Quartet in Late Eighteenth-Century Madrid”, *The String Quartet in Spain*, Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), Berna, Peter Lang, 2017, pp. 53-120.

<sup>45</sup> J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, pp. 279-304.

Usar préstamos de música popular era un recurso habitual de los virtuosos de la época, el cual continuó desarrollándose y explotándose a lo largo de todo el siglo XIX. En el catálogo de Romberg, por ejemplo, encontramos otras muchas obras, como el *Rondeau espagnol*, op. 13, los *Airs russes*, op. 14, el *Caprice sur des airs moldaves et valaques*, op. 45, el *Souvenir de Vienne*, op. 49 o las *Fantasies sur des airs norvégiens*, op. 55 y op. 58, obras que, en el fondo, reflejan los lugares donde actuó. El objetivo no era otro que buscar la complicidad del público a través de melodías que formaban parte del ideario musical de cada lugar. Es decir, se trataba de conseguir una recepción positiva de los asistentes gracias al efecto emocional que producía escuchar melodías conocidas, algo que, con el tiempo, derivó en la configuración de clichés musicales de carácter exótico o nacionalista<sup>46</sup>.

### Conclusiones

Después de todo lo expuesto, no hay duda de que los virtuosos viajeros jugaron un papel fundamental en la consolidación de los conciertos públicos en Madrid. A través de sus actuaciones, la actividad musical de la ciudad se modernizó e internacionalizó, ya que asimiló no solo nuevo repertorio, sino también prácticas, sistemas de producción y nuevos formatos de representación. Así pues, se confirma que Madrid, a pesar de ser una ciudad periférica, formó parte de un fenómeno cultural, social y económico de carácter transnacional.

Lo descrito sobre Lolli y Esser, por ejemplo, permite confirmar que, en lo que se refiere a conciertos, Madrid llegó a disfrutar de una programación similar a la del resto de Europa, haciéndonos replantear su condición de capital periférica. Tal como explica Miguel Ángel Marín, la historiografía musical decimonónica es la responsable de que todavía articulemos la historia musical en ejes nacionales distribuidos en centros y periferias, lo cual, en este caso, limita la comprensión del surgimiento y consolidación del concierto público en Europa desde su dimensión transnacional<sup>47</sup>.

Por otro lado, lo descrito sobre Lhoest o Gerbini explica por qué las mujeres virtuosas de finales del siglo XVIII, a pesar de haber encontrado la manera de ejercer como solistas sin romper con los códigos de la época, vieron truncadas sus expectativas de profesionalización. En concreto, hemos visto cómo la construcción de la supremacía del nuevo genio

---

<sup>46</sup> Véase Alberto Hernández Mateos: "Visiones de España: la mirada del otro", introducción a las notas al programa del ciclo de conciertos *Clichés musicales: visiones de España*, Madrid, Fundación Juan March, 2018, pp. 6-37; James Parakilas: "How Spain Got a Soul", *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

<sup>47</sup> M. Á. Marín: "Contar la Historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana", *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 7-2, 2014, pp. 10-30.

creador las fue apartando de la actividad concertística, por lo menos, en el ámbito público.

Por último, la actividad de Rode o Romberg documenta cómo las nuevas generaciones de virtuosos de principios del siglo XIX tuvieron que adaptarse a la transformación de las prácticas de consumo musical. Tal como hemos visto, al llegar a una nueva ciudad, estos virtuosos ya no solo ofrecían conciertos públicos, sino que participaban en academias particulares, introducían sus composiciones en el mercado local de ediciones musicales y dedicaban publicaciones a las máximas autoridades del lugar. Además, al potenciar el repertorio basado en melodías populares, ayudaron a desarrollar un nuevo imaginario musical que terminó creando algunos de los clichés musicales que marcarían gran parte de la creación musical del nuevo siglo.

En cualquier caso, todavía queda mucho por conocer acerca de la consolidación de los conciertos en la oferta de diversiones públicas de Madrid, así como de sus conexiones con la actividad concertística del resto de Europa. Tal como apunta Juan José Carreras, hay que tener en cuenta que aún no existe una verdadera historia musical de Madrid, ante lo cual es necesario superar ciertos límites historiográficos antes de poder empezar su construcción<sup>48</sup>. En este sentido, plantear el surgimiento del concierto público como un fenómeno transnacional a través de las prácticas de los virtuosos viajeros puede entenderse como un primer paso en esta dirección.

Recibido: 16-7-2018

Aceptado: 11-9-2018

---

<sup>48</sup> J. J. Carreras: "Topography, Sound and Music in Eighteenth-Century Madrid", *Hearing the City in Early Modern Europe*, Tournhout-Tours, Brepols Publishers, 2018, pp. 85-100.