

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXVIII



C. S. I. C.
1990
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXVIII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1990

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	11
Arte	
Parroquia de Getafe nuevos aspectos de su construcción durante los siglos XIV–XVIII, por Pilar Corella Suárez y Magdalena Merlos.	23
El edificio de Jesús de Medinaceli en Madrid: entre la tradición y la modernidad, por Virginia Tovar Martín	57
El pintor Juan de Miranda y su herencia, por Antonio Matilla Tascón	75
El palacio del Duque del Infantado en las Vistillas, su definitiva configuración en el siglo XVIII, por Africa Martínez y Ana Isabel Suárez	85
La decoración escultórica de las fachadas de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales, por José Luis Melendreras Gimeno	101
La visita de Fernando VII al Real Establecimiento Litográfico, por Enrique Pardo Canalís	121
La Plaza Mayor de Bustarviejo, por Luis Cervera Vera	125
Bibliografía	
Libros y librerías. El mundo editorial madrileño en el siglo XIX, por Jesús Antonio Martínez Martín	145
Costumbres	
La esposa y la familia campesina en Pozuelo de Aravaca en los siglos XVI y XVII: por Marie–Catherine Barbazza	175
Documentación	
Índice de noticias referentes a Madrid en las cartas de Jesuitas, por José del Corral	185
Educación	
La reorganización de 1887 de la Escuela Normal Central de Maestras: un hito pedagógico para la educación de la mujer, por M ^a Carmen Colmenares Orzares	209

	<u>Págs.</u>
Geografía	
Los matorrales de Madrid, por García Abril, A., Andrés L., Pinedo A.	227
Apunte geográfico económico de la actual provincia de Madrid año 1752, por Fernando Jiménez de Gregorio	243
Historia	
Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el Libro de la Montería de Alfonso XI, por Gregorio de Andrés Martínez	273
Creación del Real Seminario de Nobles de Madrid, responsabilidad del arquitecto Pedro de Ribera en su proceso constructivo, por Matilde Verdú Ruíz	317
El marqués de Santillana que trajo agua a Madrid, por José M ^a Sanz García	335
Anticlericalismo y la sociedad madrileña en el siglo XIX, por Francisco Rodríguez de Coro	355
Una industria femenina en el siglo XVIII, por José Valverde Madrid	383
La devoción concepcionista, un arraigado particularismo en el Madrid Medieval, por Manuel Montero Vallejo	391
La entrada de la reina Ana en Madrid en 1570, por José Manuel Cruz Valdovinos	413
Algunas noticias sobre Don Blas de Beaumont, cirujano francés en el Madrid de Felipe V, por José Luis Barrio Moya	453
El cuerpo de alarifes de Madrid (origen, evolución, extinción del empleo) por Beatriz Blasco Esquivias	467
La implantación comunista en el primer bienio republicano (las elecciones generales del 19 de noviembre de 1933), por José Luis Domínguez Niñas	495
El abastecimiento de pan a Madrid en la época de los Reyes Católicos, por Tomás Puñal Fernández	515
Las estancias de los Reyes Católicos en la Villa de Madrid, por José Manuel Castellanos Oñate	535
El Monasterio de Montserrat de Madrid y sus abades (1641-1800), por Ernesto Zaragoza Pascual	555
El Monasterio de San Basilio de Madrid, por Angel Benito Durán ..	587
El Ayuntamiento de Madrid y los orígenes del Archivo de Protocolos (1765-1868), por Carmen Cayetano Martín	617
El Registro Mercantil de Madrid: un acercamiento a la historia de Empresas y empresarios, por Francisco Arribas y Fernando López Gómez	629

	<u>Págs.</u>
Literatura	
Ricardo León y Román: Morir pero no cejar, por M ^a Isabel Barbeito Carneiro	645
Un proyecto desconocido del dramaturgo Narciso Serra, por Ana M ^a Freire López	661
La premonición en el teatro de Tirso de Molina, por Andrea Herrán Santiago	665
Musicología	
El padre Antonio Soler (1729–1783), por Paulino Capdepón Verdú ..	685
Urbanismo	
Estado del urbanismo de Madrid en los años 1802 y 1803, por José Antonio Martínez Bara	695

EL PADRE ANTONIO SOLER (1729-1783)

Por PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ
(UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

Nacimiento en Olot:

El padre Antonio Soler nació en 1729 en Olot (Gerona), aunque no sabemos la fecha exacta de su nacimiento. Sí conocemos por el contrario la fecha de bautizo que tuvo lugar el 3 de diciembre de dicho año en la parroquia de San Esteban de Olot. La partida de nacimiento dice así: “Als tres de desembre de mil set cents vint y nou en las fonts baptismals de San Esteve de Olot es estat batejat per mi lo Dr. Manuel Soler Pre. Domer, Antonio Xavier Joseph, fill ligitim naturel de Matheu Soler, musich del Regiment de Numancia, y de Theresa Ramos sa muller. Padrins Dn. Antonio Zunyga Alferez de la Compa. Coronela de dit Regiment de Numancia y Dna. Marianna Sanches Capay, tots en Olot habitants”¹. A través de esta partida se desprende que su padre pertenecía a la banda de música del Regimiento de Numancia y es de suponer que de él recibiría el joven Antonio las primeras lecciones de música.

Etapas de aprendizaje en Montserrat:

Antes de haber cumplido los siete años de edad, ingresó en la escolanía de Montserrat, en la cual permaneció entre ocho y diez años; antes de cumplir los diecisiete años la abandonó: esta era la edad límite de permanencia en la escolanía². Miguel Querol opina lo siguiente al respecto: “...donat que abans la condició, sine que non, per ésser admés a l'Escolania era el tenir bona veu en compta que als sis anys un infant encara no té bona veu, cap la hipotesi que els pares del nostre músic haguessin ofert el seu fill a la Verge com oblat (oferit) o bé que a la dita edat, excepcionalment, tingués ja bona veu o hagués manifestat unes condicions: qualitats per la música que cridaven l'atenció a la seva edad”³.

¹ Samuel Rubio, Antonio Soler: Catálogo crítico, Instituto de música religiosa de la Diputación provincial de Cuenca, Cuenca, 1980, pág. 17.

² Antes de comenzar la guerra civil española, el reglamento fue alterado siendo maestro de capilla el padre David Pujol y la edad límite pasó a ser de catorce años.

³ Miguel Querol, El padre Antonio Soler (1729-1783), Patronat d'estudis històrics d'Olot y Comarca, Olot, 1979, pág. 7.

Por entonces es maestro en Montserrat el padre Benito Esteve, mientras que la función de organista la desempeña Benito Valls. Bajo la tutela de ambos se inició Soler en el estudio del solfeo en primer lugar, y del órgano y la composición posteriormente. Las obras de órgano de Juan Cabanilles, fray Miguel López y José Elías constituían la base del repertorio organístico que los alumnos de la escolanía estudiaban. El mismo Soler afirma que estudió veinticuatro obras para órgano de Elías: “Aunque es verdad que tengo algunos tonos escritos en los Cuatro libros de Clavicordio, en donde se hallan los tonos por todos los lados, nunca me he tenido por inventor de semejante cosa, pues siendo yo de trece o quatorce años de edad (escolán en Montserrat desde los seis años) tengo muy presente que aprendí veinte y quatro obras de órgano del señor maestro don Joseph Elías, que una siquiera no se halla de las mencionadas en los tonos de la primera tabla”⁴.

En la Memoria sepulcral⁵ del padre Soler se afirma: “Y salió tan adelantado, que hizo oposición en dos catedrales al magisterio de capilla, y logró el de la santa iglesia de Lérida, hallándose nuestro ilustrísimo señor don Fray Sebastián de Victoria, obispo de Urgel, prior que había sido en este real monasterio de San Lorenzo”. Sin embargo, hasta hoy día no se ha encontrado documento alguno ni en el archivo de música ni en las actas capitulares de la catedral de Lérida. ¿Se debió a un error del redactor anónimo de la memoria sepulcral?. El padre Samuel Rubuio defiende la tesis de que Soler obtuviera la maestría de capilla no en Lérida sino en Seo de Urgel, catedral en la que tomó posesión como obispo en 1744 fray Sebastián de Victoria, por lo que las oposiciones no debieron celebrarse antes de la citada fecha⁶.

La última aportación a esta cuestión se debe a José Sierra, quien demuestra la estancia de Soler en Lérida: en la primera obra del compositor, autógrafa, que se conserva en el archivo de música del monasterio de El Escorial, aparece la frase “Echo en Leri [da]”. Con ello no se demuestra que ejerciera el magisterio de capilla en Lérida, aunque Sierra apunta dos posibilidades: la pieza pudo ser compuesta con ocasión de la oposición que tal vez no llegó a ganar, o bien que Soler fuera maestro de capilla en otro lugar de la capital o provincia de Lérida⁷.

⁴ Citado en su libro “Satisfacción a los reparos de Roel” (1765); el manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 1902/2). Sobre la influencia de Elías en Soler, véase José M^e Lloréns “Repercusión de las obras de José Elías en la formación musical organística del padre Antonio Soler (1729–1783)”, *Revista de Musicología*, vol. VIII, núm. 1, 1985, pág. 23–28.

⁵ Era costumbre en el monasterio de El Escorial que a la muerte de un monje se redactara un escrito, la memoria sepulcral, en el que se recogieran los datos más importantes del fallecido. El autor era otro monje que había conocido de cerca al monje objeto de la memoria.

⁶ Samuel Rubio, op. cit., pág. 18. Diversos musicólogos dan como cierto el dato de su estancia como maestro de capilla en Lérida: Robert Stevenson en el Diccionario “New Grove” y Santiago Kastner en la Enciclopedia “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”.

⁷ José Sierra, “Un documento que acredita la estancia del P. Antonio Soler en Lérida”, *Revista de Musicología*, 1983.

Volvamos a la memoria sepulcral: "Dicho señor (se refiere al obispo Sebastián de Victoria) le ordenó de epístola, y diciendole si habría algún chico que se inclinase a ser religioso en El Escorial, que fuese organista, respondió que allí estaba él, que desde luego quería tomar el santo hábito y retirarse del mundo" ⁸.

Soler en el monasterio de El Escorial:

Recibe el hábito el día 25 de septiembre de 1752. "Pasó su año de aprobación con mucho gusto suyo y de toda la comunidad, por lo que le dieron la profesión en vista de su buen porte y proceder y de la mucha aplicación a su estudio de órgano y composición..." ⁹. Cuando ingresó en el monasterio de El Escorial, Soler venía precedido de una gran fama como compositor y organista. Pronto se ganó la simpatía y el aprecio de la comunidad como lo demuestra el acuerdo del 16 de marzo de 1754, por el que se otorga a su padre una pensión vitalicia de cien ducados anuales para que pudiera sobrevivir.

La actividad musical del padre Soler fue muy intensa, como lo refleja claramente la memoria sepulcral: "...y así no salía a campo ni diversión alguna, pues no tenía más que su estudio..." ¹⁰. No sabemos cuando fue nombrado maestro de capilla, aunque según el padre Rubio, los nombramientos de maestro de capilla los hacía el padre prior de palabra, de ahí que no consten en las actas ¹¹. Sí que sabemos que debió desempeñarlo después de 1757, último año del magisterio de padre Moratilla. En los primeros años de su etapa escorialense Soler recibió clases de dos célebres compositores: Domenico Scarlatti y José de Nebra. La primera prueba documental de su aprendizaje con aquél nos la ofrece la edición inglesa de un manuscrito de sonatas para clave que el compositor entregó a un editor inglés, Lord Fitzwilliam, el cual escribe en la citada edición: "El original de estas lecciones me lo dió el padre Soler en El Escorial el 14 de febrero de 1772; el padre Soler había tomado lecciones de Scarlatti". Por otra parte, en una carta del 27 de junio de 1765 dirigida al padre Martini, afirma el propio padre Soler que era "scolare dil Sr. Scarlati": "Benche scribo in idioma da me non praticato, con tutto ciò spero, che V.R. compartirá le mie macanze; ecco lámator del Philarmonico, che V.R. ancor non cognosce, lo 'scolare dil Sr. Scarlati, di chi V.R. ne parla con molta stima 'ne Prólogo della Sua Opera, ..." ¹². Miguel Querol rebate la posibilidad de que Scarlatti fuera maestro de Soler: primeramente, porque la labor de organista de éste apenas le dejaría tiempo libre; en segundo lugar, porque Scarlatti sería ya un hombre ma-

⁸ Memoria sepulcral, fol. 294 V.

⁹ Ibidem, fol. 294v-295r.

¹⁰ Ibidem fol. 295r.

¹¹ Samuel Rubio, op. cit., pág. 20.

¹² Santiago Kastner, "Algunas cartas del padre Soler dirigidas al padre Giambatista Martini", Anuario musical, vol. XII, 1957, pág. 237.

yor por aquella época, al cual le quedaría pocas ganas de enseñar, y por último, porque el padre Soler no tenía nada que aprender de Scarlatti que no hubiera aprendido ya ¹³. A nuestro juicio, esta argumentación no es válida en absoluto. Querol no tiene en cuenta la carta del padre Soler al padre Martini, y lo que es fundamental son las analogías estilísticas de las primeras sonatas para tecla del español, en las que se observa una clara influencia del maestro napolitano, influencia de la que se desembarazará progresivamente hasta crear un lenguaje musical propio.

Su otro maestro fue José de Nebra, uno de los más eminentes compositores españoles del siglo XVIII ¹⁴. Es posible que las clases con Scarlatti y Nebra se desarrollaran en Madrid: en su obra teórica “Llave de la modulación” habla del convento de Jerónimos de Madrid y de la hospedería que se encontraba al lado de éste como si fuera algo familiar para él. Por otra parte, en la “Satisfacción a los reparos de Roel” (1765) dice que había escuchado en sus respectivas capillas diversas obras de los maestros que censuraron y aprobaron su libro “Llave de la modulación”, es decir, Francisco Courcelle y José de Nebra, maestro y vicemaestro de la Real Capilla; Antonio Ripa, maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales; José Mir, maestro de capilla del monasterio de la Encarnación y Nicolás Conforto, maestro de música de las infantas.

Al menos en 1766 había recibido el encargo de responsabilizarse de la formación musical de los infantes don Antonio y don Gabriel, hijos de Carlos III. Para don Gabriel compuso gran parte de su música instrumental: las sonatas para clave y especialmente, los 5 conciertos para dos órganos que el monje y el infante interpretaban juntos. En la memoria sepulcral se afirma lo siguiente: “...pues por toda Europa era conocida y admirada su habilidad y mérito, por haberse extendido sus obras por todas partes, así las de clave, como las de órgano y composición, por lo que mereció dar lección de clave al serenísimo señor infante don Gabriel todas las jornadas que vino la corte a esta real casa; y le compuso a S.A. mucha música especial, a juicio de los inteligentes, como correspondía a una persona real, y que habían de ver y oír tantos facultativos, por cuyo trabajo le daba su Alteza todos los años 25 doblones para sus urgencias religiosas” ¹⁵. El papel de maestro del infante don Gabriel y su labor como maestro de capilla de El Escorial, en donde la Corte permanecía largas temporadas, hicieron que Soler tuviera la oportunidad de frecuentar a los más eminentes compositores españoles de su tiempo. Es falsa la imagen del padre Soler como un monje encerrado entre las cuatro paredes de El Escorial. Su música, y de ello da buena prueba las sonatas para

¹³ Miguel Querol, op. cit., pág. 9.

¹⁴ José de Nebra fue organista del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de la Real Capilla; posteriormente desempeñaría la función de vicemaestro en ésta. Como ocurre con gran parte de los compositores españoles del pasado, se hace necesario un estudio sobre la obra de este autor hasta hoy prácticamente desconocido.

¹⁵ Memoria sepulcral, fol. 295r.

tecla, está impregnada del estilo galante, estilo que sólo pudo aprender en contacto con la música cortesana.

La memoria sepulcral nos ofrece de nuevo datos sobre su personalidad: “Fue muy amante de la celda, pues nunca se le veía fuera de ella, sino lo preciso impelido de la obediencia, y aún entonces siempre iba de priesa, como que estaba fuera de su centro, y decía no tenía tiempo para nada, y se maravillaba por esto de aquellos que se ponían a conversación muy despacio como si no tuvieran otra cosa que hacer... Fue de muy poco sueño por lo que se acostaba a las doce o a la una de la noche, y se levantaba a las cuatro o cinco de la madrugada a decir Misa, que rara vez dejaba de decirla a no estar bastante malo, y siempre con mucha temura y devoción, oyendo siempre otra después... Llegó a tener treinta y uno años de hábito, que es bastante respecto de tanto encierro y estudio de día y noche, pues aún cuando bajaba a la granja, a la que bajaba como forzado, llevaba sus cosas necesarias para escribir y trabajar, como yo soy testigo que escribió algunas obras de difuntos, y no de lo peor que compuso, pues sin duda (que a mi parecer) es lo mejor que tiene...”¹⁶.

El padre Antonio Soler fallecería el 20 de diciembre de 1783 a los cincuenta y cuatro años de edad.

La obra musical:

Al estudiar el número de obras compuestas por Soler, destaca en primer lugar la fecundidad creativa que demostró: abarca toda clase de géneros. Música instrumental y vocal. Música religiosa y profana.

Samuel Rubio cataloga 471 obras, que son las conservadas. Se reparten de la siguiente manera: música instrumental: 144 sonatas para tecla, un fandango, seis conciertos de dos órganos, diversas piezas para órgano y cinco quintetos. Música vocal: aborda toda clase de géneros litúrgicos y profanos: Misas, Himnos, Magnificats, Letanías, Lamentaciones, Lecciones de difuntos, Invitorios, Motetes, Responsorios, Secuencias, Antífonas, Villancicos, Cantatas, Autos, Comedias, Bailes y Loas, que en total superan las 300 composiciones. Obra ingente de la cual sólo conocemos una mínima parte; aunque parezca mentira, del más importante compositor español del siglo XVIII ha permanecido inédita la obra vocal¹⁷.

Gracias a las copias que Soler enviaba al Monasterio de Montserrat como agradecimiento a la educación allí recibida, se han conservado la mayoría de las sonatas. Es en las sonatas donde el padre Soler alcanza un puesto de primer orden en la música española del siglo XVIII: partiendo de la sonata bipartita monotemática, introducida en España por Scarlatti, llega a crear un lenguaje propio que incluye la adaptación de temas y motivos populares. El compositor español es más austero que Scarlatti; a este respecto expone el musicólogo Santiago Kastner que “en lugar

¹⁶ Memoria sepulcral, fol. 295r-296v.

¹⁷ Nosotros hemos llevado a cabo la transcripción y análisis de sus 125 villancicos.

de la expansión lírica de la melodía italiana el maestro catalán prefiere los motivos concisos y graciosos de elementos de danzas españolas, lo que ingiere frecuentemente en la música de Soler un cuño muy nacional y castizo”¹⁸. Algunos elementos anuncian la futura sonata clásica, aunque nos encontramos aún en un período primitivo de la sonata. Sonata de un sólo tiempo, que será la más empleada por los compositores más destacados de la época (Albero, Ferrer, Blasco de Nebra, etc.), Sin embargo, las últimas sonatas de Soler presentan ya varios tiempos, mientras que Scarlatti se atuvo siempre a la sonata bipartita de un solo tiempo.

Semejantes características reúnen los cinco conciertos para dos órganos, género raro en la historia de la música española. Están imbuidos por una atmósfera mundana y galante que nada tiene que ver con el polifonismo que hasta entonces dominaba en la música para órgano. El subtítulo de la obra “para la diversión del serenísimo infante don Gabriel de Borbón”, explica claramente cuál era el fin de los conciertos. En cuanto a los seis quintetos, corresponden a la etapa de madurez de Soler: obras camerísticas que suponen la transición del período barroco de Haendel y Bach al plenamente clasicista de Haydn y Mozart. La repetición como núcleo fundamental de la obra y la articulación rápida y corta forman la esencia del estilo galante de estas piezas. En definitiva, sus quintetos pertenecen a una estética que ninguna relación muestra con la música camerística de bajo continuo.

A falta de un estudio y de la transcripción de la obra vocal, sólo podemos hablar de características generales. El padre Soler domina los dos estilos predominantes en la música española del siglo XVIII: el estilo polifónico, entroncado con la música renacentista o prima prattica, y el denominado estilo moderno o armónico, llamado asimismo seconda prattica. Sólo un pequeño número de piezas litúrgicas pueden adjudicarse al primer estilo; el padre Soler es un genuino representante de la nueva estética que se impone a lo largo del siglo XVIII: el lenguaje vertical o armónico que acabará por desbancar al estilo antiguo. Por consiguiente no puede extrañarnos que Soler se adhiera con entusiasmo a las nuevas ideas musicales y las exponga en su obra teórica “Llave de la modulación y Antigüedades de la música”, por la que fue duramente atacado por el sector más conservador de la música española, liderado por Antonio Roel del Río, maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo, que publicará en 1764 “Reparos precisos a la Llave de la modulación”, dando lugar a una de las mayores controversias teórico-musicales del siglo XVIII, en la que prácticamente intervinieron los músicos españoles más importantes del momento.

Los Villancicos:

Frente a la estructura del villancico del siglo XV y XVI, compuesta por Estribillo—Coplas—Estribillo (Cancioneros de Palacio y Upsala, villancicos de Francisco

¹⁸ Santiago Kastner, 2 + 2 Sonatas, Schott, 1956, prólogo.

Guerrero, etc.) o a la del siglo XVII, integrada por Trio o Introducción-Responsión o Estribillo-Coplas (Pedro Rimonte, Juan Bautista Comes, etc.) aparece un nuevo tipo de villancico en el siglo XVIII, del cual el padre Soler es uno de sus máximos exponentes. Tomando como base la estructura formal del villancico del siglo XVII, la enriquece y amplía, dando origen a uno de los monumentos de la música española: no sólo incluye formas musicales foráneas, tales como el aria, el minué o la contradanza, sino también formas típicamente hispanas como la seguidilla o la tonadilla que adquieren caracteres novedosos en manos de Soler. En cuanto a la temática, los temas navideños son los más representados, y sólo un pequeño número de villancicos versan sobre San Lorenzo, San Jerónimo y el Santísimo. Por lo que se refiere a la dotación vocal son muy numerosos los villancicos que adoptan un coro con solistas o bien dos coros: generalmente, y siguiendo una costumbre muy seguida en la música de esta época, el coro primero (Soprano 1º, Soprano 2º, Alto y Tenor) es más agudo que el coro segundo (Soprano, Alto, Tenor y Bajo). Los solistas vienen representados por los más diversos protagonistas de la acción del villancico y son los que intervienen en los recitados y en las coplas: desde personas de la calle (Bartolo, Bato, Gila, Antón, etc.) hasta personajes bíblicos pasando por zagales, gitanos, negros, alemanes, médicos, buhoneros, etc.

Todos los villancicos sin excepción están dotados de acompañamiento instrumental: a la fórmula bajo continuo-violines 1º y 2º se le añade instrumentos como la trompa, el oboe, la flauta y el clarín.

Los villancicos demuestran no sólo una gran complejidad formal (algunos de ellos se compone hasta de siete partes) sino también el extraordinario dominio del contrapunto y de la homofonía de que hace gala el padre Soler. Las modulaciones y la armonía que presentan, muy avanzadas en comparación con las practicadas por sus contemporáneos y que le valdrán los reproches de los compositores más conservadores, hacen de los villancicos de Soler una de las obras maestras de la música española.

Nos hemos enfrentado a numerosos problemas a la hora de la transcripción: partes incompletas, numerosos errores de los copistas (ningún villancico fue copiado directamente por Soler), y sobre todo la imprecisión de las notas de adorno, dinámica y fraseo. Por ello la nuestra es una edición crítica: todo añadido y toda corrección han sido explicados, en un intento de mantenernos fieles a las intenciones originales del compositor. Hemos actualizado el texto si bien aclarando las diferencias con el español actual por medio de notas de pie de página. En la edición de cada villancico se incluirá asimismo la edición del texto poético. Paralelamente a la publicación íntegra saldrá a la luz un trabajo de investigación que contendrá el análisis formal y estilístico de los villancicos.

En resumidas cuentas, la música del padre Antonio Soler constituye uno de los grandes hitos de la música española y europea del siglo XVIII. Tanto su personalidad como su obra merecen ser mejor estudiadas pues con ello contribuiremos al conocimiento de uno de los siglos más interesantes y renovadores de las artes españolas.