

Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España

El caso del archivo de música de las catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra

Antonio Ezquerro Esteban

DCH-Musicología, IMF, CSIC
ezquerro@imf.csic.es

Resumen

El archivo de música de las catedrales de Zaragoza conserva una interesante y temprana fuente para el estudio de la recepción en España de la música de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759). Se trata de un volumen manuscrito, copiado cuidadosa y profesionalmente y encuadernado lujosamente en pergamino, que contiene la copia de las *Suites de pièces pour le clavecin* que el músico angloalemán imprimiera por vez primera en Londres en 1720. Esta copia, realizada solamente siete años después de su *editio princeps*, en Roma, el 26 de marzo de 1727, y que fuera propiedad de Francisco Xavier Nebra, da testimonio del pronto conocimiento de la mejor música europea del momento en tierras españolas, así como de las fluidas conexiones musicales entre Italia y España.

Palabras clave: Händel; Nebra; suites para clave; España; Aragón; Zaragoza; recepción; archivos de música catedralicias; fuentes manuscritas de música; repertorio; barroco; tecla.

Resum. *Recepció de la música de Georg Friedrich Händel a Espanya: el cas de l'arxiu de música de les catedrals de Saragossa i la intervenció dels músics Nebra*

L'arxiu de música de les catedrals de Saragossa conserva una font interessant i primerenca per a l'estudi de la recepció de la música de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759) a Espanya. Es tracta d'un volum manuscrit, copiat curosa i professionalment, i enquadrat luxosament en pergamí. Aquí hi ha la còpia de les *Suites de pièces pour le clavecin*, que el músic angloalemany va fer imprimir a Londres el 1720. Aquesta còpia, feta només set anys després de l'*editio princeps* a Roma, el 26 de març de 1727, i que va ser propietat de Francisco Xavier Nebra, dóna testimoni del coneixement avançat de la millor música europea del moment al nostre país, com també de les fluïdes connexions musicals entre Itàlia i Espanya.

Paraules clau: Händel; Nebra; *suites* per a clavicèmbal; Espanya; Aragó; Saragossa; recepció; arxius de música catedralicias; fonts manuscrites de música; repertori; Barroc; tecla.

Résumé. *Réception de la musique de Georg Friedrich Händel en Espagne : le cas des archives musicales des cathédrales de Saragosse et l'intervention des musiciens Nebra*

Les archives musicales des cathédrales de Saragosse conservent une source intéressante et précoce pour l'étude de la réception en Espagne de la musique de Georg Friedrich Händel

(*1685; †1759). Il s'agit d'un volume manuscrit, copié de manière soigneuse et professionnelle, luxueusement relié en parchemin, qui contient la copie des *Suites de pièces pour le clavecin* que le musicien anglo-allemand imprima pour la première fois à Londres en 1720. Cette copie, réalisée seulement sept années après son *editio princeps*, à Rome le 26 mars 1727, et qui fut la propriété de Francisco Xavier Nebra, apporte un témoignage sur la rapide connaissance sur les terres espagnoles de la meilleure musique européenne du moment, ainsi que des connexions musicales fluides entre l'Italie et l'Espagne.

Mots-clé: Händel; Nebra; suites pour le clavecin; Espagne; Aragon; Saragosse; réception; archives cathédralistiques de musique; sources manuscrites de musique; répertoire; baroque; clavier.

Abstract. *Reception of the music of Georg Friedrich Händel in Spain: the case of the Musical Archives of the Cathedrals of Zaragoza and the involvement of the Nebra musicians*

The Musical Archive of the Cathedrals of Zaragoza possesses an interesting early source for the study of the music of Georg Friedrich Händel (*1685; †1759). It is a manuscript volume, carefully copied and professionally and luxuriously bound in parchment, containing a copy of the *Suites de pièces pour le clavecin*, which the Anglo-German musician would print for the first time in London in 1720. This copy, made in Rome on 26 March 1727, only seven years after his *editio princeps*, and owned by Francisco Xavier Nebra, bears witness to the early knowledge of the best European music of the time in Spain as well as the fluid musical connections between Italy and Spain.

Keywords: Händel; Nebra; suites for harpsichord; Spain; Aragon; Zaragoza; reception; cathedral music archives; music manuscripts; repertoire; Baroque; keyboard.

Zusammenfassung. *Rezeption der Musik von Georg Friedrich Händel in Spanien: der Fall des Musikarchivs der Kathedralen von Saragossa und die Intervention der Musikerfamilie Nebra*

Das Musikarchiv der Kathedralen von Saragossa enthält eine interessante und frühe Quelle für die Untersuchung der Rezeption der Musik von Georg Friedrich Händel (*1685; †1759) in Spanien. Es handelt sich um einen handgeschriebenen, sorgfältig und fachkundig abgeschrieben und prachtvoll in Pergamin gebundenen Band, der die Abschrift der *Suites de pièces pour le clavecin* enthält, die der anglo-deutsche Musiker 1720 in London zum ersten Mal in Druck gegeben hatte. Die am 26. März 1727, nur sieben Jahre nach der *editio princeps*, in Rom angefertigte Abschrift, die sich im Besitz von Francisco Xavier Nebra befunden hatte, zeugt von der frühen Verbreitung der damals besten europäischen Musik in den spanischen Regionen sowie von den fließenden musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Spanien.

Schlüsselwörter: Händel; Nebra; Suiten für Cembalo; Spanien; Aragonien; Saragossa; Rezeption; Kathedralen-Musikarchiv; handgeschriebene Musikquellen; Repertoire; Barock; Tastatur.

Pudiera pensarse, a priori, que la música de Georg Friedrich Händel, como la de Johann Sebastian Bach o la de algunos otros genios musicales del barroco europeo (Domenico Scarlatti; Johann Adolph Hasse, *il Sassone*; Arcangelo Corelli; François Couperin; etc.), solo llegó al territorio español de manera

muy tardía, aislada o parcial, así al menos podría considerarse, a juzgar por los escasos estudios de que se disponía al respecto hasta fecha muy reciente. Pero no es menos cierto que el panorama musicológico de ámbito hispánico presenta múltiples facetas —es amplísimo, rico y variado— y que, acaso más envuelto entretanto en otras prioridades, solo hasta hace relativamente poco tiempo, temas como éste han comenzado a merecer la atención que debieran.

Analizaremos hoy un caso llamativo, consistente en un temprano volumen manuscrito que contiene obras para tecla del genio de Halle, libro que llegó a Zaragoza en 1727. De este volumen, dio primera noticia (una simple mención) Miguel Querol en un artículo que, aunque mostró, a nivel internacional, los fondos de música transalpina existentes en Zaragoza, no tuvo ningún predicamento particular, insertado como estaba en una miscelánea en homenaje a un colega¹.

Sobre el propietario del volumen, Francisco Xavier Nebra, y su estancia y producción musical en Zaragoza, los primeros en tratar el tema fueron el propio Miguel Querol y, más tarde, Dionisio Preciado². Pero no fue hasta la constitución de un equipo de investigación encargado de la catalogación y el estudio crítico de los archivos catedralicios zaragozanos de música, dirigido por José V. González Valle, que se llamó la atención sobre la fuente que hoy es objeto de nuestro estudio y otras de semejante importancia³.

Fruto de la labor de aquel equipo (formado, finalmente, por José V. González Valle, Luis A. González Marín y quien esto suscribe), fueron diversas las publicaciones que han ido advirtiendo de la relevancia de algunas fuentes conservadas en los archivos zaragozanos, de tal manera que hoy podemos decir que, solamente a modo de ejemplo, la colección zaragozana de sonatas para tecla de Domenico Scarlatti es la tercera —si no más— en importancia a nivel mundial, junto a las colecciones de Parma y Venecia, o que el acervo «interna-

1. Miguel QUEROL GAVALDÁ, «La música italiana conservada manuscrita en los archivos de Zaragoza», en: *Memorie e contributi alla Musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bolonia, 1971 (memorias publicadas en *Quadrivium*, XII, 1971). Este artículo se incluye en la miscelánea en homenaje al compositor, musicólogo y crítico musical italiano Federico Ghisi (*Shanghai [China], 25 de febrero de 1901; †Luzerna San Giovanni [Turín, Italia], 18 de julio de 1975).
2. Miguel QUEROL GAVALDÁ, *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Barcelona, CSIC, 1973, Monumentos de la Música Española, XXXV, Música Barroca Española, vol. V; Dionisio PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, «Joaquín Nebra (1709-1782): 52 largos años de organista de La Seo de Zaragoza (1730-1782). I y II», *Tesoro Sacro Musical*, 639 (enero-marzo), 1977, p. 12-17 y 40-45, e ÍDEM, *Doce Compositores Aragoneses de Tecla (siglo XVIII)*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
3. Antecedentes en este sentido fueron: José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII», en: *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, Pórtico, 1977, p. 35-44; ÍDEM, *Organistas de las Catedrales de Zaragoza*, Madrid, Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza, Real Musical, 1978; ÍDEM, «Fondos de música de tecla de D. Scarlatti», *Anuario Musical*, 45, 1990, p. 103-116, y Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, «[Suites para Clave de G. F. Händel]», en: *El espejo de nuestra historia: La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Edelvives, 1991, p. 322.

cional» de fuentes musicales del siglo XVIII recopilado en Zaragoza es, muy posiblemente, uno de los más destacados en la materia de todo el país⁴.

La excepcional fuente que hoy centra nuestro interés se registra bajo el topográfico *É-Zac*, B-2 Ms. 1. Consiste en un volumen manuscrito, cuidadosamente copiado y encuadernado, el cual se fecha en Roma el 26 de marzo de 1727 y contiene las ocho primeras suites para clavicémbalo del músico angloalemán Georg Friedrich Händel, en una copia apenas siete años posterior a la primera edición conocida de dicha obra: *Suites de pièces pour le clavecin: Premier volume composées par G. F. Handel* (Londres, 1720)⁵.

Proceso compositivo y fuentes

Los detalles que rodearon a la publicación de la primera colección de suites para clave de Händel son conocidos, pero conviene recordarlos para contextualizar y comprender mejor y más claramente los entresijos que, a su vez, rodearon a la copia manuscrita, objeto de nuestro estudio, que hoy se conserva en Zaragoza.

Esta colección se dice que pudiera haber sido compuesta para sus alumnos de la realeza (aunque no está probado, dado que, al parecer, su nombramiento como maestro de música de la corte no comenzó hasta ocho años después de

4. Cfr. Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», *Anuario Musical*, 55, 2000, p. 19-69; ÍDEM, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical*, 57, 2002, p. 113-156; José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Fuentes musicales históricas de compositores alemanes en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*)», en: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Paul Mai (ed.), Tutzing, Hans Schneider, 2002, p. 63-73; Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, *Joseph de Nebra (*Calatayud, 1702; †Madrid, 1768): Un aragonés en la Real Capilla*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002; ÍDEM (ed.), *José de Nebra: Oficio y Misa de Difuntos para las Reales Honras de las Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, Madrid, ICCMU, 2003, Música Hispana, 24; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «The Circulation of Music in Spain, 1600-1900», en: *The Circulation of Music in Europe 1600-1900: A Collection of Essays and Case Studies*, Rudolf Rasch (ed.) [*Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation*]. Christoph-Hellmut Mahling, Christian Meyer, Eugene K. Wolf, eds. European Science Foundation-Strasbourg; *The Circulation of Music. Volume II*, Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 9-31, e ÍDEM (eds.), *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
5. Se conocen tres versiones de la primera edición impresa de esta obra, que se comercializaba en el establecimiento del librero de música Christopher Smith, *el Viejo* (en Coventry Street, Haymarket), y también en la tienda del constructor de instrumentos Richard Meares (en el patio jardín de la iglesia de San Pablo), si bien quien la grabó e imprimió en sus oficinas fue John Cluer (con trabajo esculpido por James Cole): «Printed for the author, and are to be had at Christopher Smith's, at the Hand and Musick-Book in Coventry-Street, ye Upper-end of ye Hay market, and by R. Meares, Musical Instrument-Maker in St. Paul's Church-Yard, engraved and printed at Cluer's Printing-Office in Bon-Church-Yard, Cheapside; where all manner of business is printed, and all sorts of copper plates curiously engrav'd».

que se publicaran las suites), y en particular, para las hijas del príncipe Jorge Augusto de Hannover (luego, rey Jorge II de Gran Bretaña e Irlanda)⁶.

Händel llegaría a percibir, por supervisar la educación musical de las princesas Ana, Amelia Sofía y Carolina Isabel, un salario de 200 libras anuales. De sus tres alumnas, la mayor de las hermanas y posible destinataria destacada de sus composiciones para tecla era la princesa Ana de Hannover⁷, que iba a proteger a su antiguo profesor de música durante toda su vida asistiendo con frecuencia a sus estrenos operísticos.

En realidad, se desconoce cuando pudo haber compuesto Händel sus obras para teclado (que muestran influencias tanto alemanas como italianas o francesas)⁸, si bien todo parece indicar que la edición de 1720 reagruparía lo mejor de cuanto habría escrito al respecto durante los diez o quince años anteriores. Pero ello no implica necesariamente que sus suites se compusieran después de su etapa de residencia en Italia⁹. Parece evidente, por múltiples refe-

6. Jorge Augusto (*Castillo-Palacio de Herrenhausen, Hannover, 30 de octubre de 1683; †Palacio de Kensington, Londres, 25 de octubre de 1760) era duque de Brunswick-Luneburgo, en Hannover. Fue coronado rey de Gran Bretaña e Irlanda el 11 de junio de 1727, así como príncipe elector del Sacro Imperio Romano-Germánico, duque de Bremen y príncipe de Verden. Se había casado anteriormente (el 22 de agosto de 1705, en el castillo de Herrenhausen) con Carolina de Brandeburgo-Ansbach (*Ansbach, 1 de marzo de 1683; †Palacio de St. James, Londres, 20 de noviembre de 1737), con quien tuvo nueve hijos.
7. Ana (*Castillo-Palacio de Herrenhausen, Luneburgo, Hannover, 2 de noviembre de 1709; †La Haya, 12 de enero de 1759) era la segunda hija (duquesa de Brunswick-Luneburgo por nacimiento) de Jorge Augusto y la mayor de las féminas. Fue nombrada princesa real de Gran Bretaña el 30 de agosto de 1727. Años más tarde, se iba a casar (con música de Händel para la ceremonia de bodas, que se celebró el 25 de marzo de 1734) con el príncipe Guillermo IV de Orange-Nassau-Dietz, gracias a cuyo matrimonio ella se convirtió en consorte de Holanda (al ser confirmado en 1747 su esposo como estatúder hereditario de las Provincias Unidas de los Países Bajos) y, desde el fallecimiento de su marido en 1751, en regente, durante la minoría de edad de su hijo, Guillermo V. Por su parte, las hermanas menores de Ana, asimismo alumnas de Händel, fueron las princesas Amelia Sofía Leonor (*Castillo-Palacio de Herrenhausen, Hannover, 10 de junio de 1711; †Cavendish Square, Soho, Londres, 31 de octubre de 1786), tercera hija de Jorge Augusto, y Carolina Isabel (*Castillo-Palacio de Herrenhausen, Hannover, 10 de junio de 1713; †Palacio de Saint James, Londres, 28 de diciembre de 1757), cuarta hija de Jorge Augusto, respectivamente.
8. Händel mostró cierta facilidad para manejar hasta seis lenguas diferentes, lo que favoreció su rápida absorción de música de todo tipo e influencia, al mismo tiempo que contribuyó a la mejor difusión de su propia producción. A pesar de ello, las melodías francesas y españolas tienen escasa relevancia en el conjunto de su obra y, aparte de sus dos Pasiones, utilizó relativamente poco su propia lengua materna (alemán).
9. Händel vivió en Italia (especialmente, en Roma y Nápoles) entre 1706 y 1710 (es decir, de los 21 años a los 25), tiempo en el que conoció a numerosos compositores como, entre otros muchos: en Venecia, a Antonio Lotti (*1667; †1740), Tomaso Albinoni (*1671; †1751) o Antonio Vivaldi (*1678; †1741); en Florencia, a Giacomo Antonio Perti (*1661; †1756), y en Roma, a Bernardo Pasquini (*1637; †1710), Arcangelo Corelli (*1653; †1713) —de quien estudió en detalle su escritura instrumental—, el abate Agostino Steffani (*1654; †1728), Alessandro Scarlatti (*1660; †1725), Antonio Caldara (*1670; †1736) o Domenico Scarlatti (*1685; †1757). Respecto a Alessandro Scarlatti, de quien se sabe que estudió sus óperas y cantatas, le conoció, concretamente, en septiembre de 1706, pero cerca de Florencia, cuando el napolitano contaba 47 años de edad y el sajón, solo 21. Y en cuanto a

rencias, que, durante su período italiano temprano, en el que se muestra como un armonista complejo y audaz, Händel daba muestras ya de haber asimilado perfectamente los estilos francés e italiano de la música instrumental, aunque, probablemente, alguna de estas suites pueda datar de su período de juventud en Alemania, pues es conocido que su primer profesor, Friedrich Wilhelm Zachow¹⁰, poseía una buena colección de música de tecla alemana e italiana y que le familiarizó con la escuela alemana de órgano y clave, transmitiéndole la influencia de autores como Johann Jakob Froberger (*1616; †1667), Johann Kaspar Kerll (*1627; †1693), Dietrich Buxtehude (*1637; †1707) o Johann Kuhnau (*1660; †1722). Y la música francesa también era bien conocida en Alemania en el tiempo en que Händel residió en su país de origen.

Pero tampoco hay que desdeñar (como así parecen apuntar buena parte de los estudios al respecto) que algunas de sus obras para teclado fueran escritas después de su llegada a Inglaterra (lo que enlazaría con la idea apuntada de que estas suites hubieran podido servir como material didáctico para las clases privadas del maestro). Sea como fuere, en estas composiciones, Händel muestra una gran independencia respecto a todos los estilos que había podido conocer, como tendremos ocasión de analizar brevemente.

En cuanto a la primera edición de estas suites, de la que RISM referencia en torno a una treintena de ejemplares conocidos (en las tres versiones que han llegado hasta nosotros)¹¹, y ninguno de ellos en España, alcanzó reputación

Domenico Scarlatti, de su misma edad, ambos se conocieron, al parecer, con 23 años (en 1708), y en Venecia, desde donde se encaminaron juntos hacia Roma. Por aquel entonces, tendría lugar la archiconocida anécdota de su competición de talento al teclado en el palacio del cardenal Ottoboni (en la que Händel triunfó al órgano y Scarlatti, al clave), de la que quedarán como mutuos admiradores, en una amistad que perduraría, a pesar del tiempo y la distancia, a lo largo de los años. Por lo que respecta a la estancia italiana de Händel, ésta atrajo la atención de toda la población, como consta por abundantes y conocidas referencias. En este sentido, puede verse lo que decía el erudito Francesco Valesio el 14 de enero de 1707 en su *Diario di Roma* (crónica de la vida romana de la época): «È giunto in questa città un Sassone eccellente suonatore di cembalo e compositore di musica, il quale oggi ha fatto gran pompa della sua virtù in sonare l'organo nella Chiesa S. Giovanni con stupore di tutti» «Ha llegado a esta ciudad un sajón, excelente intérprete de cémbalo y compositor de música, que hoy ha hecho gran alarde de su virtuosismo tocando el órgano en la iglesia de San Juan [de Letrán], para asombro de todo el mundo.» Cfr. Francesco VALESIO, *Diario di Roma. 1700-1742*, Gaetano Scano y Giuseppe Graglia (eds.), Milán, Longanesi, 1977-1979.

10. Friedrich Wilhelm Zachow (o Zachau) (*Leipzig, 14 de noviembre de 1663; †Halle, 7 de agosto de 1712) era organista de la iglesia de Nuestra Señora, en Halle. Enseñó a Händel (que a los 17 años ocuparía el puesto de su profesor como organista en Halle) composición, así como a tocar el órgano, el clave, el violín y el oboe. Destacó como compositor de cantatas eclesiásticas y música para teclado, principalmente para órgano.
11. Karlheinz SCHLAGER, *RISM A/1/4. Einzeldrucke vor 1800*, vol. 4, Haack-Justinus, Kassel-Basilea-Tours-Londres, Bärenreiter, 1974, p. 74. Los ejemplares mencionados (con referencias RISM [H 1430, [H 1431 y [H 1432) se encuentran en: [H 1430: 1. Biblioteca del Conservatorio Real de Música de Bruselas (Bélgica); 2. Biblioteca Nacional de Francia, antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música, en París (Francia); 3. Llyfryll Genedlaethol (Biblioteca Nacional de Gales) de Aberystwyth (Cards.), en Gales (Gran

internacional en breve tiempo, puesto que se reimprimió en Francia, Suiza, Holanda y Alemania. Pero, a pesar de ello, y de que su autor anunciara en su prólogo la intención de publicar obras nuevas, no se dio prisa alguna por publicar más. De hecho, su segunda colección, que se supone generalmente de la misma época que la primera, no se publicó —a cargo del impresor John Walsh— hasta 1733, de suerte que, entre ambas colecciones, hubo un lapso de nada menos que trece años.

La obra editada en 1720, concebida en su conjunto (como colección de ocho obras independientes, de la HWV 426 a la HWV 433), no cuenta, sin embargo, con un manuscrito autógrafo como tal, sino que parte de otras tantas composiciones manuscritas previas, reunidas para la ocasión de su edición impresa por el compositor. En este sentido, conviene hacer constar que han desaparecido (no se conservan) los autógrafos de las suites números 1 (HWV 426) y 5 (HWV 430), mientras que los autógrafos de las suites restantes (números 2, 3, 4, 6 y 7) se preservan en la Biblioteca Británica londinense¹².

El autógrafo de la *Suite n.º 1*, desaparecido, se cree que fue realizado en Londres entre 1710 y 1717, pero quedaron varias copias manuscritas de la época, aunque la conservada en Zaragoza es, sin duda, una de las más tempranas de todo el mundo que aparecen expresamente datadas¹³. En cuanto al caso

Bretaña); 4. Colección privada de Gerald Coke, en Bentley, Hampshire (Gran Bretaña); 5. King's College, Biblioteca de Música Rowe, en Cambridge (Gran Bretaña); 6. Biblioteca Nacional de Escocia, en Edimburgo (Gran Bretaña); 7. Biblioteca Británica, de Londres (Gran Bretaña); 8. Biblioteca Bodleian, de Oxford (Gran Bretaña); 9. Museo Gemeente, de La Haya (Holanda); 10. Departamento de Música de la Biblioteca Pública de Boston (Estados Unidos); 11. Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Indiana, en Bloomington, Indiana (Estados Unidos); 12. Biblioteca de Música de la Universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York (Estados Unidos); 13. Biblioteca Pública de Nueva York en el Lincoln Center, en Nueva York (Estados Unidos); 14. División de Música de la Biblioteca del Congreso, de Washington D. C. (Estados Unidos). [H 1431: 15. Biblioteca Nacional de Francia, antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música, en París (Francia); 16. Biblioteca Nacional de Escocia, en Edimburgo (Gran Bretaña); 17. Biblioteca Británica, de Londres (Gran Bretaña). [H 1432: 18. Vancouver (Canadá); 19. Sección de Música de la Biblioteca de la Ciudad y Universidad de Hamburgo (Alemania); 20. Sección de Música de la Biblioteca del duque Augusto de Wolfenbüttel, en Baja Sajonia (Alemania); 21. Archivo de la ciudad y Sección de Música de la Biblioteca de Sajonia, en Dresde (Alemania); 22. Colección privada de Gerald Coke, en Bentley (Hampshire) (Gran Bretaña); 23. Museo Fitzwilliam, de Cambridge (Gran Bretaña); 24. King's College, Biblioteca de Música Rowe, en Cambridge (Gran Bretaña); 25. Biblioteca de la Catedral de Durham (Gran Bretaña); 26. Biblioteca Mitchell, de Glasgow (Gran Bretaña); 27 y 28. Biblioteca Británica, de Londres (Gran Bretaña) (2 ejemplares); 29. Biblioteca Pública Central (Biblioteca de Música Henry Watson), de Manchester (Gran Bretaña); 30. Biblioteca del Colegio de San Miguel, en Tenbury, Worcestershire (Gran Bretaña); 31. Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi», de Milán (Italia); 32. Biblioteca Nacional Marciana, de Venecia (Italia); 33. Biblioteca de Música del Conservatorio «P. I. Tchaikovsky», de Moscú (Rusia).

12. Suites números 2, 3, 4, 6 y 7, con el topográfico R. M. 20. g. 14; la *Suite n.º 4*, también bajo el topográfico R. M. 20. g. 13, y las suites números 2, 3 y 4, también, en el Museo Fitzwilliam de Cambridge, bajo el topográfico 30. H. 13., MS. 263.

13. Véase Bernd BASELT, *Händel-Handbuch. Band 3. Thematisch-systematisches Verzeichnis:*

de la *Suite n.º 5*, con autógrafo asimismo no conservado, se estima que fue realizado en Londres entre 1710 y 1720, y de ella han quedado también varias copias manuscritas de la época¹⁴.

La edición händeliana estuvo motivada, al parecer, por la libre circulación manuscrita de varias de sus obras para clave solo, las cuales proliferaban en copias no autorizadas por su autor (trasladadas en principio al papel como simple material didáctico, a partir del hecho de que el compositor de Halle había dado con cierta regularidad lecciones de clave a diversas personas), así como, muy especialmente, por haber llegado a sus oídos que en Ámsterdam se estaba preparando (a cargo de editores sin muchos escrúpulos) una edición de las mismas que no contaba con su permiso¹⁵.

Instrumentalmusik-Pasticci-Fragmente, Walter Eisen y Margret Eisen (eds.); Georg-Friedrich-Händel-Stiftung (suplemento a la Hallische Händel-Ausgabe [Kritische Gesamtausgabe]), Kassel-Basilea-Londres, Bärenreiter, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1986, p. 212-228 (la referencia concreta a las copias manuscritas más antiguas se encuentra en la página 212 «Quellen – Handschriften: Autograph – Abschriften»). Anteriores a la copia zaragozana, solo se menciona la de la colección Malmesbury, en Gran Bretaña, que fuera propiedad de Elizabeth Legh (fecha en 1718), y sin datar expresamente, un manuscrito con obras para clave de la colección Edwin M. Ripin, en el Museo de Bellas Artes de Boston (Estados Unidos), que se atribuye (p. 94-103) en torno a 1717. De las demás copias, no se ofrece datación, ni siquiera aproximada.

14. Si bien, según el catálogo temático de Händel (volumen citado, a cargo de Bernd Baselt, p. 221-222), únicamente se citan como expresamente datadas dos copias, una de ellas asimismo procedente de la colección Malmesbury que perteneciera a Elizabeth Legh (de 1718) y la otra perteneciente a un manuscrito con oberturas, también propiedad de la misma persona, datado en 1722. Fuera de dichos dos casos, del resto de copias manuscritas no se ofrece datación alguna, por lo que la copia zaragozana podría considerarse, mientras no se demuestre lo contrario, como la tercera más temprana del mundo expresamente datada (la segunda después de la aparición impresa de la colección).
15. El editor «pirata» parece que era la segunda hija del impresor hugonote y editor francófono Estienne Roger (*Caen, 1666; †Ámsterdam, 1722), Jeanne Roger (*1701; †1722). Este tipo de procedimientos, hoy día vistos como de tipo fraudulento, eran relativamente comunes en el contexto de la época del negocio editorial. De hecho, Estienne Roger había ofrecido con anterioridad, en no pocos casos, meras reimpresiones, lanzadas con la intención de ganar presencia y espacio en el mercado europeo, y sus propias publicaciones las reimprimieron también otros (sobre todo, Pierre Mortier en Ámsterdam y John Walsh —célebre editor más tarde de la producción händeliana— en Londres). Las interrelaciones personales, familiares y gremiales se confundían a menudo, y no faltaban los conflictos de intereses y las alianzas económicas. Así, la hija mayor de Estienne Roger, Françoise, se casó con el también impresor Michel-Charles Le Cène, quien trabajó en el taller de su suegro hasta 1720, fecha en que abrió su propio negocio. Entretanto, la segunda hija de Roger, Jeanne, llegaba a ejercer como oficial heredera del taller paterno y actuaba como editora en diversas ocasiones, antes de 1722, fecha en que murió, sobreviviendo apenas unos meses a su padre. Sin embargo, a su muerte, Jeanne dispuso que el negocio pasara no a manos de su hermana Françoise y su cuñado, sino a uno de sus empleados, Gerrit Drinkman, quien, a su vez, murió pocos meses más tarde. Al cabo, Le Cène pudo comprar la tienda y dedicarse a imprimir música a partir de entonces. Para el caso que nos ocupa, seguramente Jeanne Roger se habría hecho con una de las copias manuscritas («subrepticias e incorrectas», al decir del genio angloalemán) de las suites para clave de Händel en circulación, de modo que ya para 1719 se anunciaba que pretendía —en colaboración con el impresor londinense John

Ante esta situación (en la que el compositor quedaría obviamente apartado y desinformado de pago alguno por su trabajo), Händel se dispuso inmediatamente a velar por sus derechos como autor, como consecuencia, aquel mismo año, obtuvo privilegio real en exclusiva para comercializar la publicación de su música durante catorce años¹⁶. Se dispuso, así, a publicar un anuncio que hiciera patentes sus intenciones y, al mismo tiempo, denunció la conducta poco escrupulosa de ciertos elementos delictivos en el «extranjero». Para ello, nada mejor que recurrir al *Daily Courant*, el periódico de mayor tirada de Londres en aquel momento. De este modo, el 2 de noviembre de 1720, en previsión y en contra de posibles ediciones piratas, el propio Händel anunciaba la publicación de sus suites para clave —con lo cual sancionaba públicamente su propia edición e intentaba alejar el intrusismo—, bajo el título de «*Lessons for the harpsichord by Mr. Handel*» («*Lecciones para clavicémbalo por el Sr. Händel*»)¹⁷.

Walsh— publicar dichas suites. Seguramente, enterado de lo que se preparaba, este fue el detonante para que Händel se decidiera a autoeditar su propia música, con lo cual se adelantó a maniobras financieras ajenas.

16. El 14 de junio de 1720, se le concedía privilegio real de impresión: «George R. George, by the Grace of God, King of Great Britain, France and Ireland, Defender of the Faith, &c. To all to whom these Presents shall come, Greeting: Whereas George Frederick Handel, of our City of London, Gent. hath humbly represented unto Us, That he hath with great Labour and Expence composed several Works, consisting of Vocal and Instrumental Musick, in order to be Printed and Published; and hath therefore besought Us to grant him Our Royal Privilege and Licence for the sole Printing and Publishing thereof for the Term of Fourteen Years: We being willing to give all due Encouragement to Works of this Nature, are graciously pleased to condescend to his Request; And we do therefore by these Presents, so far as may be agreeable to the Statute in that behalf made and provided, grant unto him the said George Frederick Handel, his Executors, Administrators and Assigns, Our Licence for the sole Printing and Publishing the said Works for the Term of Fourteen Years, to be computed from the Date hereof, strictly forbidding all our loving Subjects within our Kingdoms and Dominions, to Reprint or Abridge the same, either in the like, or any other Volume or Volumes whatsoever, or to Import, Buy, Vend, Utter or Distribute any Copies thereof Reprinted beyond the Seas, during the aforesaid Term of Fourteen Years, without the Consent or Approbation of the said George Frederick Handel, his Heirs, Executors and Assigns, under their Hands and Seals first had and obtain'd, as they will answer the contrary at their Perils: Whereof the Commissioners and other Officers of Our Customs, the Master, Wardens, and Company of Stationers, are to take Notice, that due Obedience may be rendred to our Pleasure herein declared. Given at Our Court at St. James's the 14th Day of June, 1720. in the Sixth Year of Our Reign. By His Majesty's Command. J. Craggs» (Walther SIEGMUND-SCHULTZE, *Händel-Handbuch. Band 4. Dokumente zu Leben und Schaffen*; basado en la obra de Otto Erich Deutsch: *A Documentary Biography*, publicada por la dirección editorial de la Hallischen Händel-Ausgabe; Walter Eisen y Margret Eisen [eds.]; Georg-Friedrich-Händel-Stiftung; suplemento a la Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe); Kassel-Basilea-Londres, Bärenreiter, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1985, p. 89).
17. «This is to give Notice, That Mr. Handel's Harpsichord Lessons neatly Engraven on Copper Plates, will be published on Monday the 14th Instant, and may be had at Christopher Smith's the Sign of the Hand and Musick-Book in Coventry-street the Upper-End of the Hay-Market, and at Mr. Richard Mear's Musick-Shop in St. Paul's Church Yard.» El día 9 del mismo mes y año, este mismo periódico (el primero en Inglaterra en aparecer diariamente con regularidad, 1702-1735) añadía que «The author has been obliged to publish

La enseguida célebre colección de piezas para teclado (un volumen apaisado de 94 folios) fue, de hecho, la primera publicación de música instrumental del genio sajón —«il caro sassone»—, y apareció el 14 de noviembre de 1720.

Con astuta y bien medida intención (pues, con ello, captaba para sí el favor, la solidaridad y la simpatía del mercado británico), Händel dedicó su edición a la nación inglesa, achacando las malas prácticas profesionales a la aviesa conducta extranjera, de suerte que se situaba él mismo no ya como foráneo, sino como un patriota y el primer británico (no hay que perder de vista que entonces el monarca era Jorge I, también de origen alemán y que ni siquiera hablaba inglés fluidamente). En su prefacio, Händel declaraba sus pretensiones:

I have been obliged to publish some of the following lessons, because surreptitious and incorrect copies of them had got abroad. I have added several new ones to make the work more useful, which if it meets with a favourable reception, I will still proceed to publish more, reckoning it my duty, with my small talent, to serve a nation from which I have received so generous a protection. (G. F. Händel)¹⁸

Queda claro que, con su rápida actuación (motivada más por cuestión de principios que por el poco dinero que podría ganar editando música para un instrumento solista), Händel consiguió que su propia versión entrara en máquinas un año antes de que sus obras robadas pudieran publicarlas otros.

Curiosamente, parece que esta primera incursión händeliana en el negocio editorial se produjo justo cuando el compositor estaba perdiendo interés en componer música a solo para el instrumento protagonista de aquella edición (y, como hemos visto, de hecho, tardaría trece años en volver a publicar música del mismo tipo). Pero, con la publicidad ofrecida y las conversaciones suscitadas en los mentideros, la fama de sus obras para clave todavía creció mucho más. Si sus obras en distintas copias y versiones manuscritas habían circulado ampliamente hasta entonces, a partir de entonces todavía lo hicieron mucho más, durante décadas, y, a pesar de lo expuesto, continuaron apareciendo nuevas reimpressiones piratas. Parece que ni siquiera se frenó la aparición de la edición pirata que motivó todo este largo proceso: la propia Jeanne Roger acabó por publicar, en Ámsterdam, en 1722 y sin autorización, una colección de piezas para clave (nótese que, poco antes, la edición a cargo del mismísimo Händel había añadido algunas piezas «nuevas» para soslayar estas prácticas, lo cual reafirmó la autoridad del compositor al respecto), que se tituló —siguien-

these pieces to prevent the publick being imposed upon by some surreptitious and incorrect copies of some of them that have got abroad». Y, el día 14, otro anuncio señalaba que las copias de esta edición se encontraban a la venta al precio de una guinea («The Day is published. Mr. Handel's Harpsichord Lessons... Price One Guinea»).

18. «Me he visto obligado a publicar alguna de las siguientes lecciones, porque han llegado copias de ellas, subrepticias e incorrectas, al extranjero. He añadido varias nuevas para hacer el trabajo más útil, el cual, si se encuentra con una recepción favorable, continuaré todavía, publicando otras más, reconociéndolo como un deber mío, con mi poco talento, para servir a la nación de la que he recibido tan generosa protección.»

do la moda de utilizar títulos en francés— *Pièces à un et deux clavecins*. Y siguieron nuevas reimpresiones ilegales, como las anunciadas en los catálogos de Michel-Charles Le Cène (que se sirvió de la edición privada de Händel de 1720) o la realizada en torno a 1730 por John Walsh, que reimprimió el volumen de Jeanne Roger. Otras ediciones más vinieron enseguida, a cargo de John Walsh, que reimprimió el *Libro I* de las suites en 1732 y que imprimió el *Libro II* al siguiente año. Además, en 1735, se publicó en Ámsterdam una nueva edición aprobada por el autor, y al año siguiente, otra más, en París¹⁹.

Desde luego, la fama del primer volumen de sus suites llegó muy pronto a Alemania, país en el que, en 1732, el primo de Johann Sebastian Bach, organista, compositor y musicólogo, Johann Gottfried Walther (*Erfurt, 18 de septiembre de 1684; †Weimar, 23 de marzo de 1748), daba ya noticia de la edición en su célebre diccionario²⁰, y también donde, en 1758, Jakob Adlung (*Bindersleben, Erfurt, 14 de enero de 1699; †Erfurt, 5 de julio de 1762) incluía la colección «entre la mejor música para clave»²¹.

Características de las *Suites de pièces*. Su presencia en el ejemplar manuscrito de Zaragoza

La fuente manuscrita zaragozana, copiada tempranamente con toda probabilidad a partir de algún ejemplar del impreso original (dado que recoge toda la serie ordenada de las ocho suites), mide 21,5 x 29 cm y viene encuadernada con tapas de cartón forradas en pergamino y con ataduras en piel. La música está anotada sobre el habitual soporte de papel. El códice viene foliado originalmente del 1 al 44, hojas a las que se añaden todavía otros dos folios previos más sin numerar —con sus lados recto a modo de portadillas y sus lados vuelto en blanco—, más otro folio al final del volumen, asimismo sin numerar, a modo de contraportada de cortesía y protección de la encuadernación. Los folios 1r. y 44v. están en blanco, aunque aparecen pautados. La primera portadilla, en su lado recto, reza: «Jhs Maria y Joseph / D. Francisco Xauier Nebra [rubricado]». Mientras que, en la segunda portadilla, en su lado recto, se lee: «Este Libro es del Señor / D. francisco Xauier Nebra [rubricado] / Fue copiado en Roma, a los 26 de Marzo a^o de 1727»²². Por su parte, el folio que sirve a

19. En la segunda mitad del setecientos, volvieron a publicarse las suites en Londres, aunque hubo también otras ediciones localizadas en Zurich, Viena o Berlín. A lo largo de aquel siglo, llegaron a aparecer hasta una veintena de ediciones, e incluso tras la caída en desgracia del clave en favor del piano, este tipo de piezas de Händel continuó siendo muy popular: hasta llegaron a publicarse nuevamente hacia 1810, en plena efervescencia del piano, y mínimamente adaptadas a las nuevas circunstancias —apenas en el nuevo título— como *Handel's Celebrated Suites de Pieces or Lessons for the Piano Forte*.
20. Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732.
21. Jakob ADLUNG, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, Johan David Jungnicol, 1758.
22. La descripción del volumen la tomo de una publicación mía anterior. Por otra parte, este tipo de encabezamiento a las composiciones musicales, alusivo a los miembros de la Sagra-



Figura 1 (E-Zac, B-2 Ms. 1). Segunda portadilla del volumen manuscrito con las *Suites para clave* de Georg Friedrich Händel, propiedad de Francisco Xavier Nebra (Roma, 26 de marzo de 1727).

modo de contraportada, en su lado recto, finaliza con la conocida fórmula «Finis Coronat Opus», mientras que, en su lado verso, se anota nuevamente: «Soy del S.^r D. Francisco / Xauier Nebra [rubricado]».

El contenido musical del volumen zaragozano lo componen las ocho *Suites de Pièces pour le Clavecin*, a saber (se indican, a continuación de cada una, los movimientos o las secciones principales de que consta, así como los folios que ocupa en la fuente manuscrita aragonesa):

Suite n.º 1, en la mayor (HWV 426): *Prélude-Allemande-Courante-Gigue*; folios 1v.-5v.

Suite n.º 2, en fa mayor (HWV 427): *Adagio-Allegro-Adagio-Allegro (Fugue)-Allegro*; folios 5v.-9v.

Suite n.º 3, en re menor (HWV 428): *Prélude (Presto)-Allegro (Fugue)-Allemande-Courante-Air con Variazioni (aria + 5 variaciones)-Presto*; folios 9v.-18r.

Suite n.º 4, en mi menor (HWV 429): *Allegro (Fugue)-Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*; folios 18v.-23r.

da Familia y a otros santos, es típico de los hermanos Nebra, tanto Francisco Xavier (en el presente caso), como José y Joaquín (Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical*, 57, 2002, p. 128).

Suite n.º 5, en mi mayor (HWV 430): Prélude-Allemande-Courante-Air con Variazioni (The harmonious blacksmith / El herrero armonioso) (aria + 5 variaciones); folios 23v.-27v.

Suite n.º 6, en fa# menor (HWV 431): Prélude-(Largo)-Allegro (Fugue)-Gigue (Presto); folios 28r.-31v.

Suite n.º 7, en sol menor (HWV 432): Ouverture/Presto/Adagio-Andante (Sonata, Allegro)-Allegro-Sarabande-Gigue-Passacaille (Chacona); folios 31v.-37r.

Suite n.º 8, en fa menor (HWV 433): Prélude (Adagio) (Lentement [Adagio])-Allegro (Fugue)-Allemande-Courante-Gigue; folios 37v.-42v.

Al final de las suites (en los folios 43 y 44), se añaden dos pequeñas piezas más, de mano de otro copista, la primera de las cuales se anota en forma de sonata monotemática al estilo de la época en España, y la segunda de ellas, en forma *rondeau*, imitando el estilo y la forma coetáneos al uso en Francia.

Por lo que se refiere a las características de estas composiciones, «suites de pièces», muestran una personalidad muy acusada, original y variada, además de poco deudora de los trazos habituales y estandarizados propios de la suite de danzas tradicional, cuyo diseño más frecuente no se sigue ni en uno solo de los ochos casos presentes en esta colección. De este modo, podría decirse que es precisamente en esta producción para tecla donde la libertad creativa y la originalidad del músico de Halle se patentizan de manera más elocuente. Acaso por esta razón, la obra para teclado de Händel (carente todavía hoy de una

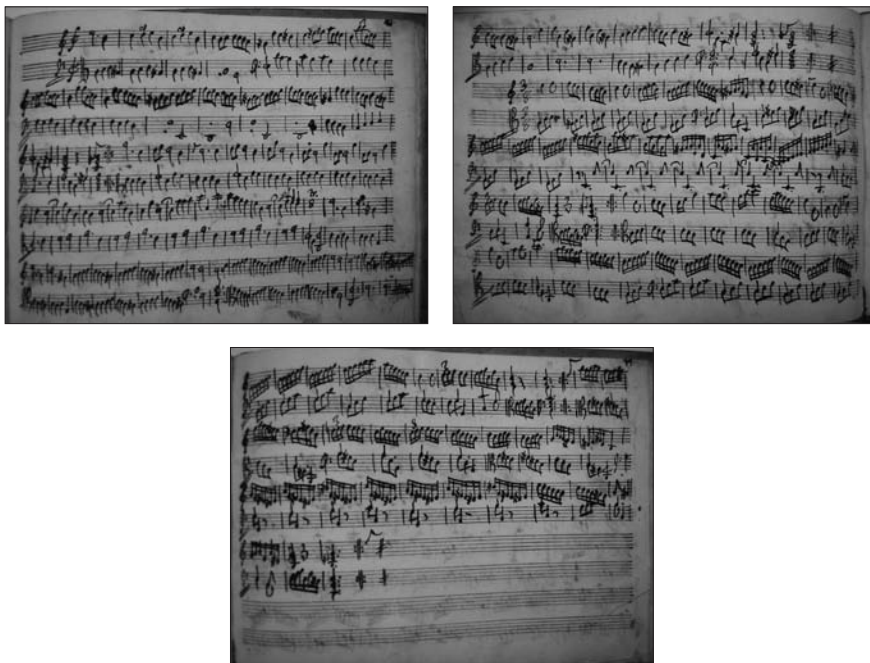


Figura 2 (*E-Zac*, B-2 Ms. 1, folios 43-44). Composiciones sobreañadidas.

verdadera edición completa) no haya tenido, en líneas generales, la difusión ni el predicamento que sí tuvieron en cambio las producciones homólogas de otros grandes maestros del barroco y la tecla europeos, como François Couperin (*1668; †1733), Jean-Philippe Rameau (*1683; †1764), Johann Sebastian Bach (*1685; †1750) o Domenico Scarlatti (*1685; †1757).

Lo cierto es que, del amplio catálogo de música de tecla de Händel (que abarca desde la suite HWV 426 hasta su última fuga HWV 612), hoy apenas se hallan accesibles con relativa facilidad sus dos colecciones de suites publicadas en vida (la que aquí nos ocupa, aparecida en 1720, HWV 426 a 433), así como las *9 Suites de pièces pour le clavecin* (Londres, John Walsh, 1733, HWV 434 a 442), junto al juego de *Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsichord, op. 3* (Londres, John Walsh, 1735, HWV 605 a 610)²³. Y poco más (incluyendo ahí ya —escribió unas 24 suites aproximadamente— un par de chaconas y una decena de piezas diversas, aparecidas sin el consentimiento de Händel y fuera de su control).

Es verdad que estas obras citadas constituyen la parte más relevante de su producción al respecto, pero no lo es menos que apenas representan un porcentaje reducido del conjunto, a lo que todavía cabe añadir que existen todavía muchas obras que nunca han sido editadas y que, frente a las páginas que ciertamente pueden considerarse obra del músico de Halle, existen otras muchas que continúan generando problemas de atribución y planteando debates sobre su autenticidad. Por otro lado, tampoco conviene perder de vista que existen diferencias, en ocasiones sustanciales, entre algunas copias impresas de la época (no pocas aparecidas de manera no autorizada) y los manuscritos conservados, algunos de los cuales presentan variaciones en cuanto al orden en que se disponen sus movimientos, todo lo cual ha contribuido a que la música para teclado del compositor germanobritánico permanezca, a la postre y todavía a día de hoy —comparativamente hablando—, olvidada y poco conocida.

El tratamiento que Händel otorga a estas composiciones, casi experimental, resulta, por eso mismo, de enorme interés, prácticamente en todos los casos. Diríase que utiliza la composición al teclado como laboratorio de ensayo, «en pequeño» o de manera doméstica, para experimentar y probar recursos y sonoridades que, después, podrá aplicar en otros contextos más espectaculares (orquestales, escénicos). Así, ninguna suite se parece a las otras y, a diferencia del resto de su producción instrumental, Händel se muestra aquí particularmente suelto y flexible, de suerte que, intencionadamente, se siente libre y no se ajusta estrictamente a la forma tradicional —a «la norma»— de la suite de danzas francesa —aquí, para teclado—, puesto que incorpora y mezcla con frescura chaconas y variaciones junto a *allegros* y *adagios*²⁴. Es más, da la sensa-

23. Las obras para órgano händelianas estaban destinadas a ser interpretadas al teclado por el propio compositor, en un instrumento sin pedal. Tienen una apariencia que pudiera parecer poco satisfactoria, pues su escritura, que partía de sus frecuentes improvisaciones (que se extendían a menudo a movimientos enteros), apenas anota, en ocasiones, un sencillo esquema musical.

24. En concreto, la *Suite n.º 2* no incluye ninguna danza y la *Suite n.º 6* lleva únicamente una

ción de que Händel gusta de adoptar patrones variados y movimientos de diversos géneros, incluso en ocasiones contrapuestos. Así, por ejemplo, puede seguir la estructura «clásica» de la suite (*Suite n.º 1*), la de la sonata «da chiesa» (*Suite n.º 2*), una combinación de ambas (*Suite n.º 7*), o incluso diversos estilos —tipo concierto— (*Suite n.º 4*), con lo que logra obtener, en su conjunto, unas suites de extrema variedad, gran poderío y sentido dramático, es decir, consigue ese característico y tan personal aire grandilocuente que casi desborda el marco del clave. Para conseguirlo, llega incluso a emplear tonalidades poco frecuentes para la primera mitad del siglo XVIII (*Suite n.º 6, en fa# menor*).

En su conjunto, cada una de las suites comprende de cuatro a seis «piezas» o movimientos. Todas comienzan por un preludio de claro influjo francés (que puede sustituirse por una obertura, como en la *Suite n.º 7*, o, excepcionalmente, por una fuga, como en la *Suite n.º 4*)²⁵ y todas incluyen—excepto la *Suite n.º 1* y la *Suite n.º 7*— una fuga o un tema con variaciones (además, la *Suite n.º 3* incorpora las dos opciones). La absorción de elementos de carácter internacional afecta, prácticamente, casi a cualquier recurso, y así, puede rastrearse también el influjo francés y el italiano, yuxtapuestos, en la *Suite n.º 2* y en la *Suite n.º 6*, e incluso en parte de la *Suite n.º 7* (todas ellas originalmente sonatas de sabor italiano), o el alemán, en el empleo de canciones tradicionales germanas (en las arias de la *Suite n.º 3* y de la *Suite n.º 5*, como también en el pasacalle de la *Suite n.º 7*).

En su tratamiento individual, la *Suite n.º 1, en la mayor* (HWV 426) resulta la más tradicional y sencilla de la colección. Se abre con un gran preludio sin compás (*non mesuré*) que requiere una ejecución casi improvisada y recuerda este tipo de aberturas en algunas obras de antiguos vihuelistas o en piezas del alemán Johann Jakob Froberger (*1616; †1667) o del francés Louis Couperin (*1626c; †1661) —tío del gran François—. Le siguen una alemana de porte noble y una *corrente* muy ornamentada de influencia francesa, para acabar con una giga (de ascendencia típicamente británica), de carácter virtuosístico y brillante, que evoca alguna de las composiciones más complejas de Domenico Scarlatti.

En cuanto a la *Suite n.º 2, en fa mayor* (HWV 427), sorprendentemente, no incluye danza alguna. La sucesión de sus cuatro movimientos lento-rápido-lento-rápido (*adagio-allegro-adagio-allegro*) alude claramente a la sonata «da chiesa» italiana. De esta manera, el primer *adagio* consiste en un aria muy ornamentada que concluye en la menor; le siguen un *allegro* de inspiración scarlattiana (a base de series continuas y brillantes de semicorcheas); un segundo *adagio* con esquema de zarabanda, en re menor, y un *allegro* final, en forma de fuga, vigoroso y con unos característicos saltos de quinta.

(una giga), mientras la inclusión insólita de formas como la fuga o la variación —en principio, ajenas hasta entonces a la suite— supone una incorporación händeliana personal y novedosa.

25. Estos preludios se asemejan a los *préludes non mesurés* ('preludios no medidos'), típicos de algunas composiciones de clavecinistas franceses.



Figura 3. Volumen manuscrito con las *Suites para clave* de Georg Friedrich Händel, propiedad de Francisco Xavier Nebra (Roma, 26 de marzo de 1727). Archivo de música de las catedrales de Zaragoza (E-Zac, B-2 Ms. 1). *Suite n.º 1, en la mayor* (HWV 426).

La *Suite n.º 3, en re menor* (HWV 428) es —con la *Suite n.º 7*— la más larga y rica en cuanto a contenidos. Inaugura el empleo de tonos menores en la colección, el cual solo se abandonará en la *Suite n.º 5*. Los dos primeros movimientos, *preludio* y *fuga*, forman un bloque conjunto, según costumbre, en el que la parte inicial, en *presto*, ofrece un alarde de virtuosismo que conduce a un magistral *allegro* fugado de efecto dramático de 47 compases. Le siguen una *alemana* y una *corrente*, así como un *aria* de 12 compases con cinco *variaciones* brillantes, y acaba con un *presto* en compás de 3/8, de carácter fogoso, que el genio de Halle reutilizó en su *Concerto grosso n.º 6, op. 3*.

Por su parte, la *Suite n.º 4, en mi menor* (HWV 429) se inicia extrañamente con un *allegro* en compás de compasillo y forma fugada, de escritura muy desarrollada y vigorosa (77 compases), pero suelta y fresca a la vez, a partir de un tema de tres negras reiteradas sobre el si y un pasaje descendente en *semicorcheas*. El inicio insólito de esta suite contrasta poderosamente con su continuación, tradicional y según el esquema y el orden usual de sucesión de danzas breves «*alemana-corrente-zarabanda-giga*».

La *Suite n.º 5, en mi mayor* (HWV 430) comienza con un preludio polifónico perfectamente trabado que recuerda los mejores preludios del *Clave bien temperado* bachiano e incluso algunas piezas de Scarlatti. Le siguen dos danzas de cierto vuelo (una amplia *alemana* en 35 compases y una extensa pero ágil

4. Air con Variazioni [The harmonious blacksmith]

Figura 4. Suite n.º 5, en mi mayor. Inicio del aria con variaciones *El herrero armonioso*.

corrente de 52 compases), que aportan el colorido y la luminosidad propios de la tonalidad, para culminar con la popular aria con cinco variaciones, conocida popularmente como *El herrero armonioso*, debido a una anécdota de la vida de Händel, posiblemente apócrifa, que haría derivar este movimiento (articulado en secciones muy breves) de una melodía popular.

En cuanto a la Suite n.º 6, en fa# menor (HWV 431), rompe también con los esquemas tradicionales de la suite al uso: utiliza una tonalidad insólita y apenas incluye dos formas de danza. Se abre con un preludio ritmado con puntillos, de espíritu patético y algo sombrío, solo en parte alterado por una altiva zarabanda (en compás de 3/4, largo), interpolada antes de un amplísimo *allegro* (de 84 compases) que trae la esperada fuga, la cual destaca por su contrasujeto, que iba a ser reutilizado por Händel en su *Concerto grosso n.º 5, op. 3*. La suite finaliza con una ágil y cálida giga (siempre del gusto británico por la ascendencia nacional de esta danza), asimismo reutilizada para el célebre dueto y coro «Happy we» del acto primero de la pequeña ópera pastoral u oratorio (con libreto de John Gay) *Acis y Galatea* (HWV 49)²⁶.

4. Gigue
Presto

Figura 5. Suite n.º 6, en fa# menor. Inicio de la giga final (cuarto movimiento).

26. Este caso concreto conecta el gusto por la improvisación de Händel al teclado, con sus imitaciones y citas, las cuales el músico de Halle frecuentemente extraía de pasajes anteriores de sus propias obras, más que de piezas de otros compositores. En otros casos, es común que Händel emplee uno de sus temas (o incluso dos o tres, combinados) como punto de partida para un nuevo desarrollo. Como gran improvisador, exhibe una original forma de tratar el contrapunto y la fuga, interpolando a menudo pasajes homófonos.

Figura 6. Partitura autògrafa (GB-Cfm, MS Mus. 256, folio 5r.) del coro (n.º 9ª) «Happy, happy we!» (cc. 1-6) (1ª versió, coro, con carillón), del acto I de *Acis y Galatea* (HWV 49ª), de Georg Friedrich Händel²⁷.

27. Wolfram WINDSZUS, *Georg Friedrich Händel. Acis and Galatea (1. Fassung) HWV 49ª*, Hallische Händel-Ausgabe —HHA—, Kritische Gesamtausgabe, Georg-Friedrich-Händel-

Presto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Galatea

Acis

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo)

Hap - py, hap - py,
Se - lig, se - lig.

Hap - py, hap - py,
Se - lig, se - lig.

Hap - py, hap - py,
Se - lig, se - lig.

Figura 7. Dueto (n.º 9) «Happy, happy we!» («Selig, Selig wir!»), del acto I de *Acis y Galatea* (HWV 49^a), de Georg Friedrich Händel²⁸.

Gesellschaft, ed., serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 9/1, Bernd Baselt y Walther Siegmund-Schultze (eds.), Kassel-Basilea-Londres-Nueva York, Bärenreiter, 1991, p. xxv.

28. Wolfram WINDSZUS, *Georg Friedrich Händel. Acis and Galatea (1. Fassung)...*, op. cit., p. 52.

The image shows a page of a musical score for a chorus. The instruments listed on the left are Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Carillon, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics for the vocal parts are: "Hap - py, hap - py, Se - lig, se - lig, hap - py, hap - py, se - lig, se - lig." The Carillon part has a rhythmic accompaniment. The Bassi part has a bass line accompaniment.

Figura 8. Coro (n.º 9ª) «Happy, happy we!» («Selig, Selig wir!») (versión con carillón), del acto I de *Acis y Galatea* (HWV 49ª), de Georg Friedrich Händel²⁹.

Continúa la serie la *Suite n.º 7, en sol menor* (HWV 432), de carácter solemne, noble y teatral (derivado de su tonalidad), el cual se manifiesta, ya desde el inicio, con una grandiosa «Ouverture à la française»³⁰, inspirada en la que

29. Wolfram WINDSZUS, *Georg Friedrich Händel. Acis and Galatea (1. Fassung)...*, op. cit., p. 159.

30. Ésta se articula en tres partes, la segunda de las cuales se anota en *presto* (36 compases) y la tercera en *adagio* (apenas 8 compases), tras lo cual se retoma da capo la primera sección introductoria (20 compases).

Händel había escrito previamente en 1709-1710 para su ópera *Agrippina*. Vienen a continuación cuatro danzas (una alemana en andante, una *corrente* en *allegro*, una zarabanda y una giga), que desembocan en un pasacalle conclusivo que, con un sencillo tema de cuatro compases en un infrecuente compás de compasillo (con antecedentes en los *Grounds* de Henry Purcell o los *Pasacalles* de Juan Bautista Cabanilles), consta de quince estaciones y aporta una imponente solemnidad y animación.

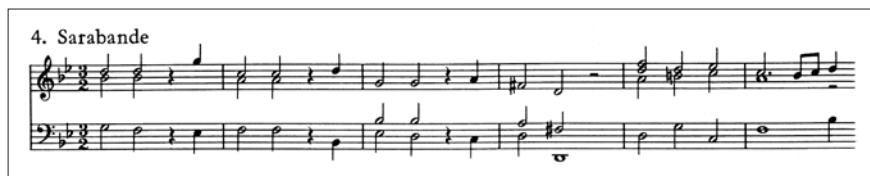


Figura 9. *Suite n.º 7, en sol menor*. Íncipit del cuarto movimiento (zarabanda).



Figura 10 (*E-Zac, B-2 Ms. 1*). Volumen manuscrito con las *Suites para clave* de Georg Friedrich Händel, propiedad de Francisco Xavier Nebra (Roma, 26 de marzo de 1727). Inicio del sexto movimiento, «Passacaille», de la *Suite n.º 7, en sol menor* (HWV 432).

Finalmente, la *Suite n.º 8, en fa menor* (HWV 433) ofrece, asimismo, un clima elegíaco y contenido, acorde con el colorido sombrío de la tonalidad. Comienza (como en la *Suite n.º 3*) con un bloque unitario de dos movimientos, preludeo y fuga, el primero anotado brevemente en un reflexivo *adagio* a cuatro voces y la segunda, mucho más extensa (146 compases), impetuosa y

dramática, en *allegro* y compás de 2/4. Continúan la composición tres danzas (alemana, *corrente* y giga), según sus compases habituales (de compasillo en el primer caso, ternario en el segundo —3/4, que en otros casos puede ser 3/8— y binario de subdivisión ternaria en el último —6/8, que en ocasiones puede aparecer como 12/8—), en un testimonio más de la ambivalencia intencionada y el carácter experimental otorgado por Händel a estas composiciones para el teclado, donde combina en libertad elementos procedentes de la tradición de la suite de danzas con otros más novedosos (preludios, fugas, variaciones, etc.).

En definitiva, el rasgo acaso más destacable de estas «suites de pièces» es que, más allá de su capacidad demostrada para escribir composiciones rigurosas, Händel prefería la variedad de la escritura a la sistematización de los métodos, dado que era sobre todo un improvisador de genio, acostumbrado a repentizar y componer «alla mente», a desgranar su inventiva directamente sobre el teclado, más que a anotar cuidadosamente los detalles inmediatos que brotaban de sus manos y sus acciones. Es así como, probablemente, las piezas de Händel pueden parecer menos trabajadas, pero, en contrapartida, son más libres y arriesgadas, lo que puede hacerlas más «modernas». Parece que Händel estuviera, acaso, menos pendiente de establecer aspectos formales y estructurales largamente meditados, que de experimentar con todo tipo de efectos, recursos y combinaciones para poderlos exportar más tarde a otros contextos, seguramente más ambiciosos. En este sentido, este tipo de suites (seguramente más esquemáticas que otras a las que hoy estamos más acostumbrados) resulta menos «cerrado» también que el de algunas de sus contemporáneos, ya que requiere cierta interacción con la notación por parte de sus intérpretes y ejecutantes, los cuales han de tomar, en ocasiones, ciertas iniciativas (como, por ejemplo, en el caso citado de los preludios y las oberturas sin compás), con vistas a rellenar el mero esqueleto o bastidor que, en ocasiones, presenta su escritura. Al final, Händel concibe la suite con numerosas páginas «libres», no coreográficas (con una importancia paulatina menor de las danzas), en una sucesión de movimientos cuya fantasía parece preludiar ya la sonata clásica posterior.

Recepción zaragozana de la fuente y sus protagonistas: los Nebra

Antes de centrarnos específicamente en la llegada al archivo de música de las catedrales de Zaragoza del libro manuscrito con copia de las «suites de pièces» de Georg Friedrich Händel que hoy se conserva en él, bajo signatura o topográfico *E-Zac*, B-2 Ms. 1, conviene explicar el contexto previo a la llegada de dicha fuente.

Todo arranca de la adscripción aragonesa de la familia apellidada Nebra, que se inicia con el padre de los músicos de nuestro interés, José A. Nebra³¹, y

31. José (Antonio) Nebra Mezquita (*La Hoz de la Vieja —actual provincia de Teruel, pero arzobispado de Zaragoza—, bautizado el 23 de noviembre de 1672; †Cuenca, 4 de diciembre

prosigue, muy en especial para nuestro caso, con tres de sus hijos, todos ellos músicos: José Melchor, Francisco Xavier y Joaquín Ignacio³².

Detengámonos ahora para analizar el perfil biográfico de dichos protagonistas³³.

de 1748), hijo de José y Josefa, tuvo una hermana asimismo llamada Josefa. Fue organista de la Colegiata Mayor de Santa María de Calatayud, al menos desde 1697 (cuando ejercía como maestro de capilla Francisco Díez), y hasta 1709, cuando se le documenta allí por última vez (seguramente estuvo hasta 1711). En dicha localidad aragonesa, se casó con Rosa Blasco Bian, con quien tuvo en la ciudad a sus cuatro primeros hijos (José Bernardo —caso fallecido muy pronto—, José Melchor, Francisco Xavier y Joaquín Ignacio). El 11 de agosto de 1711, obtiene la plaza de organista de la catedral de Cuenca (sustituyendo a fray Martín García Olagüe), donde consta también que era buen arpista, además de compositor, y debía enseñar órgano a los niños del Colegio de San José. En 1729, dejó su puesto de organista en Cuenca para acceder al de maestro de capilla de la misma iglesia por fallecimiento de su titular anterior, Julián Martínez Díaz (ocasión en que la organistía que él mismo dejaba vacante la iba a ocupar su propio hijo, Francisco Xavier). A partir de entonces, se encargó también de la enseñanza de los infantes de coro catedralicios. En la ciudad castellana, iba a tener otros dos hijos (Gabriel —que debió fallecer muy pronto— y María Ana). Murió en Cuenca, después de 37 años al servicio de aquella catedral, y fue enterrado en la iglesia de San Pedro de dicha localidad (Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical*, 57, 2002, p. 113-156, cita concreta en p. 116). En cuanto a su producción musical, conviene ser críticos con la lectura de algunos estudios publicados al respecto, así como particularmente cautos en las atribuciones, pues no pocas fuentes manuscritas conservadas únicamente dicen ser de José Nebra, con lo que, en ocasiones, no está lo suficientemente claro si se trata de obras escritas por José Antonio (padre) o por su hijo más famoso, José Melchor, a quien, tradicionalmente (y prácticamente hasta hoy día), se suele atribuir sin mayor consideración la práctica totalidad de las composiciones que únicamente señalan ser de José Nebra. Por lo demás, el iniciador de la dinastía fue, asimismo, tío carnal de otro músico destacado, José Blasco (de Nebra) Lacarra (*Calatayud, 9 de marzo de 1714; †Sevilla, 19 de octubre de 1785), que llegara a ejercer como organista segundo de la catedral de Sevilla (de 1735 a su jubilación en 1778, y allí mismo, desde 1762, fue catedrático de melodía). Este último (por consiguiente, primo hermano de José Melchor, Francisco Xavier y Joaquín Ignacio), a su vez, fue padre de otro músico más, Manuel Blasco (de Nebra) Orlandi (*Sevilla, 2 de mayo de 1750; †Madrid, 12 de septiembre de 1784), que fuera, por tanto, sobrino segundo de los hermanos Nebra y, más en concreto, discípulo en Madrid de José Melchor, con quien vivía, entre 1766 y 1768. Manuel Blasco llegó a ejercer como organista segundo de la catedral de Sevilla desde 1768, y editó en Madrid *Seis sonatas para clave, y fuerte piano* (1775c).

32. De todos ellos, así como de sus conexiones aragonesas (con La Hoz de la Vieja, Calatayud y Zaragoza), puede verse cuenta detallada en Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra...», *op. cit.* Por su parte, la descripción hasta ahora más detallada de la fuente objeto de estudio puede verse en José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Fuentes musicales históricas de compositores alemanes en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac)», en: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, BLSchöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Paul Mai (ed.), Tutzing, Hans Schneider, 2002, p. 63-73.

33. La bibliografía sobre la familia Nebra ha crecido considerablemente en los últimos años. Los siguientes párrafos apenas pretenden recopilar lo fundamental de las informaciones ahí volcadas, que pueden recabarse, entre otros muchos títulos, en los siguientes trabajos: Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, «El compositor español José de Nebra (11-VII-1768): Nuevas aportaciones para su biografía», en *Anuario Musical*, VI, 1954, p. 179-206; Dionisio PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, «Joaquín Nebra (1709-1782): 52 largos años de organista

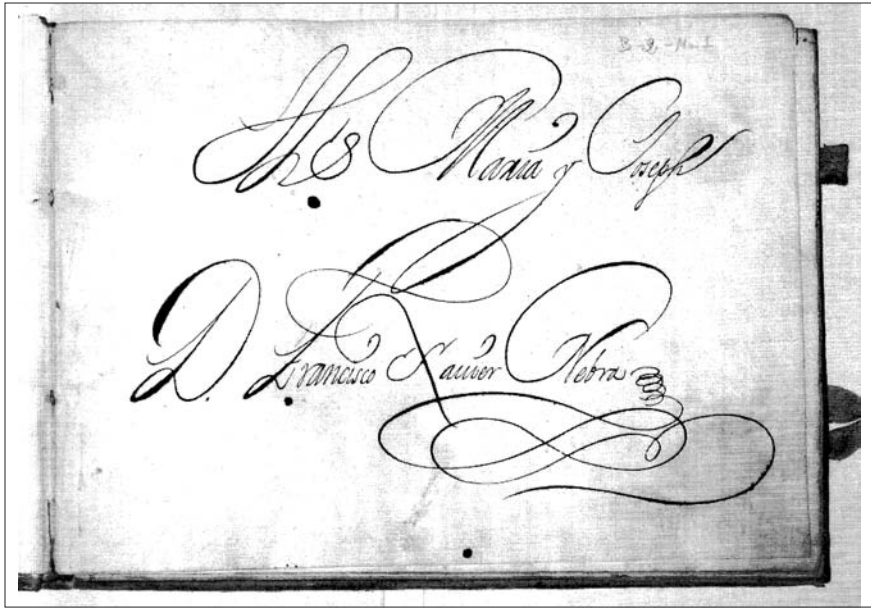


Figura 11 (*E-Zac, B-2 Ms. 1*). Primera portadilla del volumen manuscrito con las *Suites para clave* de Georg Friedrich Händel, propiedad de Francisco Xavier Nebra (Roma, 26 de marzo de 1727).

De los dichos tres hermanos, fue Francisco Xavier el primero en relacionarse directamente con las catedrales zaragozanas, adonde irían a parar las suites para clave händelianas que hoy nos ocupan. *Francisco Xavier (Ignacio Benito) Nebra Blasco* (*Calatayud —Zaragoza—, bautizado el 16 de abril de 1705;

en La Seo de Zaragoza (1730-1782). I y II», *Tesoro Sacro Musical*, 639 (enero-marzo), 1977, p. 12-17 y 40-45; Miguel MARTÍNEZ MILLÁN, «Los Nebra en la catedral de Cuenca (1711-1748)», en: *I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Sociedad Española de Musicología, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 331-344; Dionisio PRECIADO RUIZ de ALEGRÍA, *Doce Compositores Aragoneses de Tecla (s. XVIII)*, Madrid, Editora Nacional, 1983; Miguel MARTÍNEZ MILLÁN, *Historia musical de la catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 1988; M.^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *José de Nebra Blasco: Vida y Obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993; José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *Siete Palabras de Cristo en la Cruz [de Francisco Javier García Fajer, el Españolito]*, Barcelona, CSIC, 2000, Monumentos de la Música Española, LXI; ÍDEM, «Fuentes musicales históricas de compositores alemanes...», *op. cit.*; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra...», *op. cit.*; Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, *Joseph de Nebra (*Calatayud, 1702; †Madrid, 1768): Un aragonés en la Real Capilla*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002; ÍDEM (ed.), *José de Nebra: Oficio y Misa de Difuntos para las Reales Honras de las Reina Nuestra Señora Doña Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, Madrid, ICCMU, 2003, *Música Hispana*, 24, y Antonio EZQUERRO ESTEBAN, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y José Vicente GONZÁLEZ VALLE (eds.), *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

†Cuenca, 4 de julio de 1741), recibió con toda probabilidad sus primeras lecciones de música de su padre, siendo todavía muy niño, en Calatayud, para pasar, en 1711, a formarse ya como infante de coro en el Colegio de San José de la catedral de Cuenca, donde su padre había obtenido el puesto de organista. Fue confirmado en la parroquia de San Pedro de la citada ciudad castellana. Finalizada su etapa formativa en Cuenca, y ya en edad de presentarse a un puesto de trabajo estable, acaso realizara un viaje a Italia (promocional o de perfeccionamiento de estudios) con anterioridad a 1727 (cuando tendría 21 años), ocasión en que él mismo podría haber realizado (o encargado a algún copiante profesional) la cuidada copia manuscrita con las suites para clave de Händel objeto de nuestro interés. No habría que descartar, en el hipotético viaje, el papel que habría podido ejercer su padre, organista desde hacía ya muchos años (en Calatayud y Cuenca), y a quien no habrían faltado las oportunidades para conseguir contactos influyentes, para facilitar que su joven hijo pudiera promocionarse, como posiblemente hiciera también con su hijo mayor, José, que pronto encontró acomodo en plazas de cierta relevancia en el área de la corte española en Madrid. Todo esto se mueve todavía, lamentable e irremediadamente, en el terreno de las hipótesis, aunque no es difícil imaginar que estos interrogantes puedan desvelarse, documentalmente, muy pronto. El caso es que, al supuesto regreso de Italia de Francisco Xavier, seguramente con el halo de quien llegaba de la metrópoli musical europea del momento, y con tan corta edad, accedió al prestigioso cargo de organista primero de la catedral metropolitana de la seo de Zaragoza (el 14 de agosto de 1727), sustituyendo a Miguel Soriano. Conviene, asimismo, recordar que la iglesia de Zaragoza era entonces una plaza de gran prestigio en España, como cabeza del anterior Reino y Corona de Aragón, en donde hasta hacía muy poco tiempo debían jurar —acatar— los Fueros los mismísimos monarcas. Fueros ahora rebajados y prácticamente abolidos por la Nueva Planta impuesta por el nuevo monarca borbón, vencedor en la Guerra de Sucesión, Felipe V. En todo caso, el capítulo zaragozano reconoció en su admisión que era «persona de gran habilidad en esta ciudad, de quien informaban los músicos su destreza», señal evidente de que se le conocía con anterioridad en la capital aragonesa. Fue elegido, ya que «no parece que puede venir habilidad que le iguale, para asegurarse si desempeñará todas las partes que requiera el órgano del Santo Templo del Salvador». Seguramente, en función de su nuevo cargo en Zaragoza, Francisco Xavier Nebra iba a gozar de un salario muy superior al que podría haber imaginado casi cualquier músico de su edad en aquella época. Debía estar muy pendiente de su familia en Cuenca, pues consta un memorial suyo al cabildo de la seo del 3 de diciembre de 1728, en que pide que no se le descuenten sus emolumentos por una ausencia, sin duda para visitar a su familia en la ciudad castellana. De su estancia en Zaragoza, consta su actuación al frente de la capilla musical de La Seo el 1 de marzo de 1729, con ocasión del estreno de una «especiosa festiva aclamación de música en forma de ópera» de su composición, a la que asistieron la nobleza local y los militares de guarnición en la ciudad, celebración escénica de la que daba noticia la *Gaceta* de Zaragoza. Esta obra respondía a un

encargo del capitán general de la ciudad, Lucas de Spínola³⁴, con vistas a celebrar, en su casa, la onomástica del rey Felipe V³⁵.

Por otro lado, el hecho de que, en 1729, Francisco Xavier Nebra hubiera dirigido una ópera en Zaragoza, parece apuntar también a que hubiera sido él mismo quien se encontrara en Roma en 1727, pues no en vano la producción operística por aquellas fechas en la capital italiana era uno de sus mayores atractivos sociales, barómetro de modas y novedades (junto a su obvio componente añadido como centro de la cristiandad), que, sin duda, cualquier ciudad española de la época hubiera deseado emular.

34. Luca de Spínola y Spínola (*Madrid, 25 de marzo de 1680; †Madrid, 3 de julio de 1750), marqués de Alconchel y Villarejo, conde de Siruela y de Valverde, marqués de Santacara, gobernador, virrey y capitán general del Reino de Aragón de diciembre de 1722 hasta su fallecimiento. Era el segundo hijo de Francesco María Spínola (III duque de San Pietro in Galatina, Grande de España, ayo del príncipe infante Carlos, después rey de Nápoles y más tarde rey Carlos III de España) y de su primera esposa, Isabel Spínola Colonna (marquesa de los Balbases y Grande de España). Se casó con María Luisa de Silva y Velasco de la Cueva Ruiz de Alarcón y Ceballos (V condesa de Valverde, XIV condesa de Siruela y II marquesa de Santa Clara, Grande de España), con quien tuvo por hija a Mariana Francisca. Fue, además, Caballero de la Orden de San Juan, de Santiago (1722), de la Orden del Toisón de Oro (1750), comendador de Valderricote y Gentilhombre de Cámara de S. M. con ejercicio, y, como militar, llegó a ostentar los grados de teniente general y de capitán general de los Reales Ejércitos, como también de director general de infantería. Durante su mandato en Zaragoza, permaneció ausente del reino en diversos períodos, en cuyas ausencias (del 29 de abril de 1726 al 8 de agosto de 1726, de enero a diciembre de 1727, de febrero a diciembre de 1732, de octubre de 1733 a 1736 y de diciembre de 1738 a septiembre de 1739), no se nombró comandante interino.
35. En este contexto de música escénica para celebrar acontecimientos relacionados con la monarquía, y representada con la presencia de las fuerzas vivas ciudadanas (eclesiásticas, militares y de la nobleza), conviene recordar, asimismo, un antecedente directo en la misma ciudad de Zaragoza, con la anterior producción, en 1712, de la comedia *Los desagrazados de Troya*, con libreto del alguacil mayor de la capital aragonesa, Juan Francisco Escuder, y música del entonces organista (desde 1695) y maestro de capilla de El Pilar (1708-1714), Joaquín Martínez de la Roca (*Zaragoza?, 1676c; †Toledo, 1756c), autor que se haría famoso años más tarde en los círculos profesionales de la música, como iniciador de una polémica frente al maestro de la seo barcelonesa, Francisco Valls (en el marco de que este último hubiera incorporado una disonancia sin preparación en su *Missa Scala Aretina*). El caso es que la mencionada obra *Los desagrazados de Troya* alcanzó cierta notoriedad. Fue concebida para conmemorar el feliz nacimiento del infante Felipe Pedro de Borbón y se estrenó en Zaragoza, en casa del conde de Montemar (mariscal de campo y gobernador de dicha ciudad), el día 29 de junio de 1712. Tanto el libreto como la partitura fueron impresos, esta última en la Imprenta de Música del destacado músico de la corte, José de Torres (a quien ya hemos apuntado como posible profesor en Madrid de José Melchor de Nebra), y con la aprobación del mismo Torres, así como del que fuera discípulo de Pablo Bruna, fray Pablo Nassarre, a la sazón organista del zaragozano convento de San Francisco y celebrado teórico musical (que, en 1712, ya había editado sus *Fragments Músicos* y que, años después, pero muy pocos años antes de la aparición de Francisco Xavier Nebra en la principal organistía zaragozana, había editado —en 1723 y 1724— los dos volúmenes de su *Escuela Música según la práctica moderna*). No cabe duda de que, organizadas ambas de prestigio y desarrollando los dos su actividad en un mismo contexto religioso ciudadano, debieron conocerse...

El período en que Francisco Xavier Nebra ocupó la organistía de la seo de Zaragoza (de 1727 a 1729) finalizó cuando éste pasó nuevamente, ahora como primer organista, a la catedral de Cuenca (nombrado el 15 de octubre de 1729, desempeñó el puesto desde el 4 de noviembre de 1729 hasta su muerte en 1741), al promocionar su padre a maestro de capilla de dicha catedral castellana. Llama la atención el hecho de que Francisco Xavier dejara voluntariamente su puesto en Zaragoza, particularmente siendo todavía bastante joven, pues se trataba de una catedral metropolitana, mucho más relevante por tanto que la castellana, pero no hay que perder de vista la cercanía familiar (en Cuenca compartiría responsabilidades diarias con su padre, él como organista y su progenitor como maestro de capilla) e incluso la de su hermano mayor, José Melchor, entonces activo ya en el entorno de la cercana corte madrileña —como organista supernumerario de la Real Capilla—. De hecho, el mismo día mencionado, 4 de noviembre de 1729, Francisco Xavier obtuvo licencia del cabildo zaragozano para admitir su nueva plaza de organista en Cuenca, «para consuelo de su padre anciano a quien honra aquel cabildo con el magisterio de capilla». Desde luego, aunque la esperanza y las condiciones de vida de la época eran muy diferentes a las actuales, a ojos de hoy no consideraríamos a su padre un anciano en absoluto, pues contaría entonces 57 años (de hecho, iba a desempeñar su plaza y vivir todavía durante 19 años más; incluso sobrevivió a su hijo), pero de las referencias apuntadas, bien podría derivarse que el iniciador de la dinastía no se encontrara en un particular buen estado de salud. Sea como fuere, la cuestión es que pronto se menciona a Francisco Xavier en Cuenca, ya como organista mayor, y que, en 1730 (cuando ya habría vivido mucho para sus escasos 25 años de edad), contrajo matrimonio con Juana Vieco. Tuvo una hija monja, justiniana, que profesó en Cuenca, llamada Ignacia. Falleció prematuramente, con apenas 36 años.

A pesar de que se han conservado pocas obras que expliciten su nombre completo o le sean fácilmente atribuibles (apenas la *Lamentación tercera* para dúo de tiple y tenor, con violines y acompañamiento, o el villancico a Nuestra Señora de la Asunción, del año 1731, *Que asciende a la esfera*, a 8 voces, con violines, bajón y acompañamiento, ambos en la catedral conquense, o la partita amorosa *Descuidado el ruiseñor*, para tiple solo, con violines y acompañamiento, conservada en el barcelonés Instituto Español de Musicología y que editara M. Querol)³⁶, en el catálogo de obras que fueran propiedad de su sobrino, Manuel Blasco de Nebra, se mencionaban seis composiciones suyas de tecla, que darían cuenta de su actividad principal como organista a lo largo de los años, y que pondrían en contacto su propia producción e intereses con las suites para clave de Händel que fueron de su propiedad.

36. Miguel QUEROL GAVALDÁ, *Música Barroca Española*, vol. v, *Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1973, Monumentos de la Música Española, XXXV, p. 51-58. Esta obra sobresale especialmente por la rareza de su encabezamiento, para ámbito hispánico, como «partita».

Pasemos ahora a analizar la figura del hermano mayor de Francisco Xavier, el más famoso, *José (Melchor Baltasar Gaspar) Nebra Blasco* (*Calatayud, Zaragoza, bautizado el día 6 de enero de 1702; †Madrid, 11 de julio de 1768), que es, muy posiblemente, quien se encuentre en el origen de la llegada del volumen manuscrito con las suites para clave de Händel al archivo de música catedralicio de Zaragoza, como veremos. Sin duda, José Melchor es el músico de este apellido que llegó a ser el más célebre de toda la familia, y quien verdaderamente triunfó en la Real Capilla y corte de Madrid como organista primero, desde 1724 hasta su muerte.

José de Nebra estudió primeramente con su padre en Calatayud, donde fuera bautizado y confirmado. Posiblemente pasara a Madrid al trasladarse la familia a Cuenca (para posesionarse su padre de la organistía catedralicia de dicha ciudad castellana), o al poco tiempo, con vistas a perfeccionar su formación y encontrar un pronto acomodo como organista, pues en 1711, cuando tendría 9 años, no aparece entre los niños cantores de la seo conquense. Algunos autores han sugerido que tal vez estudiara en la capital con el organista de la Real Capilla, José de Torres. Organista luego del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, al menos desde el 7 de septiembre de 1719 y seguramente desde antes (siendo entonces maestro José de San Juan), puesto que, según su propia declaración, desempeñó durante ocho años (y en el que le sustituyó José Elías). Tal vez compaginando este cargo, aparece hacia 1722 ejerciendo ya como músico de cámara de los duques de Osuna (donde pudo haber tocado también el bajón, y donde coincidió con el maestro de la capilla ducal, Antonio Duni, así como con Antonio Literes —entonces violón de la Real Capilla— y tuvo oportunidad de participar en los salones y en las academias en que se ofrecían serenatas, zarzuelas y piezas diversas de música de cámara). Eran entonces los duques, don José María Téllez Girón y Benavides (*1685; †1733), VII Duque de Osuna (1716–1733), y su esposa, doña Francisca Bibiana Pérez de Guzmán y Mendoza (*1699; †1748) —hija del XII Duque de Medina-Sidonia.

El 22 de mayo de 1724, fue nombrado organista primero de la Real Capilla (cubría la vacante de Diego de Lana, que la había dejado para acompañar a Felipe V en su retiro segoviano a La Granja de San Ildefonso, al haber abdicado a favor de su hijo Luis I), pero, al morir prematuramente Luis I el día 31 de agosto de 1724 y regresar al trono Felipe V —con lo cual Diego de Lana recuperó su plaza anterior—, José de Nebra hubo de pasar a ser supernumerario (con lo cual, suplía las ausencias de los organistas titulares). Años después, ocuparía definitivamente el puesto (en 1749, consta que era el organista más antiguo y principal). Hacia 1724, desempeñaba también, acaso simultáneamente, el puesto de organista en la iglesia madrileña de San Jerónimo el Real.

El 27 de octubre de 1727, dirigió una orquesta con cincuenta cantores e instrumentistas en Zaragoza, que ejecutaron un oratorio de su composición en honor de la reciente canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. En 1728, fue elegido para componer la música del primer acto del melodrama *Amor aumenta el valor* (que se representó en el palacio lisboeta del

embajador extraordinario de España, V marqués de los Balbases y duque de Sexto —Ambrosio Gaetano Spínola y de la Cerda Colonna y Aragón—³⁷, para la celebración, en la capital de Portugal, de la firma de los acuerdos para la boda entre el Príncipe de Asturias (futuro Fernando VI) con la princesa portuguesa María Bárbara de Braganza, así como de los esponsales entre la española Infanta María Ana Victoria de Borbón (*1718; †1781) —hija de Felipe V y de Isabel de Farnesio—, con el Príncipe del Brasil (futuro rey José I de Portugal, *1714; †1777, y hermano de la futura reina de España, María Bárbara de Braganza). Llama la atención la inclusión de José de Nebra en el grupo de compositores seleccionados (Felipe Falconi, para compositor de la música del acto segundo, y Jaime Facco, del acto tercero), dado que estos autores italianos eran los maestros de música de los dos príncipes españoles casaderos, de suerte que la invitación a Nebra pudiera haberse debido ya exclusivamente a su prestigio.

Desarrolló su actividad musical en el marco de la Real Capilla con los monarcas Luis I, el segundo reinado de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, siempre rodeado de italianos (Felipe Falconi; Jaime Facco; Francisco Corradini; Francisco Corselli —primo maestro, de quien fue su asistente y amigo—; Juan Bautista Mele; Antonio Duni; Nicolás Conforto; Carlo Broschi *Farinelli*; Domenico Scarlatti, etc.). El violinista y teórico musical vinculado a la catedral y a la universidad de Salamanca, Juan Francisco de Corominas, le incluía ya, en su *Aposento anticritico, desde donde se va representar la gran comedia, que en su Theatro critico regaló al pueblo el RR. P. M. Feijoo, contra la musica moderna, y uso de los violines en los templos* (Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1726), entre los cinco mejores compositores españoles del siglo, junto a Antonio Literes, José de Torres, José de San Juan y Juan Serqueira, y a la altura de italianos como Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni o Antonio Vivaldi. Unos años más tarde, en 1734, se incendió el Palacio Real, a consecuencia de lo cual, se destruyó su archivo de música. Se encargó, primero a José de Torres y a Francisco Corselli (desde 1738), y luego a José de Nebra, y a Antonio Literes, que reconstruyeran la colección y compusieran nueva música para reemplazar el repertorio perdido, de suerte que se cubrieran las necesidades del culto diario.

Entretanto, con un prestigio en auge, se le ofreció el magisterio de capilla de la catedral de Santiago de Compostela (1738) y la organistía de la catedral de Cuenca (al fallecer su hermano Francisco Xavier en 1741), que rehusó (a pesar de que su padre ocupaba allá el magisterio de capilla), y permaneció en sus puestos de Madrid. En 1747, a la muerte de Literes, comenzó a trabajar para la biblioteca de Palacio. Ese mismo año, el 10 de enero de 1747, Corselli escribió al monarca Fernando VI elogiando la valía y los méritos de Nebra (quien llevaba entonces 23 años de servicios a la capilla real) y recomendando que se le aumentara su salario anual (lo que solamente conseguiría 20 meses más tarde). En 1749, se le encargó supervisar la reparación del órgano del Convento de los Jerónimos de Madrid, y ese mismo año se le pidió un dictamen para las *Obras*

37. Repárese en la relación familiar entre este personaje de la nobleza y el anteriormente mencionado (en relación con Francisco Xavier Nebra) capitán general de Aragón.

de órgano, entre el antiguo y moderno estilo (1749) de José Elías, que se tenían intención de publicar. El 5 de junio de 1751, fue nombrado vicemaestro de música de la capilla real y vicerrector del Colegio de Niños Cantores. A partir de entonces, abandonó su actividad teatral y se dedicó con mayor ahínco a la tarea encomendada al frente del archivo musical de la capilla real (a instancias de Fernando VI, el 25 de octubre de 1751). Trabajó entonces numerosas misas a capella, más una veintena de misas para ocho voces con una plantilla instrumental «moderna» y, en general, compuso abundante música religiosa (salves, lamentaciones con orquesta, himnos, responsorios, juegos de salmos de vísperas, letanías, colecciones de magníficats, un *Stabat Mater*, villancicos, etc.), contribuyó considerablemente a la organización del archivo de Palacio y a aumentar su patrimonio, añadiendo, a las obras de Torres, Felipe Falconi y Corselli, otras propias y de autores nacionales, para su copia o adquisición, con inclusión de acompañamiento instrumental; además, propuso otras de compositores italianos como Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo o Domenico N. Sarro.

En 1756, se pidió a José de Nebra su parecer a propósito del proyecto del órgano que Leonardo Fernández Dávila, el maestro organero de origen malagueño fallecido en 1771, realizaba para la capilla del nuevo Palacio Real. Según parece, el organero —que, en 1749, trabajó en componer el órgano segundo del coro de El Escorial, en 1755, hizo el órgano del Convento de las Salesas Reales de Madrid y, en 1756, compuso el órgano de La Encarnación— habría recibido el encargo en 1755 y las obras se comenzaron el 20 de marzo de 1756 (por el taller de organería de la fábrica de Palacio); Dávila propuso una traza para la caja que no se aceptó y que terminaría diseñando el celebrado arquitecto Ventura Rodríguez. El instrumento se dio por acabado el 14 de mayo de 1760, aunque, en realidad, no se finalizó hasta 1771, cuando, fallecido el organero, le sustituyó Jorge Bosch. Por otra parte, se sabe que el 21 de marzo de 1757 se pagó a Pablo Esteve Grimau (*1730c; †1794) y a Antonio Rodríguez de Hita (*1725; †1787) por la copia de obras de José de Nebra que había solicitado el maestro de capilla de la Primada, Jaime Casellas, para las interpretaciones festivas de la catedral de Toledo. Al año siguiente, 1758, José de Nebra compuso ya un *Requiem* con violines y flautas, para las exequias de la reina María Bárbara de Braganza, el cual se convertiría a partir de entonces en la música fúnebre oficial para los enterramientos de la familia real española hasta bien entrado el siglo XIX (Fernando VI, María Amalia de Sajonia, Carlos III y Fernando VII). Esta obra, que fue publicada en la monumental colección antológica de partituras del maestro Eslava³⁸, sobresale por su imaginativo empleo del canto llano y por anticiparse a la moda posterior, de intensidad dramática rossiniana. En 1759, José de Nebra remitió sus *Vísperas del común de los Santos y de la Virgen* al papa Clemente XIII, para que se interpretaran en la capilla pontificia, en Roma.

38. Hilarión ESLAVA Y ELIZONDO (ed.), *Lira Sacro-Hispana: gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos*, 10 vols., Madrid, Martín Salazar, 1852-1860, vol. II, p. 1-108.

Fue también muy estimado como profesor de música. Ejerció una destacada labor docente: dio clases de órgano en el convento de Jerónimos de Madrid, enseñó a fray Domingo de Santiago (*1707; †1757), a fray José del Valle (*1707; †1743), a Manuel del Valle (†1775) y al padre Antonio Soler Ramos (*1729; †1783), a quien redactó, para su célebre tratado *Llave de la modulación*, un elogioso prefacio el día 21 de diciembre de 1761. Desde el Colegio de Niños Cantorcicos de la capilla real madrileña, impartió clases de órgano y composición a José Lidón (*1748; †1827) —que fuera luego organista y maestro en la capilla real—. El día 2 de mayo de 1761, Carlos III le nombró maestro de clave del Infante Don Gabriel (al tiempo que hacía lo propio con Felipe Sabatini, fallecido en 1770, a quien designó maestro de violín del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV). Desde entonces, José de Nebra quedó obligado a acompañar a Don Gabriel en sus desplazamientos a los Reales Sitios y asistir a las frecuentes veladas musicales de su cámara, con lo que decreció su producción religiosa, a partir de entonces limitada a obras más breves y arreglos (para abreviarlas) de otras piezas. Desde 1766 y hasta su muerte, dio clases también a su sobrino, Manuel Blasco (de Nebra) Orlandi.

Paralelamente a sus tareas cotidianas en la Real Capilla, José de Nebra colaboró con los ambientes teatrales de Madrid entre 1723 y su nombramiento como vicemaestro de la citada capilla musical, que tuvo lugar en 1751. Actuó en dos fases: la primera, que se extiende desde 1723 (cuando comienza a componer música escénica que vende en los teatros madrileños) hasta 1730 aproximadamente, fecha esta última a partir de la cual los favoritos napolitanos de la reina (Francisco Corradini y Juan Bautista Mele) monopolizaron la música escénica en Madrid (sobre todo entre 1731 y 1736), con lo cual desplazaron a cualquier otro autor nacional, y una segunda fase, desde 1739 hasta 1751. En estos dos períodos de su producción para la escena, trabajó muy intensamente, creando un mínimo de dos o tres obras de cierta envergadura cada año, de suerte que, en el primer período citado, compuso numerosos autos sacramentales y obras de temática religiosa, así como algunas piezas de carácter profano o civil (óperas, zarzuelas, comedias en música, dramas armónicos, melodramas escénicos, algunos bailes y bailetes, entremeses, etc.), mientras que, en el segundo período, el orden de prioridades parece invertirse, puesto que trabaja muchas más obras profanas y disminuye, respecto a la etapa anterior, el número de obras religiosas. Por otro lado, también, todavía, en número nada desdeñable (de hecho, José de Nebra fue el compositor más representado de la escena española, tanto entre los nativos como entre los foráneos). Nebra aportaba sus obras (para lo que se servía de libretos de Pedro Calderón de la Barca, de adaptaciones de obras de Metastasio o de dramaturgos de éxito del momento, como José de Cañizares, Nicolás González Martínez, Manuel Francisco de Armesto y Quiroga, José Fernández de Bustamante, o Bernardo José de Reinoso y Quiñones, entre otros), que entregaba a las compañías nacionales de teatro (como las de Ignacio Cerquera, Francisco Londoño, Manuel de San Miguel o Antonio Vela), las cuales las representaban en Madrid, básicamente, en los coliseos públicos y comerciales del Teatro de la Cruz y el Teatro del

Príncipe. En este sentido, Nebra fue el responsable de inaugurar con éxito los nuevos coliseos, que vinieron a sustituir a los anteriores «corrales» (con *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria*, se inauguraba, el día 30 de mayo de 1737, la primera temporada de ópera a cargo de compañías españolas en el Teatro de la Cruz, y con la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*, se abrió, el 5 de junio de 1745, el nuevo Teatro del Príncipe).

Pero si el más famoso de los Nebra triunfaba en los coliseos públicos, su protagonismo en los espectáculos cortesanos, dominados por los compositores italianos (pudo haber existido cierta rivalidad, en su contra, con Corradini), era más restringido: participó al clave, eso sí, en óperas ahí representadas, como las compuestas por su colega y colaborador Francisco Corselli, *Farnace* (1738) o *Achille in Sciro* (1744), y se sabe de algunos arreglos instrumentales y añadidos para comedias de Calderón y Cañizares que se repusieron para la boda por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón (*1745; †1792) con el entonces archiduque Leopoldo de Austria (*1747; †1792) —enseguida, Gran Duque de Toscana y, años después, rey de Bohemia y Hungría, y emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, Leopoldo II—, celebrada el 16 de febrero de 1764. En sus obras para la escena (una sesentena de títulos, muchos de los cuales permanecieron en cartel veinte días o más), y particularmente en sus zarzuelas (de las que compuso una veintena, entre ellas *Ifigenia en Tracia* y *Viento es la dicha de Amor*), Nebra, que utiliza un *organico* a base de violines y bajo de cuerda, oboe, fagot y clave, alterna los diálogos hablados y las partes declamadas con las partes cantadas, usando las formas propias de la tradición musical hispánica (estribillo, coplas, cuatros, seguidillas, etc.), que combina con naturalidad con otras formas procedentes de la ópera italiana (recitados, arias), incorporando a menudo las arias (a 3 o a 4, y con estructura da capo) para finalizar los diversos actos.

Desde 1723 al menos, estuvo presente en casi todas las manifestaciones sociales madrileñas importantes con participación musical, interviniendo, desde el clave, y como parte de la orquesta, en no pocos montajes organizados por Farinelli para Fernando VI y María Bárbara de Braganza (reina para cuyo deceso compuso en 1758 un celebrado *Requiem*). Su música se escuchaba en teatros, salones de la nobleza, cámaras reales, la Real Capilla y numerosas catedrales e iglesias de todo el orbe hispánico (su fama alcanzó hasta Lima, en Perú, y todavía hoy se conservan obras suyas en lugares como la catedral de Guatemala, México D. F., Morelia, Puebla, la mexicana basílica de Guadalupe, Bogotá o Montevideo). Compuso algunas obras expresamente para las catedrales de Cuenca, Santiago de Compostela y La Seo de Zaragoza. Una buena parte de su obra se conserva en el archivo del Palacio Real, y se encuentra muy repartida por abundantes archivos y bibliotecas de España y Latinoamérica. Años después de su muerte, el poeta Tomás de Iriarte (*1750; †1791) le mencionaba entre los grandes compositores (*La Música. Poema*. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779), e incluso el erudito Emilio Cotarelo y Mori (*1857; †1936) le apodó «el Lope de Vega de la música española».

Finalmente, el tercero de los hermanos Nebra, y quien seguramente legó al archivo catedralicio zaragozano la fuente manuscrita con las suites para clave de Händel que fuera propiedad de su hermano Francisco Xavier, fue *Joaquín (Ignacio) Nebra Blasco* (*Calatayud, Zaragoza, 21 de mayo de 1709; †Zaragoza, 16 de agosto de 1782) quien ejerciera como organista de la seo de Zaragoza durante más de medio siglo, desde 1730 hasta su muerte. Trasladado con toda su familia a Cuenca en 1711, recibió allí sus primeras nociones musicales. En 1730, solicitó la plaza vacante de organista primero de la seo de Zaragoza (que había dejado su hermano mayor Francisco Xavier para pasar a la organistía de Cuenca junto a su padre, que ejercía allí como maestro de capilla). Opositó junto a otros varios contendientes y, a pesar de su juventud (20 años) y de no haber conseguido el primer puesto en los ejercicios (sino el segundo, empatado con otros tres opositores), obtuvo finalmente el puesto (el 11 de marzo de 1730), seguramente por los antecedentes que le avalaban (una familia de músicos aragoneses bien conocida del cabildo: su hermano Francisco Xavier como anterior organista, su otro hermano mayor José Melchor como organista de la Real Capilla y su propio padre, años atrás activo en Calatayud), cargo que iba a desempeñar hasta su fallecimiento, 52 años más tarde. Se casó con María Redonet Aino. Compaginó muchos años el cargo de organista con Francisco Javier García Fajer, *el Españolito*, como maestro de capilla del mismo templo. Y le sucedió en el cargo su anterior auxiliar, Joaquín Laseca. Compuso el oratorio *La caridad más perfecta* para las fiestas de canonización de san Camilo de Lelis (cuyo libreto se imprimió en Zaragoza, Imprenta del Rey, 1746), que se cantó en Zaragoza, en la casa de San Valero y San Vicente, y cuyos personajes eran Cristo, san Camilo, la Caridad, la Constancia y el coro. Escribió, además, algunas piezas litúrgicas que se conservan en la catedral de Cuenca (una *Salve* del año 1746 y la *Lamentación 3ª del Viernes Santo*), el *Juego de Versos* para órgano (40 versos a dos voces, en la colección privada de Presentación Ríos), la *Pastorela* de octavo tono que se conserva en el archivo de Salvatierra (Álava) y un par de sonatas que se le atribuyen (una de ellas, para clarines, en quinto tono punto alto), conservadas en el archivo turolense de Valderobres, aparte del *Paso* y del *Verso sobre el Veni Creator* que se guardan en el archivo de música catedralicio de Zaragoza. El catálogo de su sobrino Manuel Blasco de Nebra reunía 18 obras suyas.

La corte española: el trasiego de músicos transalpinos y José de Nebra. El eslabón de enlace: Domenico Scarlatti y la conexión italiana

Hasta aquí, hemos visto quienes fueron los hermanos Nebra, así como sus relaciones con Zaragoza (lugar en donde hoy se conserva la copia manuscrita con las «suites de pièces» para clave de Händel). Sabemos que el volumen de nuestro interés se copió en Roma en 1727 y que era propiedad de Francisco Xavier Nebra. Naturalmente, dicho libro pudo llegar al archivo musical catedralicio aragonés por legado del propio Francisco Xavier Nebra a su muerte. Pero ni la documentación disponible que conocemos a día de hoy dice nada al respecto, ni nada hace apuntar a que esto fuera así. Entre otras cosas, porque el

mencionado archivo apenas conserva otras obras de dicho organista y compositor, y también muy pocas de su hermano menor, que actuara durante más de medio siglo al frente de sus órganos, Joaquín Nebra.

En cambio, el archivo musical zaragozano ha preservado una colección verdaderamente sobresaliente de fuentes musicales, varias de ellas de carácter internacional, sin duda procedentes de la Real Capilla (como así denuncian algunas encuadernaciones lujosas con el escudo de los Borbones grabado en dorado y copias particularmente esmeradas), que, muy probablemente, habrían pertenecido al más famoso de los hermanos, José Melchor, activo en la corte, quien, a su muerte, en 1768, habría dejado en herencia a su hermano más pequeño, Joaquín —seguramente para su uso, pues era entonces todavía organista de La Seo zaragozana—, a cuya muerte, en 1782 —entonces sí—, habrían quedado dichas obras en propiedad del capítulo metropolitano.



Figura 12 (E-Zac). José de Nebra (organista principal y vicemaestro de la Real Capilla). *Visperas de facistol, a 4 voces* (1759). Cubierta lujosa, procedente de la Real Capilla, con inclusión repujada en oro de diversos motivos ornamentales y el escudo de los Borbones.

Entre el no pequeño conjunto de fuentes de música internacional del siglo XVIII de que dispone el archivo zaragozano³⁹, algunas de las cuales podrían

39. En la actualidad, trabaja sobre estos fondos, más concretamente, sobre las fuentes conservadas de Domenico Scarlatti, Celestino Yáñez Navarro, quien realiza su tesis doctoral (*La obra para tecla de Domenico Scarlatti: Dimensión internacional y aportación del fondo documental conservado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*), en curso, en la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la codirección de Luis A. González Marín y de Antonio Ezquerro. De este mismo autor, puede verse un interesante trabajo previo: Celestino YÁÑEZ NAVARRO, «Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragoza-

haber llegado, vía el organista Joaquín Nebra, a través de José de Nebra y su actividad en la corte madrileña, se encuentran las siguientes composiciones, que, por su adscripción, calidad, carácter novedoso u otros varios factores, podríamos considerar, si no imposibles en absoluto, sí al menos infrecuentes en un ambiente catedralicio de provincias (aparte de las «suites de pièces» para clave de Händel que nos ocupan):

1. Un ejemplar impreso (grabado) del *Livre de sonates en trio* (París, Roussel, 1705), de Jean François d'Andrieu (*1682 ; †1738), que fuera organista de la capilla real en París desde 1721 (siendo su autor, en la fecha de la presente edición, organista de Saint-Merry). Esta lujosa fuente (*E-Zac*, B-2 Bb) se encuaderna con tapas de cartón forradas en pergamino y contiene seis sonatas para dos violines, bajo de cuerda y acompañamiento continuo. Su autor, más conocido como organista, se sitúa aquí entre la influencia de Jean-Baptiste Lully y Arcangelo Corelli⁴⁰, y, con estas composiciones, se acerca formalmente a la sonata «da chiesa» (por sus *tempi* dispuestos lento-rápido-lento-rápido) y a las formas de danza en la tradición francesa de la suite (gigas, alemanas, gavotas, etc.). Tan solo se conocen unos pocos ejemplares más de esta edición (que influyó, por ejemplo, en las sonatas en trío de Johann Sebastian Bach), en la Biblioteca Británica londinense, y el resto, en Francia (bibliotecas Nacional de Francia y Municipal de París, respectivamente, y Besançon).

2. Tres volúmenes impresos, encuadernados en piel y grabados lujosamente en planchas de cobre, con música de tecla del antecesor de Johann Sebastian Bach en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, Johann Kuhnau (*1660; †1722): el primero de ellos, *E-Zac*, B-2 U, *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten auff dem Klaviere zu Spielen* (Leipzig, Emmanuel Tietz, 1710) (= RISM K 2998); el segundo, *E-Zac*, B-2 V, *Idem (Idem.)* (= RISM K 2983), y el tercero, *E-Zac*, B-2 W, *Frische Clavier Früchte oder Sieben Suonaten von guter Invention und Manier auff dem Claviere zu Spielen* (Dresde-Leipzig, Johann Zimmermann, 1710) (= RISM K 2994). Se trata de una auténtica rareza en nuestros archivos catedralicios, interesante, pues los tres toman el pul-

nos de la primera mitad del siglo XIX», *Anuario Musical*, 62, 2007, p. 291-333. También realiza su trabajo de investigación de doctorado sobre la música de tecla del siglo XVIII conservada en *E-Zac*, Virginia Gonzalo, trabajo matriculado en la Universidad de Zaragoza (Campus de Huesca), bajo la dirección de Luis A. González Marín.

40. Arcangelo Corelli (*1653; †1713), *el Príncipe de los Músicos*, se estableció en Roma en 1675. Protegido y alojado por el cardenal Pietro Ottoboni (sobrino del papa Alejandro VIII, en cuyo palacio tuvo lugar la célebre competición entre Händel y Scarlatti), como también por la reina Cristina de Suecia, alcanzó gran fama en Roma como violinista y compositor: violín primero en San Luis de los Franceses (1682) y en el Palacio de la Cancillería (1700). Ingresó en la Congregación de los Virtuosos de Santa Cecilia (1684) y en la Academia de la Arcadia (1706), donde conoció a Domenico Scarlatti. Conoció a Händel en 1708. Violinista del papa, anunció la sonata preclásica, y sus obras fueron las más publicadas y reeditadas de su tiempo; realizó abundantes giras por Francia e Inglaterra e influyó en compositores como Bach y Händel.

so a los gustos de los *Liebhaber* de la época (amantes de la música de tecla), en transcripción para tecla de música camerística, al tiempo que recogen tempranamente el término *sonata* aplicado al instrumento de tecla.



Figura 13 (*E-Zac*). Volúmenes impresos con música para tecla de Johann Kuhnau.

3. Un ejemplar impreso (*E-Zac*, B-2 T) con la *editio princeps* de las *Pièces de Clavecin*, libro 1.º (París, Du Plessy, 1713) (RISM C 4280), del organista de la capilla real francesa y gran maestro del clave, François Couperin (*1668; †1733). El maestro galo adapta la suite de danzas sin utilizar el término *suite*, sino el de *ordre* y presenta unas obras que pueden ejecutarse como solista o como pequeñas piezas de cámara.



Figura 14 (E-Zac). Primera edición de las Órdenes de piezas para clave, de François Couperin, *el Grande*.

4. Una colección de siete libretes impresos (E-Zac, B-2 R) con los *Concerti Grossi a piu instrumenti, Libro 1, op. 5* (Ámsterdam, Michel Charles Le Cène, ca. 1719c) (RISM D 802), del veronés Evaristo Felice Dall'Abaco (*1675; †1742), asimismo, encuadernados en cartón forrado en pergamino y rotulados con caligrafía especialmente esmerada. Falta la parte del violín segundo. Contienen seis conciertos, escritos en estilo francés, para dos violines principales (y viola), dos *ripienos* o flautas, fagot y órgano. Solo se conocen otros cuatro ejemplares, en la Biblioteca Británica londinense, la Biblioteca de la Real Academia de Música de Estocolmo (Suecia), la Biblioteca de la Universidad de Rostock (Alemania) y la Biblioteca de Baviera en Múnich (Alemania). Su autor, que dedica la obra al duque Fernando María Inocencio de Baviera (*1699; †1738), ejerció como músico de violonchelo de la corte muniquesa.

5. Un librete impreso con la parte para «organo e violoncello» de *Il cimento dell'armonia e dell'inventione, op. 8* (Ámsterdam, Michel Charles Le Cène, 1725) (RISM V 2225), que contiene las famosas «Cuatro estaciones» («Le quattro stagioni») (RV 269, 315, 293 y 297) del veneciano Antonio Vivaldi (*1678; †1741).

6. Varios ejemplares manuscritos (partituras cosidas, una de ellas encuadernada en cartón forrado en pergamino, y varios juegos de partichelas sueltas), de mediados del siglo XVIII, con el *Stabat Mater* (1736) de Giovanni Battista Pergolesi (*1710; †1736). Algunas de estas copias son seguramente españolas, a

juzgar por algunas de sus acotaciones o por la variante, frecuente, de destinar la parte original para contralto a un tiple segundo.

7. Una colección de copias manuscritas de la época (mediados del siglo XVIII), con nada menos que 217 sonatas para clave de Domenico Scarlatti (*1685; †1757), que constituye la segunda o tercera en importancia a nivel internacional, junto a las conservadas en Parma y Venecia. Esta colección se halla en diversos códices (*E-Zac*, B-2 Ms. 2, 31, 32 y 35), varios de ellos realizados por copiantes profesionales, procedentes de la corte de Madrid, que, sin duda, llegaron al archivo musical catedralicio zaragozano de la mano del colega del maestro napolitano en la corte, José de Nebra⁴¹.

A estas piezas, todavía cabría añadirles otras muchas conservadas en otros varios archivos de música catedralicias aragoneses, obviamente, ya no legadas por José de Nebra, aunque sí son testimonio, igualmente, del alto nivel alcanzado por los músicos eclesiásticos de la época y de sus amplios conocimientos profesionales, y constituyen una puesta al día respecto a las novedades de su disciplina⁴².

41. La presencia de esta amplia colección de obras de Domenico Scarlatti en Zaragoza cabría ponerla en relación con la llegada de colecciones semejantes a Parma y Venecia, respectivamente, en fecha temprana, acaso motivada por las lujosas copias manuscritas que, habiendo estado en poder del cantante castrado Carlo Broschi, *Farinelli*, en la corte de Madrid (María Bárbara de Braganza le legó su colección de instrumentos musicales y todas sus partituras), éste se habría llevado consigo en su regreso a Italia al salir definitivamente despedido de la corte española al subir al trono Carlos III en 1759. No olvidemos, por otra parte, que de Venecia procedía, por ejemplo, el violinista, compositor y director de orquesta Giacomo Facco (*1676; †1753), quien fuera profesor de clavicordio de Fernando VI, y que de Parma procedían nada menos que la reina Isabel de Farnesio (segunda esposa de Felipe V) o músicos como Francisco Corselli (que ya fuera en Italia profesor de música de la más tarde reina), destacado colaborador y amigo de José de Nebra, «primo maestro» de la capilla real española y compañero, por tanto, asimismo cotidiano, en la corte madrileña, de Domenico Scarlatti. Con Parma tuvo también especial relación el más tarde monarca español Carlos III (desde 1759), anterior duque de Parma (1731-1735) y rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759).
42. Y, así, podrían mencionarse las interesantes copias manuscritas conservadas en la catedral de Jaca con sonatas (una sinfonía italiana de segundo tono) del «violinista del papa» Arcangelo Corelli (*1653; †1713), los *conciertos* de Giuseppe Matteo Alberti (*1685; †1751), tonadillas del napolitano activo en la corte española Francesco Corradini (*1700; †1769), arias (del año 1748) de Domenico Terradellas (*1711; †1751), de Johann Adolf Hasse, *il Sassone* (*1699; †1783), o de Baldassare Galuppi (*1706; †1785). O, en la catedral de Albaracín, las copias de arias del citado Corradini, o la tempranísima copia (la más temprana registrada en España con obras de este autor) del *Stabat Mater* de Haydn (1783), o de los cuartetos concertantes de cuerda de Ignaz Joseph Pleyel (1788). O incluso en la catedral de Teruel, el *Stabat Mater* de Pergolesi (en copia de 1761), una copia realizada por Francesco Faelli en Parma en 1769 (en vida del autor, y solo 7 años posterior a su estreno vienés), con el *Orfeo ed Euridice* de Christoph Wilibald Gluck (*1714; †1787), el *Concierto para piano-forte*, op. VII, de Johann Christian Bach («el Bach de Londres») (1735-1782), algunas sonatas de cámara de Giuseppe Toeschi (*1731; †1788), las *6 Sonatas en trío para violín, bajo y clave*, op. 15, de Carl Stamitz (*1745; †1801) —en un impreso de París, De la Chevardière y Lyon, Castaud, ca. 1776—, las sonatas para cémbalo y violín obligado (impresas y manuscritas) de Luigi Boccherini (*1743; †1805) y las de Ignaz Joseph Pleyel (*1757; †1831). Todo eso, por no mencionar otras varias copias manuscritas asimismo muy tempranas en el



Figura 15 (E-Zac). Colección manuscrita de sonatas para clave, de Domenico Scarlatti.

Con este repaso a las fuentes zaragozanas de adscripción internacional, varias de ellas de música de tecla, queda claro que, a lo largo del siglo XVIII, se conoció en España, en el ámbito eclesiástico más destacado (catedralicio), buena parte de la mejor música que sonaba coetáneamente en el exterior, seguramente, en el caso que nos ocupa, facilitada por el celo de músicos profesionales relacionados con el entorno cortesano y más cosmopolita (José de Nebra en Madrid y, posiblemente, Francisco Xavier Nebra en Roma).

De este modo, algunas obras que probablemente hubieran podido pertenecer a José de Nebra en Madrid, compositor que trataba a diario con algunos de los mejores músicos italianos y extranjeros que pasaban por el país (como, por ejemplo, la larga colección de sonatas manuscritas de Domenico Scarlatti, o incluso tal vez también las obras citadas de Kuhnau o Couperin, entre las que no cabría descartar tampoco la copia con las «suites de pièces» para clave de Händel que pertenecieran a su hermano menor Francisco Xavier), acabaron por ir a parar a manos del hermano músico que vivió hasta más tarde, el organista zaragozano Joaquín Ignacio Nebra, a cuya muerte quedaron archivadas y en posesión del cabildo metropolitano aragonés.

José V. González ha documentado perfectamente la estrecha relación que unía a los hermanos Nebra y el tiempo en que el cabildo zaragozano adquirió, en concreto, este manuscrito con música de Händel, así como otros muchos de su propiedad⁴³. Ya en 1753, el hermano menor, Joaquín, presentaba un memorial al cabildo de La Seo en este sentido, pues, al parecer, había tenido que hacerse cargo de buena parte de la familia que había quedado tras la muerte de su hermano Francisco Xavier en 1741. No hay que olvidar que Francisco Xavier dejaba viuda y, al menos, una hija monja, y que, años más tarde, en 1748, sobrevino la muerte del cabeza de familia, su propio padre José Antonio. Es de suponer que, entre 1741 y 1748, fuera el padre (si es que para entonces estaba en condiciones de buena salud, pues ya vimos años atrás, en 1729, cómo se decía que estaba ya para entonces anciano y necesitado de ayuda) quien se hiciera cargo de la familia que dejara su otro hijo Francisco Xavier, pues ambos residían en Cuenca y habían compartido durante largos años las responsabilidades musicales de la catedral de aquella ciudad. Entretanto, seguramente los otros dos hermanos, José en Madrid y Joaquín en Zaragoza, serían los encargados de ayudar a la familia (sabemos, por ejemplo, que José, soltero aunque probablemente muy ocupado con sus múltiples actividades en la corte y la Real Capilla, ayudaba a su hermana monja Ignacia en Cuenca, y que tuvo en su casa a su sobrino Manuel Blasco de Nebra los dos últimos años de su vida). Posiblemente, desde 1748 al menos (con la muerte del padre, si no antes), y hasta la muerte de José, en 1768, ambos hermanos, José y Joaquín, compagi-

propio archivo catedralicio de Zaragoza, como, solo a modo de ejemplo, la de la *Grosse-Orgel-Solo-Messe*, de Franz Joseph Haydn (1785).

43. Véase José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *Siete Palabras de Cristo en la Cruz [de Francisco Javier García Fajer, el Españolito]*, *op. cit.*; ÍDEM, «Fuentes musicales históricas de compositores alemanes...», *op. cit.*, citas concretas en p. 69-70.

narían las cargas familiares. Pero, a partir de 1768, solo quedó Joaquín, casado aunque sin hijos, para sacar adelante a una familia que no debía ser corta y que se encontraba geográficamente dispersa, entre Cuenca, Madrid y Zaragoza. Las actas capitulares de la capital aragonesa desvelan lo siguiente:

Se leyó memorial de D. Joaquín Nebra, organista del Santo Templo del Salvador, en el que exponiendo al cabildo hallarse con el trabajo de haber fallecido sus padres y hermano, que en otro tiempo mereció el honor de servir al cabildo y ahora verse con la precisa obligación de asistir a su familia, recurre a la piedad del cabildo para que se le considere aquel aumento de salario que pareciese más digno. Se acordó votarse para cajuelas y quedó resuelto que no ha lugar a su petición. (Actas capitulares de La Seo, 1753, n.º 109, folio 20).

Organista Nebra en Madrid. Va a Madrid a ver a su hermano, deja sustituto. (Actas capitulares de La Seo, 1760, folio 70).

Se leyó un memorial de D. Bernardo Miralles [maestro de capilla de El Pilar, entonces de salud quebrantada, y que se despidió poco después, ese mismo año] en que pide compañeros para el examen de las obras que han trabajado los pretendientes del magisterio del Pilar, a [Tomás] Soriano [organista de El Pilar] y [Joaquín] Nebra [organista de La Seo]; y se concedió como lo pide. (Actas capitulares de La Seo, 1766, n.º 221, folio 221).⁴⁴

Joaquín Nebra, organista, protesta porque no le han pagado los entierros. El cabildo hace saber que el organista tiene su silla en el órgano, y por lo tanto, presencia, y se le debe pagar. (Actas capitulares de La Seo, 1772, n.º 207, folio 207).

Se leyó memorial de D. Joaquín Nebra, organista de La Seo, en que en atención a sus servicios, pide que el cabildo se sirva concederle la casa en que vivió D. Pedro Beneditid y está cerrada, para habitarla durante la voluntad del cabildo, sin pagar arriendo. El cabildo se la concede, pidiéndole que cierre la ventana que da a la capilla de San Valero y que la fábrica la repare y haga habitable. Lo que no impide que tenga que dejarla si el cabildo determina derribarla. (Actas capitulares de La Seo, 1776, folio 47).

44. Optaron a la plaza Juan Antonio García Medrano (maestro de capilla de Santander, que desistió de su pretensión); el maestro de capilla de Játiva; Antonio Molina (maestro de la Colegial de San Felipe, de Zaragoza); Manuel Gascón (maestro de la Colegial de Alcañiz, en Teruel); Ramón Moncín (hijo de Zaragoza); mosén José Sacristán (maestro de capilla de Canatavieja, Teruel); Pedro Aranz (que se había formado como infante y luego copiante en El Pilar); y Cayetano Chavarría (que estaba en Madrid y obtuvo la plaza). Estos dos últimos músicos volverían a reencontrarse en las oposiciones al magisterio de la catedral de Cuenca en 1768, que ganó Aranz. Parece claro que los antecedentes de los Nebra entre ambas ciudades pesaron con posterioridad, como puede comprobarse por el interés que tuvo el propio maestro Francisco Xavier García Fajer, *el Españolito*, en acceder desde Zaragoza también al magisterio conquense, al que renunció por la edad avanzada de su madre y recomendó entonces para la plaza a Cayetano Chavarría. Por su parte, desde Cuenca, Aranz se relacionó muchos años después con las catedrales zaragozanas donde se había formado, y Cayetano Chavarría, tras su magisterio zaragozano en El Pilar (1766-1770), acabaría pasando a México, donde ejerció como maestro del colegio de infantes de la catedral de la capital del virreinato de la Nueva España (consta documentalmente al menos en 1779, y seguía en 1792).

Se leyó otro memorial de Francisco Xavier García [Fajer, *el Españolito*], maestro de capilla del Santo Templo del Salvador, que expone que D. Joaquín Nebra, primer organista de La Seo, hace cincuenta años que sirve su empleo con la aplicación y destreza que es notorio, pero en el día no está para desempeñarlo y mucho menos en los días de mayor solemnidad y por su ancianidad y accidentes; en cuyas circunstancias si Joaquín Laseca, 2º organista, sale a las oposiciones que concurran en solicitud de un acomodo, no hay quién pueda desempeñar este empleo. Que en el mismo, concurren la aplicación y la habilidad, así en la composición de música como en el desempeño del órgano y acompañamiento, y los méritos de haber servido a la Iglesia trece años, siete de infante y seis de 2º organista, habiendo acreditado en ellos su buena conducta e inocentes costumbres. Por todo [...] suplica se conceda a dicho Laseca la futura del órgano, que se ofrece servir sin renta alguna durante la vida de Joaquín Nebra, quedando así premiados los méritos de ambos, y asegurado un ministro que con dificultad podrá mejorarse para el servicio de la Iglesia y el cabildo [...] reflexionado todo [...] se concedió la futura del primer organista del Santo Templo del Salvador al referido Joaquín Laseca con el salario que tendrá a bien señalarle, cuando llegue el caso de entrar en el goce de su empleo; y se acordó que D. Joaquín Nebra continúe siempre con el nombre y ejercicio en cuanto pudiere de primer organista, y con toda la renta, y emolumentos que como a tal le pertenecen durante su vida sin la menor disminución. (Actas capitulares de La Seo, 7 de septiembre de 1780).

Se leyó memorial de D. Joaquín Laseca, organista 2º de La Seo, pide al cabildo, haciendo presente la muerte de [Joaquín] Nebra, organista 1º, y la resolución del cabildo del 15 de noviembre de 1780 concediendo la futura de esta plaza a Joaquín Laseca. El cabildo adjudicó a Laseca la plaza de organista principal de La Seo, con la obligación de ir a enseñar a los infantes a su casa o estos pasar a la suya. (Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 197, folio 197).

Los papeles de música del organista Nebra se retienen. Los papeles de música que dejó el organista Nebra en poder de su mujer, valuados en 30 pesos, hay quien intenta llevárselos a reino extraño y que son muy útiles para la Iglesia; se acordó de que se retengan y archiven para si el organista quiere copiar alguno de ellos, y que lo pague la Fábrica su valor. (Actas capitulares de La Seo, 29 de noviembre de 1782).

Dña. María Redoné, viuda de D. Joaquín Nebra, pide ayuda en recuerdo de su marido. El cabildo la socorre en memoria de los largos servicios y distinguidos méritos del difunto. (Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 198, folio 198).

Se habían visto en Junta de Hacienda los memoriales de D. Joaquín Laseca, organista 2º de La Seo: con el tanto de renta que tenía D. Joaquín Nebra, organista 1º del mismo Templo y el memorial que Dña. María Redoné, Vda. de Nebra, se le había concedido a Laseca la futura de esta plaza, se asigna a la viuda 5 sueldos diarios y la casa, con la condición de vivir en ella, y esto por los particulares servicios de su marido y dilatado tiempo que ha servido a la Iglesia, con la ley y amor que es notorio, se aprobó en el cabildo lo que la Junta acordó. (Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 204, folio 204).

De la lectura de la documentación anterior, importa comentar que se habla en ella, genéricamente, de los papeles que Joaquín Nebra (y luego su viuda) poseía, y no específicamente de las obras que él hubiera podido componer, así como de que, a su muerte, hubo algunos intentos de hacerse con dichos materiales, procedentes de «reino extraño», acaso en alusión a Cuenca o Madrid, pertenecientes a la antigua Corona de Castilla (territorios regidos por otras leyes en materia de herencias y propiedades post mortem). En previsión de que salieran del dominio de la iglesia zaragozana, tales papeles se habían peritado y valorado, y se ordenaba ahora custodiarlos. Se permitía especialmente el gasto de copias extraordinarias, aunque siempre con fines de su uso por parte del nuevo organista titular, síntoma del aprecio en que se tuvieron dichos «papeles de música». Por otro lado, la mala situación económica de su viuda pudiera haberle obligado a entregar la documentación de su marido, de lo que se derivaron algunos gestos capitulares hacia ella (socorros económicos puntuales; una pequeña asignación, y la cesión de la casa en que anteriormente vivía, bajo la condición de que la habitara). De otra parte, llama la atención que, años antes de que el anciano Joaquín Nebra falleciera, ya se dispusiera de su plaza «a futuris» y que tanto el pretendiente (!?) como el propio capítulo plantearan siquiera semejante asunto en presencia del aludido e incluso dispusieran con antelación un puesto que todavía estaba ocupado y servido con cierta puntualidad. Al parecer, la causa pudiera estar en una superabundancia de candidatos a ocupar puestos musicales, frente a una evidente carencia de puestos de trabajo vacantes y bien dotados económicamente, como se demuestra por el siguiente acta capitular, que afectaba a la plaza de organista vecina a la que ocupara Joaquín Nebra (de organista, pero no de La Seo, sino de El Pilar, en un puesto que ocupara también, durante más de medio siglo, su colega Tomás Soriano) (las cursivas son mías)⁴⁵:

Se leyó memorial de Tomás Soriano, organista del Pilar, suplicando que desde hace 53 años ejerce este empleo y su poca salud, pide jubilación. [Memorial en Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 6, apéndice.] *Peligro de que quede la plaza de organista en manos de mercenarios inestables*. Ya en la actualidad necesitan los órganos composición en muchos registros. Si se le jubila con toda la renta, como es costumbre con los buenos organistas [ése fue el caso de Joaquín Nebra], queda el peligro de no haber renta para un sujeto bueno. El que escribe el memorial ha sido discípulo de Tomás Soriano y se presta a suplir a su maestro. Condiciones: D. Tomás Soriano debe ceder su organillo cuando fuere preciso ceder el clave para los entierros, lamentaciones, oratorios y demás funciones acostumbradas. Tañer y cuidar el órgano. (Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 273, folio 273).

Habiendo leído el cabildo el dictamen del maestro de capilla del Pilar sobre la jubilación de Thomás Soriano. El cabildo concedió su jubilación con toda la renta: que las 12 libras que se le daban por afinar y componer el órgano se le

45. José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *Siete Palabras de Cristo en la Cruz [de Francisco Javier García Fajer, el Españolito]*, op. cit.; ÍDEM, «Fuentes musicales históricas de compositores alemanes...», op. cit., *ibidem*.

den a un diestro y hábil organista, que tenga ese cuidado, como se hace en La Seo. Que en cuanto al organista 2º siendo peculiar del 1º ponerlo y quitarlo, se deja a disposición del maestro de capilla, para que por los medios más prudentes ponga otro que desempeñe y sea de mejor gusto en el tañer y respecto a lo demás que dice el dictamen, se conformó el cabildo con el dictamen del memorial original [cfr. Actas capitulares 1782, memorial n.º 6]. (Actas capitulares de La Seo, 1782, n.º 305, folio 305).

Con los datos aportados, parece claro que fue Joaquín Nebra (y, más concretamente, su viuda, María Redoné) quien entregó las obras de su propiedad al cabildo metropolitano de Zaragoza, el cual dispuso que éstas pasaran a su archivo de música (y, en su caso, que fueran sacadas nuevas copias, a su costa, para su uso por parte de la capilla musical catedralicia), las cuales debían incorporar algunas que fueran anteriormente propiedad de sus dos hermanos, José y Francisco Xavier.

En cambio, todavía no disponemos de certezas sobre si la temprana fuente zaragozana con las suites para clave de Händel copiada en la Ciudad Eterna pudo haberlo sido durante un viaje de formación que realizara el propio Francisco Xavier Nebra (y acaso en compañía de su hermano José⁴⁶, en un viaje de estudios a Italia que era habitual en la época, por ejemplo, entre pintores y otros artistas plásticos) o si, por el contrario, el libro pudo haberle sido copiado por encargo, para su uso y disfrute, por algún contacto en la capital italiana, dado que era relativamente frecuente que personas relacionadas con ámbitos catedralicios, como en el caso de la metropolitana de Zaragoza, hubieran de desplazarse al Vaticano para tratar asuntos eclesiásticos de diversa índole, ocasión que, sin duda, podía aprovecharse para realizar determinados encargos, particularmente en el sentido de traer las novedades que se estuvieran fraguando (en nuestro caso concreto, escuchando) en la principal ciudad de la cristiandad, donde se producía y se tenía oportunidad de oír buena parte de la mejor música europea de la época.

En cualquier caso, la conexión italiana parece clara: siendo muy jóvenes aún, al pasar el padre de la dinastía, José Antonio Nebra, a la organistía de Cuenca en 1711, sus dos hijos mayores pudieron haber aprovechado la contingencia para trasladarse también y perfeccionar su formación musical, pasando, en primer término, José a Madrid (y, años más tarde, acaso a Italia también), y Francisco Xavier quedándose en un primer momento en Cuenca, pero probablemente marchando a Roma al finalizar su período formativo con quense y encontrarse en condiciones de aspirar a un puesto de trabajo. En este sentido, conviene resaltar la relación profesional diaria que debió entablarse en la corte española de Madrid entre José de Nebra y Domenico Scarlatti. Este

46. Recordemos que, al poco tiempo de copiarse en Roma el volumen manuscrito objeto de estudio, Francisco Xavier Nebra accede a la organistía de La Seo de Zaragoza, mientras que, por aquel entonces también (el 27 de octubre de 1727), el propio José de Nebra dirigió un oratorio de su composición en Zaragoza, acaso en su viaje de regreso hacia su puesto habitual de trabajo en la Real Capilla de Madrid.

último posible introductor del interés por conocer la música de Händel en España. Veamos algunas similitudes y probables conexiones entre ambos: eran hijos de músicos respetados, cada uno a su nivel; Domenico Scarlatti fue compositor y organista de la capilla real de la corte española de Nápoles a los 16 años; por su parte, José de Nebra fue organista de las Descalzas Reales de Madrid (con consideración de capilla real), a los 17 años (y posiblemente, desde los 15 o los 16). Aunque destacó especialmente como intérprete y profesor de teclado, Domenico Scarlatti compuso óperas y abundante música escénica, como también José de Nebra; ambos trabajaron para personajes destacados de la nobleza y la realeza: en 1709, Domenico Scarlatti viajaba a Roma para entrar al servicio de la exiliada reina polaca María Casimira, mientras que José de Nebra trabajaba en Madrid para los duques de Osuna; Domenico Scarlatti fue maestro de capilla en la basílica de San Pedro (1715-1719) y José de Nebra ejerció como organista de la iglesia de los Jerónimos de Madrid (desde 1724, supervisando allí los trabajos de organería en 1749 e impartiendo clases de música de tecla); en 1719, Scarlatti se trasladó a Londres para dirigir su ópera *Narciso* en el King's Theatre, y quizá, José de Nebra se hubiera trasladado también a Italia en 1727 junto a su hermano Francisco Xavier (se sabe que este último dirigió una ópera a su regreso, y es conocida la faceta como director de espectáculos músico-escénicos de José); Domenico Scarlatti enseñó música en Lisboa a la entonces princesa (luego esposa de Fernando VI y reina de España) María Bárbara de Braganza, con quien se trasladaría a Sevilla en 1729 (ciudad donde, años después, se afincaría el primo de los hermanos Nebra, José Blasco, como organista segundo de la catedral andaluza); por su parte, José de Nebra fue maestro de clave, a partir de 1761, del infante don Gabriel; tanto Domenico Scarlatti como José de Nebra vivieron en Madrid largos años y no abandonaron allí una residencia estable hasta su propia muerte; ambos eran seglares (el napolitano se casó dos veces y tuvo hijos) y ejercieron como españoles convencidos (el primero firmaba como «Domingo Escarlatti»); los dos trabajaron, aparte de abundantes sonatas para clave y óperas, una importante obra de polifonía vocal religiosa, además de algunas cantatas «da camera» profanas y «da chiesa»; ambos serían profesores del padre Antonio Soler, y ambos compartirían atriles en no pocas producciones de palacio y jornadas de trabajo.

Hemos podido ver cómo la música coetánea más alejada, alemana o británica, no era completamente desconocida (aparte del notable ejemplo de las suites para clave de Händel, hemos mencionado también algunos otros casos de obras conservadas en archivos catedralicios aragoneses, como, por ejemplo, algunas composiciones de Johann Kuhnau, de Johann Christian Bach, etc.), pero, desde luego, la conexión foránea principal era la italiana (y solo seguida, a no poca distancia, por la francesa). Las relaciones en este sentido de José de Nebra eran más que evidentes, pues había de convivir con numerosos músicos transalpinos (el propio Domenico Scarlatti, Francisco Corselli, Felipe Falconi, Corradini, Giovanni Battista Mele, Farinelli, etc.)⁴⁷. De hecho, a raíz del incendio del Real

47. Contamos con una referencia que enlaza a Händel con Farinelli. En 1733, la compañía

Alcázar en 1734 y del encargo que recibió para reponer de música los archivos de palacio, José de Nebra se dispuso a componer muchísimo, contra reloj, pero también a adquirir muchas creaciones de los mejores autores foráneos, en su mayoría italianos. Muy posiblemente, sus elecciones respondieron a sus propios gustos personales, pero tampoco hay que desdeñar la posibilidad de que se hubiera dejado asesorar por sus colegas y compañeros italianos (entre obras de otros autores, se compraron o se copiaron composiciones de músicos napolitanos como Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Domenico Sarro, etc.).

En cuanto al papel de Domenico Scarlatti como enlace hispano para difundir la música de Händel, contamos con numerosas referencias que nos hablan de los contactos entre el sajón y el napolitano, así como de su mutua admiración. Vimos ya cómo ambos músicos, nacidos el mismo año, se conocieron a los 23 años (en 1708), en Venecia (donde Händel iba a representar su ópera cantata *Agrippina*), y de ahí emprendieron viaje juntos a Roma. También es conocido que Domenico Scarlatti trabó amistad en Italia, hacia 1709, con el organista y compositor angloirlandés Thomas Roseingrave (*Winchester, 1688; †Dún Laoghaire [Irlanda], 1766), quien promovió la recepción entusiasta de las sonatas para clave del napolitano en Londres o produjo, en 1720, la ópera del italiano *Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aura* con el título de *Narciso*, la cual se representó en el teatro londinense de Haymarket (Roseingrave añadió dos arias y dos duetos de su propia composición) e incluso realizó años más tarde una edición que lograra cierta fama (Londres, Benjamin Cooke, 1739) con 42 de las sonatas del napolitano, tomadas de sus anteriores y asimismo famosos 30 *Essercizi per gravicembalo* (Londres, B. Fortier, 1738), pero ahora con el título francés de *Suites de Pièces pour le clavecin* (curiosamente, el mismo con que se editara por vez primera en Londres, en 1720, la colección händeliana que nos ocupa) y con una recomendación: «I think the following pieces for the Delicacy of Stile, and Masterly Composition, worthy the Attention of the Curious»⁴⁸.

Por consiguiente, queda claro el trato entre Händel y Scarlatti en territorio italiano durante la juventud de ambos, así como algunas pequeñas coincidencias, ya años más tarde, en territorio británico: Domenico Scarlatti reaparecería en la vida de Händel en Londres en 1720, con ocasión del estreno, en el King's Theatre (como tercera ópera de la temporada), de *Narciso*, con libreto de Antonio de' Rossi y música del napolitano, gracias al apoyo ya citado de

londinense de la Real Academia de Música que protagonizaba Händel con sus óperas vivió una disputa interna que originó que la mayoría de sus cantantes italianos la abandonaran, para pasarse a la compañía rival (la Ópera de la Nobleza, que representaba sus óperas en el Teatro Lincoln's-Inn Fields), organizada por el napolitano Nicola Porpora (*1686; †1768) y en la que participaban los dos cantantes castrados más famosos del momento, Francesco Bernardi, *Senesino* (*1685; †1759) y Carlo Broschi, *Farinelli* (*1705; †1782). Durante cuatro años, ambas compañías rivalizaron hasta que se arruinaron, aunque dicha quiebra no llegó a afectar a Händel personalmente. En 1737, Farinelli (que, aunque perteneciente a la compañía rival, debió conocer sin duda al músico de Halle) pasaría a la corte española, invitado por la reina Isabel de Farnesio, donde iba a colaborar con Domenico Scarlatti.

48. «Considero las siguientes piezas, por lo delicado de su estilo y la maestría de su composición, dignas de la atención de los curiosos.»

Thomas Roseingrave, y en 1733 se representó nuevamente en Londres el *Orlando*, que se había estrenado en Roma en 1711 con música de Domenico Scarlatti. Años después, cuando Scarlatti era ya mayor, cuenta la leyenda que éste se santiguaba con veneración al hablar de las aptitudes de Händel. No sería en absoluto extraño que, dada la admiración que siempre profesó al sajón, Scarlatti pudiera haber introducido a José Nebra, con quien se veía a diario, en el interés por la música de tecla del angloalemán, en un camino que, partiendo del conocimiento del músico de Halle y de su obra en Italia, hubiera llegado finalmente hasta Joaquín Nebra y el archivo zaragozano, vía sus hermanos Francisco Xavier (acaso en Italia mismo) y José de Nebra (en la corte de Madrid, a través de Domenico Scarlatti). Meras hipótesis todavía hoy, pero pistas, cuando menos, razonables, que, confiamos, con el tiempo y los avances de la investigación, puedan llegar pronto a ser desentrañadas.