

LA EXISTENCIA EN ESPAÑA DE UNA TERCERA GRAN COLECCIÓN DE SONATAS DE D. SCARLATTI COPIADA POR EL ESCRIBA DE LOS MANUSCRITOS DE VENECIA (LIBROS I-XIII) Y PARMA (LIBROS I-XV)*

THE EXISTENCE IN SPAIN OF A THIRD LARGE COLLECTION OF SONATAS BY D. SCARLATTI COPIED BY THE SCRIBE OF THE VENICE (BOOKS I-XIII) AND PARMA (BOOKS I-XV) MANUSCRIPTS

Celestino Yáñez Navarro

Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Comunitat Valenciana

celesyanez@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6772-2305>

Resumen

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) se guarda un importante corpus de sonatas de D. Scarlatti constituido por seis manuscritos del siglo XVIII cuyo origen se localiza en la Capilla Real y que pertenecieron a José de Nebra, el compositor español más relevante de la corte en tiempos del compositor italiano. Dos de estos manuscritos formaron parte, a su vez, de una tercera gran colección de sonatas cuya elaboración se inició con anterioridad a la copia de los volúmenes que hoy se conservan en Venecia y Parma, y corrió también a cargo del escriba principal. Dada la relevancia de las conclusiones obtenidas en mi tesis doctoral, puede afirmarse que el fondo documental de Zaragoza es un referente internacional de primer orden para continuar avanzando en el estudio de la música para teclado de D. Scarlatti.

Palabras Clave

Domenico Scarlatti, José de Nebra, Antonio Soler, copiante principal, Zaragoza, sonata, música de tecla, colecciones manuscritas, siglo XVIII.

Abstract

In the Music Archive of the Cathedrals of Zaragoza (*E-Zac*), there is an important corpus of sonatas by D. Scarlatti; this corpus is formed by six eighteenth-century manuscripts that can be tracked to the Royal Chapel. They belonged to José de Nebra, the most relevant Spanish composer in the court in the times of the Italian composer. Two of these manuscripts, at the same time, were part of a third large collection of sonatas, the elaboration of which started prior to the copy of the volumes that today are conserved in Venice and Parma, and was undertaken by the main scribe. Due to the relevance of the conclusions reached in my doctoral thesis, it can be affirmed that the documentary collection in Saragossa is an international reference point to continue advancing in the research of keyboard music by D. Scarlatti.

Key Words

Domenico Scarlatti, José de Nebra, Antonio Soler, main scribe, Saragossa, sonata, keyboard music, manuscript collection, 18th century.

* Este artículo se enmarca en los resultados del proyecto coordinado de I+D+i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P).

Este año en el que se conmemora el 250 aniversario de la muerte de José de Nebra también se cumplen 28 años de la publicación en esta misma revista del artículo del doctor José Vicente González Valle en el que daba a conocer el descubrimiento de un importantísimo corpus de sonatas de Domenico Scarlatti en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (en adelante, *E-Zac*), equiparable a las grandes colecciones internacionales¹: Venecia², Parma³, Münster⁴, Viena⁵, etc.

Los códices hallados por el citado profesor brindan datos inéditos que conducen hacia nuevas líneas de investigación para profundizar en el conocimiento de la música para teclado de D. Scarlatti y, por ende, abren una puerta para la revisión de algunas de las principales tesis dadas por sentadas durante décadas a raíz del excelente trabajo de Ralph Kirkpatrick [KIRKPATRICK, Ralph (1953)].

La catalogación y estudio crítico de los fondos de música catedralicios de Zaragoza, dirigida por el propio José Vicente González Valle, y que contó con la colaboración de Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban, permitió contextualizar los manuscritos con sonatas de D. Scarlatti, al relacionarlos directamente con numerosos libros del siglo XVIII procedentes de la adquisición por parte del Cabildo zaragozano de los “papeles de música” que fueron propiedad del organista Joaquín Nebra.

En este sentido, a través de mi investigación, he podido concluir que los códices pertenecieron originariamente al célebre compositor José de Nebra⁶, quien estuvo más de cuarenta años al servicio de la corte española junto a D. Scarlatti, concretamente entre 1733 (año en el que Fernando VI y María Bárbara de Braganza se instalaron definitivamente en Madrid) y 1757 (año de la muerte de D. Scarlatti).

La labor de José Vicente González Valle sumado al magisterio ejercido por Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban, han constituido la base sobre la que descansa el estudio que he llevado a cabo durante ocho años y que queda enmarcado en mi tesis doctoral, defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona en febrero de 2016, la cual lleva por título: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*⁷.

1 GONZÁLEZ VALLE (1990): 103-116.

2 Venecia. Biblioteca Nacional Marciana (*I-Vnm*), mss. Mus. II. 199-213 / 9770-9784.

3 Parma. Sección de Música de la Biblioteca Nacional Palatina, adscrita al Conservatorio de Música “Arrigo Boito”, (*I-PAc*), Mss. A. G. 31406 – 31420

4 Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana, propiedad de la sede episcopal, (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968.

5 Viena. Biblioteca de la Sociedad Filarmónica (*A-Wgm*), Handschriften VII 28011, A – G (que perteneció a Johannes Brahms); y Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (“Raccolta”), Q 15126.

6 José [Melchor Baltasar Gaspar] Nebra Blasco, conocido como José de Nebra (*Calatayud –Zaragoza–, bautizado el 6.01.1702; †Madrid, 11.07.1768).

7 La tesis puede consultarse en el depósito digital de documentos de la Universitat Autònoma de Barcelona: <https://ddd.uab.cat/reCORD/167895>

LOS CÓDICES

La colección zaragozana consta de un total de siete manuscritos que compilan 222 sonatas conocidas de Domenico Scarlatti⁸, de los cuales, cinco de ellos (Ms 31, Ms 32, Ms. 2, Ms 35 y otro más sin signatura) forman parte del fondo de música de tecla del siglo XVIII denominado “B-2”, procedente de La Seo (templo metropolitano del que precisamente fuera organista Joaquín, hermano de José de Nebra)⁹. Los otros dos códices se corresponden con el A-1 Ms. 1 y con una fuente manuscrita que contiene una única sonata (la K.113) incluida en la Caja 87 s/n¹⁰.

De los seis volúmenes que han sido objeto de mi investigación, cuatro son monográficos (constituidos exclusivamente por sonatas de D. Scarlatti), y los otros dos, misceláneos¹¹:

B-2 Ms. s/n = fuente 1. Manuscrito misceláneo. Datado hacia 1740-1745. Contiene obras para tecla autógrafas de José de Nebra (suites) y 3 sonatas de D. Scarlatti¹². Encabezando la primera de las 3 sonatas el escriba anota lo siguiente: “estas de Escarlatti; Las podra el S^{or}. D^a. Joseph tocar donde gustare”, hecho que constituye una prueba de que se copiaron sonatas de D. Scarlatti para el uso personal de José de Nebra.

B-2 Ms 31 = fuente 2. Manuscrito monográfico. Datado hacia 1750. Contiene 56 sonatas conocidas de D. Scarlatti y 4 sonatas anónimas (inéditas) que podrían atribuirse al compositor napolitano. Estas últimas editadas en mi tesis doctoral¹³.

8 De las 222 sonatas, 33 están repetidas (bien en manuscritos distintos o bien dentro de uno mismo). Concretamente las sonatas repetidas son las siguientes: K.43, K.44, K.45, K.47, K.48, K.49, K.56, K.68, K.100, K.101, K.108, K.109, K.113, K.114, K.115, K.116, K.118, K.129, K.138, K.139, K.141, K.144, K.149, K.174, K.180, K.181, K.182, K.183, K.237, K.240, K.428, K.429 y K.517.

9 El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza reúne en la actualidad, de manera unificada, los fondos musicales procedentes de la actividad de las antiguas capillas musicales de ambos templos catedralicios existentes en Zaragoza: El Pilar y La Seo.

10 Este último manuscrito no ha sido abordado en mi estudio, puesto que es un ejemplar tardío incluido en una donación al cabildo de mediados del siglo XIX (“Legado Bernardón”) y no procede, por tanto, de los papeles de música de José de Nebra que llegaron a Zaragoza tras su muerte en 1768. Sobre este legado, véase: YÁÑEZ NAVARRO (2007): 292.

11 Para facilitar la referencia a cada uno de los seis manuscritos a lo largo de mi investigación, los he clasificado de la *fuentes 1* a la *fuentes 6*; recurriendo, de este modo, a un criterio temporal (de más antiguo a más moderno). Por otra parte, a fin de evitar confusiones, quiero señalar que la sonata K.11 no figura en la colección de Zaragoza, tal y como se señala en un artículo anónimo publicado en internet titulado: “Grandes éxitos: Essecizi [sic.] de Domenico Scarlatti” (página 2, nota al pie número 3), publicado en la siguiente página web: contrapunto.uva.es

12 Sobre este manuscrito autógrafo de Nebra, consúltese: GONZÁLEZ MARÍN (2008): 591-612.

13 Sonatas 57 a 60 del libro. En la edición crítica que acompaña a mi tesis doctoral (volumen II, anexo VI) les he asignado las siguientes

B-2 Ms 32. = fuente 3. Libro I. Manuscrito monográfico. Anterior a 1752 [1750-1751]. Contiene 60 sonatas.

B-2 Ms. 2 = fuente 4. Libro II. Manuscrito monográfico. Datado entre 1751 y 1752. Contiene 63 sonatas.

B-2 Ms. 35 = fuente 5. Manuscrito monográfico. Datado hacia 1757. Contiene 34 sonatas.

A-1 Ms. 1 = fuente 6. Se trata de un manuscrito misceláneo constituido por un conjunto de cuadernillos con piezas para teclado de diferentes épocas (1740-1810), entre las que se encuentran 5 sonatas de D. Scarlatti¹⁴. Esta *fuentes* 6 también destaca por compilar obras de otros compositores activos en la corte de Madrid durante los dos últimos tercios del siglo XVIII, como el padre Antonio Soler, Manuel Blasco [¿de Nebra?], ¿José de Nebra?, fray Joaquín Asiaín, [¿Juan de?] Sesé y José Moreno y Polo. Asimismo, contiene dos piezas anónimas con estilo y escritura próximos al de D. Scarlatti¹⁵.



Fig. 1: *E-Zac*, detalle de los cuatro volúmenes monográficos con sonatas de D. Scarlatti (*fuentes* 2, 3, 4 y 5).

referencias a fin de contribuir a su catalogación: sonata 57, en Si bemol Mayor = **Y.1** // sonata 58, en Do Mayor = **Y.2** // sonata 59, en Re Mayor = **Y.3** // sonata 60, en Sol Mayor = **Y.4**. En opinión del investigador Martin Voortman, y tras consultar al profesor Dean Sutcliffe, las sonatas **Y.2** e **Y.4** poseen una típica escritura “scarlattiana” que hace pensar en el compositor italiano como autor de las mismas. Agradezco a Martin Voortman la labor de asesoramiento al respecto.

14 La *fuentes* 6 ha sido objeto de un detenido artículo de investigación realizado por mí mismo, *Cfr.*: YÁÑEZ (2012): 45-102.

15 Estas dos obras también quedan editadas en mi tesis doctoral (volumen II, anexo IV). Una de estas piezas anónimas (en Sol menor), aunque con variantes, se corresponde con el segundo movimiento de la sonata 4^a [“Alegro molto”, páginas 73 a 77] copiada en el manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid [*E-Mn*] y que lleva por título: “Seis Sonatas por / D^o Manuel Blasco de Nebra. / Organista de la S.^{ta} Yglesia Cathedral de Sevilla. Obra Primera”. Asimismo, agradezco a Martin Voortman la información ofrecida sobre la autoría de algunas de las piezas anónimas presentes en la *fuentes* 6.

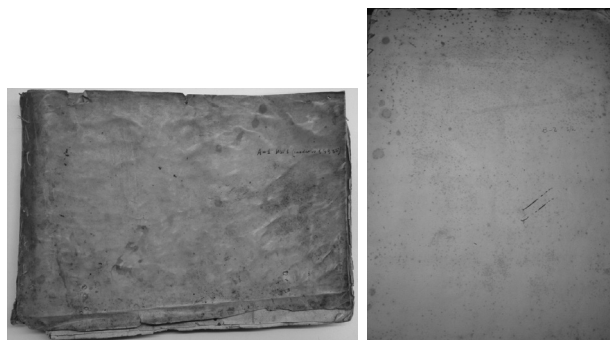


Fig. 2: *E-Zac*, detalle de los dos volúmenes misceláneos con sonatas de D. Scarlatti.

A la izquierda, la *fuentes* 6. A la derecha, la *fuentes* 1.

SONATAS CONTENIDAS

La siguiente tabla incluye la totalidad de las sonatas conocidas de D. Scarlatti compiladas en los manuscritos de Zaragoza. Se presentan ordenadas según el catálogo de R. Kirkpatrick, con su correspondencia (numeración que presentan en cada manuscrito)¹⁶ y la referencia a la datación de las *fuentes*.

Catálogo K.	<i>fuentes</i> 1 1740-1745	<i>fuentes</i> 2 ca.1750	<i>fuentes</i> 3 1750-1751	<i>fuentes</i> 4 1751-1752	<i>fuentes</i> 5 ca.1757	<i>fuentes</i> 6 1740-1810	C.87 s/n 1800-1850
6			23				
12			29				
14			32				
16			25				
17			31				
22				10			
23			30				
30	1 ¹⁷						
41	2 ¹⁸						
43		17	45				
44		7	27				
45		12	33				
46			28				
47		16	48				

16 A excepción de aquellas sonatas sin numeración y cuyo número se corresponde con el orden de aparición en la *fuentes* que corresponda.

17 Sonata sin numerar, copiada en primer lugar dentro del conjunto de tres sonatas de D. Scarlatti anotadas de forma consecutiva en la *fuentes* 1 (miscelánea).

18 Sonata sin numerar, copiada en segundo lugar en la *fuentes* 1.

48		11	24				
49		5	44				
50			40				
51				1			
52			59				
53			22				
54				9			
55		33					
56		23	35				
57			49				
68		10	38				
69			60				
86	3 ¹⁹						
96				6			
100		15	55				
101		8	26				
104				5			
105				8			
108		24	43				
109		25	34				
110			41				
111			47				
113			13				1 ²⁰
114		9	50				
115		22	51				
116		14	52				
117			42				
118		18	36				
120			12				
121				7			
122			53				
123			46				
124			1				
125			3				
126			10				
127			4				

128			6				
129		20	11				
130			5				
131			7				
132				2			
133				3			
134				41			
137			2				
138		3	21				
139		4	54				
140			37				
141		26	56				
142			57				
143			58				
144		13	39				
148				39			
149				34		5 ²¹	
150				18			
151				60			
152				40			
153				44			
154				28			
155				46			
156				17			
157				31			
158				11			
159				12			
160				20			
161				21			
162				45			
164				38			
165				15			
166				16			
167				57			
168				58			
169				48			

19 Sonata sin numerar, copiada en tercer lugar en la *fuentes* 1.

20 Sonata sin numerar, contenida en un manuscrito perteneciente a la Caja 87 s/n, del fondo denominado "Legado Bernardón" [siglo XIX]. Es la única sonata de D. Scarlatti existente en dicho fondo. (Puede

verse un artículo sobre el mencionado legado en este mismo número de la revista, a cargo de Manuel Grande Escosa).

21 Sonata sin numerar, copiada en quinto lugar en la *fuentes* 6 (miscelánea), concretamente, en el quinto cuadernillo del manuscrito.

170				53			
171				51			
172				54			
173				4			
174		21	8				
175			16				
176				55			
179			20				
180		2	19				
181		1	18				
182		6	17				
183		19	14				
184			15				
186		49					
187			9				
188				47			
189				13			
190				14			
191				19			
192				33			
193				36			
194				42			
195				43			
196		52					
197				35			
198				30			
201				59			
202				56			
203				29			
204a				50			
204b				49			
205				52			
206				61			
207				62			
211				25			
212				24			
213				32			
214				37			
215				27			
216				22			
217				23			
218				26			

219				63			
224		54					
225		46					
226		29					
227		51					
229					34		
230					8		
231		44					
232		39					
233		50					
234		34					
235		35					
236		38					
237		30				2 ²²	
238		42					
239		43					
240		36			21		
241		40					
243		56					
246					33		
249		55					
251		45					
252		31					
253		32					
254		47					
256		28					
257		41					
258		37					
259		48					
263					26		
271		53					
339					23		
346						3 ²³	
386						4 ²⁴	

22 Sonata sin numerar, copiada en segundo lugar en la *fuentes* 6 (miscelánea) y formando parte del fascículo tercero del tercer cuadernillo del manuscrito

23 Sonata sin numerar, copiada en tercer lugar en la *fuentes* 6 (miscelánea). Aparece en el fascículo tercero del tercer cuadernillo del manuscrito

24 Sonata sin numerar, copiada en cuarto lugar en la *fuentes* 6 (miscelánea). Se localiza en el cuarto cuadernillo del manuscrito.

412				25		
418				27		
419				28		
428				6/17		
429				7/18		
433				5		
434		27				
437				2		
438				1		
439				29		
440				30		
443				13		
445				3		
446				4		
447				22		
448				32		
451				11		
462				24		
471				31		
511				12		
512				10		
517				9	1 ²⁵	
520				16		
522				14		
533				20		
536				19		
553				15		

LOS COPIANTES Y SU RELACIÓN CON LAS FUENTES PRIMARIAS

En los libros de sonatas de D. Scarlatti de Zaragoza intervienen dos tipos de amanuenses: copiantes no profesionales (que intervienen en las *fuentes 1, 5 y 6*)²⁶ y copiantes profesionales (que anotan la música de las *fuentes 2, 3 y 4*).

La inexistencia (hasta el momento) de autógrafos conservados de las sonatas de tecla de D. Scarlatti, confiere un valor suplementario a las copias manuscritas, efectuadas en vida del compositor napolitano, por copiantes profesionales del entorno

²⁵ Sonata sin numerar, copiada en primer lugar en la *fente 6* (miscelánea). Se halla en el fascículo tercero del tercer cuadernillo del manuscrito.

²⁶ Los copiantes no profesionales se corresponden con organismos anónimos de mediados del siglo XVIII del entorno cercano a José de Nebra, cuya presencia también se atestigua en varias obras autógrafas de este compositor español depositadas en *E-Zac* y que fueron heredadas por su hermano Joaquín Nebra.

de la corte española. Dicho valor “extra” se acrecienta en el caso de la participación del escriba que elaboró las colecciones de Venecia (Libros I a XIII) y Parma (Libros I a XV), ya que la mayor parte de las versiones recogidas en el catálogo temático de R. Kirkpatrick (actualmente de referencia para intérpretes e investigadores) se corresponden con las sonatas anotadas por este amanuense, considerado como el copiante principal [*main scribe*]²⁷ o “autorizado”²⁸ de la obra para teclado de D. Scarlatti.

La colección de Zaragoza destaca precisamente por contener dos libros —las *fuentes 3 y 4*, con 123 sonatas en total— copiados íntegramente por este mismo escriba, lo que supone disponer de un nuevo fondo documental único a nivel internacional para profundizar en el conocimiento de la obra para teclado de D. Scarlatti.

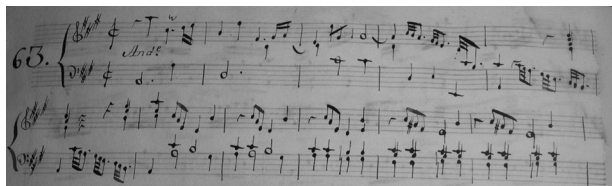


Fig. 3: *E-Zac*, *fente 4*, Libro II, f.127v. Inicio de la sonata K.219. Detalle de la caligrafía del copiante principal.



Fig. 4: *I-PAc*, Libro IV (1752), f.57v. Inicio de la sonata K.219. Muestra de la caligrafía del copiante principal. Repárese en la coincidencia exacta de compases en cada sistema entre Zaragoza y Parma.



Fig. 5: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.25v. Inicio de la sonata K.219. Nótese la coincidencia de los rasgos caligráficos del copiante existente en las tres colecciones.

²⁷ Término acuñado por J. L. Sheveloff en su tesis doctoral. SHEVELOFF (1970).

²⁸ A lo largo de mi tesis doctoral he ampliado el concepto de copiante principal para referirme a este mismo escriba, acuñando el término de “Copiante Autorizado” (“Copiante A”), por cuanto sus copias fueron refrendadas o autorizadas por el propio D. Scarlatti.

Las *fuentes 3 y 4* (Libros I y II de Zaragoza) constituyen, por tanto, una nueva base para la necesaria revisión de las versiones de las sonatas contenidas en las fuentes hasta ahora consideradas primarias en el catálogo de R. Kirkpatrick y sobre las que se asientan las principales ediciones de la música del compositor italiano²⁹. Hecho especialmente significativo porque los dos manuscritos podrán ser empleados como modelos para el análisis comparativo de las variantes de las sonatas compiladas en las distintas fuentes, con el fin de llevar a cabo la referida revisión de las versiones calificadas actualmente como primarias³⁰.

Como muestra de su especial valor al respecto, cito a modo de ejemplo, el hecho de que ambos libros compilan un total de dieciséis sonatas que constituyen la única versión co-

nocida de estas obras anotadas por el copiante principal, el cual gozó, seguramente, de la máxima confianza por parte del propio compositor.

Catorce de estas sonatas están contenidas en la *f fuente 3*: ocho que no se compilan ni en Venecia ni en Parma (K.6, K.16, K.23, K.14, K.141, K.142, K.143 y K.144); más otras seis que se anotan en los libros de 1742 y 1749 de la colección de Venecia, en los que no interviene el copiante principal (K.12, K.17, K.45, K.68, K.117 y K.52). Las otras dos sonatas están contenidas en la *f fuente 4*: la K.22, que tampoco aparece en las colecciones de Venecia ni Parma, y la K.51, anotada en los volúmenes de Venecia de los años de 1742 y 1749³¹.

Tras comparar las versiones de las dieciséis sonatas anteriormente mencionadas, con las versiones primarias de las mismas recogidas en el catálogo temático de R. Kirkpatrick³² (presentes en otras fuentes) y atendiendo, además, a las especiales características de las *f fuentes 3 y 4* descritas en mi tesis doctoral, he llegado a la conclusión de que únicamente seis sonatas, las K.51, K.52, K.117, K.141, K.142 y K.144 presentan variantes lo suficientemente significativas como para concluir que las versiones de estas sonatas contenidas en las *f fuentes 3 y 4* de Zaragoza deberían ser consideradas fuentes primarias o de referencia dentro del catálogo temático del compositor napolitano³³.

IDENTIDAD DEL COPIANTE PRINCIPAL O AUTORIZADO

La actividad del citado copiante se sitúa en la Real Capilla de Música de Madrid a partir de 1751. Su intervención se atestigua en numerosas fuentes del archivo de música del Palacio Real (*E-Mp*) con música de compositores como Francesco

29 El italiano Alessandro Longo (*1864; †1945) fue el primero en llevar a cabo una catalogación de las sonatas de D. Scarlatti: LONGO (1906-1937). [Faltan las sonatas K. 41, 80, 94, 97, 142-44, 204a y 204b, 452, 453]. El vol. I comprende las sonatas (según Longo) L. 1-50; el vol. II, L. 51-100; vol. III, L. 101-150; vol. IV, L. 151-200; vol. V, L. 201-250; vol. VI, L. 251-300; vol. VII, L. 301-350; vol. VIII, L. 351-400; vol. IX, L. 401-450; vol. X, L. 451-500; y vol. XI, S. 1-45. El segundo fue el norteamericano Ralph Kirkpatrick (*1911; †1984), autor del catálogo más autorizado hasta la fecha a nivel internacional, aparecido en 1953 KIRKPATRICK (1953) [Traduc.: Madrid, Alianza, 1983]; y el tercero el italiano Giorgio Pestelli (*1938) [PESTELLI (1967)]. Tras estos tres intentos de ordenación de las sonatas, el trabajo más significativo fue el del estadounidense, Joel Leonard Sheveloff (*1934; †2015), cuya tesis doctoral, del año 1970 [SHEVELOFF (1970)], respetaba la ordenación de las sonatas del catálogo de Kirkpatrick, aunque planteaba una revisión de las que hasta entonces eran consideradas como las fuentes “primarias” (*primary sources*) para cada una de las sonatas de D. Scarlatti. Generalmente, hasta entonces (1970), dichas fuentes “autorizadas” eran las procedentes de la colección de Venecia —fundamentalmente debido a las aportaciones de Kirkpatrick—, lo que Sheveloff puso en entredicho al sostener que la colección de Venecia compilaba en su mayor parte obras copiadas a partir de las —según este autor— preexistentes sonatas de la colección de Parma. De modo, que para Sheveloff la colección parmesana constituiría, en la mayoría de los casos, la fuente “primaria” para buena parte de las sonatas scarlattianas. Con la aparición de los códices zaragozanos y los últimos avances en la investigación de la obra de D. Scarlatti, resulta pertinente llevar a cabo una revisión del catálogo de la música para teclado de este compositor, a fin de determinar nuevamente la fuente primaria para cada una de sus sonatas. Tarea que desempeñaré en futuras investigaciones.

30 En relación con esta última cuestión, en mi tesis doctoral defiendiendo la necesidad de redefinir el concepto de fuente primaria, ya que durante el siglo XVIII carecía del significado actual, y en consecuencia, parece demostrado que estaba aceptada la interpretación de una misma sonata con variantes en función del contexto en el que se elaboraba la fuente musical (instrumento disponible, destreza del intérprete, intervención del copista, destinatario, autógrafos utilizados, si se trata de un manuscrito o una fuente impresa, etc.). Por otra parte, a la hora de clasificar una determinada fuente como primaria, cabría considerar, además de diversas consideraciones, un factor de carácter “geográfico”, es decir, el valor añadido que poseen las sonatas recogidas en fuentes manuscritas realizadas en el entorno de la corte española en vida de D. Scarlatti frente, por ejemplo, a la música impresa de D. Scarlatti estampada en un

país alejado del compositor (como sería el caso de las ediciones inglesas y francesas; aunque estas últimas pudieran ser anteriores en el tiempo). Acerca de la revisión de la fecha de aparición de las ediciones impresas, Jean Duron propone una nueva cronología para las ediciones francesas de las sonatas de D. Scarlatti, en la que los volúmenes franceses de la denominada Serie 1 serían anteriores a los ingleses (Roseingrave-Cooke y Fortier). Véase: DURON (2010): 320-321. Hipótesis que he podido corroborar en mi tesis doctoral para el caso de determinadas sonatas presentes en varios manuscritos de Zaragoza; *vid.*: YÁÑEZ NAVARRO (2012): 85. Y también, YÁÑEZ NAVARRO (2016): 208-244.

31 La *f fuente 4* [Libro II] destaca, además, por incorporar cuatro sonatas que no se compilan en Venecia pero sí en Parma (sonatas K.202, K.204a, K.204b y K.205), y que representan un nuevo material a considerar para su posible inclusión como versiones de referencia en el catálogo temático de la música para teclado de D. Scarlatti. De estas cuatro sonatas, la K.202 muestra variantes significativas que apuntan a que para este caso concreto, la *f fuente 4* debería considerarse fuente primaria; por lo cual, he editado esta sonata en el volumen II (anexo VI), de mi tesis doctoral.

32 Y la revisión que hacen del mismo, autores como SHEVELOFF (1970). SHEVELOFF (1980): 568-578. SHEVELOFF (1984): 327-363.

33 A tenor de la importancia de estas conclusiones, he editado críticamente este grupo de sonatas en mi tesis doctoral (volumen II, anexo VI).

Corselli (Maestro de la Real Capilla) o del propio José de Nebra (Vicemaestro de la Real Capilla)³⁴. Con respecto a la identidad del escriba, investigadores como Sergei N. Prozoguin o José María Domínguez, han sostenido que se trataba del copiante de música de los infantes e infantas, Lorenzo Almón y Pereira³⁵, cargo que le fue concedido por el rey Felipe V en 1737³⁶.

No obstante, gracias al cotejo de diversa documentación consultada y al análisis de los manuscritos de música que he realizado, la identidad de este amanuense puede adscribirse definitivamente al escriba profesional llamado José Domingo Santis[s]o, “copiante de música” de la Real Capilla desde el 02.10.1751 (junto a José L[ombart]). La fecha de inicio del desempeño del puesto de copiante encaja perfectamente con la datación de los libros de Venecia (I a XIII), Parma (I-XV) y Zaragoza (*fuentes 3 y 4* = Libros I y II)³⁷:

“[...] Copiantes de música, 2: D. José Lombart gozará 3.000; al margen: **entró en este empleo a 2 de octubre de 1751** y murió en 17 de noviembre de 1777; **D. José Domingo Santis** gozará 3.000; al margen: **entró en este empleo a 2 de octubre de 1751** y murió jubilado en 1778 [...]”.

Unos meses antes, concretamente el 05.06.1751, José de Nebra accede al puesto de Vicemaestro de la Real Capilla y Vicerrector del Colegio de Niños Cantores³⁸; lo cual, hace pensar que participara en la elección de los dos copiantes de música para la Real Capilla que tuvo lugar en octubre de ese mismo año. No es de extrañar, por tanto, que tuviera algún tipo de relación profesional previa con ambos, tal y como parece evidenciarse de la participación del copiante principal en algunos manuscritos autógrafos de José de Nebra conservados en *E-Zac* anteriores a 1751³⁹.

34 Sirvan de ejemplo algunas de las obras en las que he localizado su participación y que a continuación se detallan:

1. *E-Mp*, N. 5/ [...] / *In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus Psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757.*, de Francesco Corselli. Leg.1439, Cat.131. Marcas de agua S_P, G_B y GBF.

2. *E-Mp*, *Letania a 8 con V: oboes y / trompas. / [...] / 1752/ D. Joseph de Nebra*. Marca de agua S_P. Medidas 214 mm. x 288 mm.

3. *E-Zac*, *Visperas de Facistol* (1759), de José de Nebra, signatura LS-18 (1 a 10). Marca de agua S_P.

35 Vid.: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (2010) 249-268. PROZHOQUIN (2008): 69-154. PROZHOQUIN (2010): 127-128. En uno de sus artículos recientes, S. Prozoguin apunta hacia la posibilidad de que el copista fuera en realidad Joseph Alaguero. Véase: PROZHOQUIN (2016): 209-246 [Agradezco a S. Prozoguin el envío del citado artículo].

36 MORALES (2004): 844. MORALES (2007): 236.

37 CASARES RODICIO (1986): 151.

38 ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1993): 203.

39 Sería el caso, por ejemplo, de la zarzuela *Vendado amor es, no ciego* de José de Nebra estrenada el 3 de agosto de 1744. Manuscrito autógrafo del compositor aragonés conservado en *E-Zac* (sin signatura). En algunas partes del libro interviene un amanuense profesional cuyo trazo parece apuntar al del copiante principal. Concretamente interviene

Con respecto a la anotación “Sa” presente en el *explicit* de dos sonatas, números 8 (K.521) y 9 (K.522) del Libro xv de Parma⁴⁰ —frecuentemente referida como testimonio escrito del desempeño de la función de escriba principal por parte de Antonio Soler a través de sus iniciales, aunque en orden inverso— también corrobora la identidad del copiante citado, puesto que tales iniciales coinciden plenamente con su primer apellido: Santis[s]o⁴¹.

Sobre este amanuense se conserva la queja emitida por Francesco Corselli el 30.04.1767, dirigida al Patriarca de las Indias, acerca de su descuido de sus obligaciones en la copia de música para la Capilla Real [“es necesario se dexé llevar menos de otros negocios que le ocupan y acaso le interesan y atienda a éste como principal, haciéndose cargo de que por esto es el sueldo”]; a la vez que F. Corselli destaca su inteligencia y capacidad frente al otro copiante de la Real Capilla, José L[ombart]. Esta desmesurada “actividad privada” evidencia que se trataba de un profesional valorado y muy demandado, con lo cual, parece evidente que tenía por costumbre copiar obras ajenas a esta institución, como podría ser el caso de las colecciones de sonatas de D. Scarlatti, el libro de sonatas de Sebastián Albero⁴², los himnos transcritos por D. Scarlatti por encargo del Duque de Alba⁴³, etc.

En la contestación del Patriarca de las Indias se alude, además, a la licencia que le fue concedida a Santis[s]o para acudir al Palacio Real de El Pardo; lo cual induce a pensar que ostentaba un estatus especial, a diferencia de la mayoría de sus colegas. [Reproduzco la queja de F. Corselli y la contestación a la misma]⁴⁴:

en las páginas siguientes: 22, 27, 28, 54, 113 y 122 (mitad inferior). El formato y encuadernación de este manuscrito coincide plenamente con el de las *fuentes 3 y 4*.

40 En otras sonatas del mismo volumen de Parma, se anota únicamente la letra “S”, aunque con idéntico trazo caligráfico.

41 En la *fuentes 5*, de Zaragoza, también se recoge dicha anotación “Sa” con idéntico trazo caligráfico (la intervención del copiante principal se atestigua en el folio 10v). Es más, esta *fuentes 5* contiene precisamente una de las dos sonatas en las que aparecen estas iniciales en el Libro xv de Parma; concretamente, la sonata K.522 (sonata nº 14). De hecho, esta *fuentes 5* se copió directamente a partir de diversos volúmenes de la colección de Parma (en concreto de los libros V, VI, IX, XII, XIII, XIV y XV).

42 *I-Vnm*, *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Ramón de Albero y Añños. *Manuscrito iv 197b/9768* [en mi tesis doctoral, tras el análisis de los rasgos caligráficos del copista, propongo una posible datación del manuscrito comprendida entre los años 1752 y 1756, año de la muerte de Albero]. Sobre este autor véase, además: KASTNER (1978): V-VI. GÁLVEZ (1978): VII-IX. POWELL (1986-1987): 9-28. GEMBERO (1999): 204-206. SKYRM (2009): 361-376. ERRO & DOMÍNGUEZ (2008): 49-64. SUTCLIFFE (2010): 269-290. SÁNCHEZ BARANGUÁ (2016). Mención aparte merece la excelente edición de las sonatas de Albero, recientemente aparecida: ANGULO (2017).

43 Llevan por título: *Panagiryum Heroicum in Laudem Illustri. et excellentissimi / Domini Ernandi Grandis Prioris de Malta Filij Ducis Albani y Heroicum Panagiryum, in Laudem Illustrissimi e' / Excellentissimi D. Ferdinandi de Tolledo [Toletum] Ducis ab Alba. Vid.: PROZHOQUIN (2008): 69-154. PROZHOQUIN (2010): 97-198.*

44 CASARES (1986):165.

“Muy señor mío y mi dueño: Aunque con bastante sentimiento mío, me veo en la precisión de molestar a V.M. notificándole cómo el copiante de la Real Capilla D. Jose Santiso anda omiso en el cumplimiento de su encargo, pretextando ocupaciones e indisposiciones de salud, que de ningún modo me parece le dispensan de su primera obligación. Señaladamente tiene en su poder para copiar una misa de D. José Nebra, que me aseguran habrá tres años, un juego de vísperas mías desde el año pasado y otras que omito por no cansar a V.M., a quien sólo quiero dar una idea del modo de pensar de este sujeto que huye de que nada se le mande escribir, pues habiéndole buscado yo personalmente alguna vez y precisándome a que le repita varios recados y últimamente uno, para que se viese conmigo, a que respondió no tenía tiempo para ello y que si algo se ofrecía lo hiciese por escrito, lo que con efecto executé dirigiéndole una esquila reencargándole mucho sobre que procurase despachar las obras antedichas y volver-me las Lamentaciones que yo había hecho nuevas este año, copiadas o sin copiar, porque deseo recoger mis originales, como lo exige la prudencia; tampoco a esta esquila me ha respondido, añadiéndose a esto el haberme dicho en una ocasión tiene facultades de S. Em.^a para escribir sólo cuando puede y le acomode, lo que dudo, porque cumpliendo yo con escribir las obras que se ofrecen, de nada sirven éstas estándose estancadas en su poder y acorta las ganas de escribir más; él podrá decir que hay otro copiante, pero puedo asegurar que éste, aunque no tiene la inteligencia que él, hace lo que puede y se le encarga, con toda exactitud, no obstante la cortedad de su vista.

Hay necesidad de renovar y recomponer papeles de algunas obras y nada de esto se hace. Yo bien conozco que es hombre honrado y por tanto no quiero en nada ofenderle, sólo sí suplico a V.M. que en caridad piense los medios de corregirle con su natural prudencia pues sé que es necesario se dexé llevar menos de otros negocios que le ocupan y acaso le interesan y atienda a éste como principal, haciéndose cargo de que por esto es el sueldo.

Espero de el favor de V.M., no tenga a mal esta impertinencia y que, haciéndome la justicia de crearme, se tomará el trabajo de dar una providencia conveniente.

Nuestro Señor guarde a V.M. muchos años como deseo. Madrid 30 de abril de 1767.

Besa la mano de V.M. su más seguro servidor Francisco Courcelles.

Señor D. Agustín de Baruaga”. [MSS. 14.018]

“Aranjuez, 1º de mayo de 1767, a D. Francisco Courcelles.

Muy señor mío: Ha maravillado a su Ema. leyendo en la rebeldía con que el copista Cantiso [sic] resiste a cumplir con su obligación y mucho más el que diga que le ha dado licencia para que trabaje o no trabaje, pues la que le dio en El Pardo se ciñó sólo a la que él pidió, que fue que algunas veces pudiese pasar allí, y de ningún modo el que no trabajase cuanto por v.m. se le diese que hacer; por tanto manda su Ema. que de su orden pase v.m. a verse con el receptor y le diga llame a dicho copista, le reprenda de su conducta, le imponga el que trabaje como debe y le amenace, que en efecto se tomará la más seria providencia. Mande v.m. etc.”. [MSS. 14.018]

LA EXISTENCIA DE UNA TERCERA GRAN COLECCIÓN ANTERIOR A VENECIA Y PARMA

En los manuscritos de Zaragoza la intervención de este copiante profesional se da exclusivamente en las *fuentes* 3 y 4 (Libros I y II), las cuales constituyen el inicio de una colección autónoma de sonatas de D. Scarlatti, ya que existe una evidente continuidad entre ambos libros en cuanto a encuadernación, procedencia del papel (ambos con marcas de agua S_P)⁴⁵, proceso de copia y contenidos. El formato de ambos volúmenes es idéntico: apaisado, con cubiertas de cartón forradas en pergamino, cierres de piel en cinta y medidas prácticamente coincidentes [*fuentes* 3, Libro I, con medidas 228 x 295 mm. en las tapas y 215 x 290 mm. en los cuadernillos interiores de papel / *fuentes* 4, Libro II, con medidas 225 x 300 mm. en las tapas y 225 x 300 mm. en los cuadernillos interiores de papel]⁴⁶.



Fig. 6: *E-Zac, fuente 3, Libro I*
Vista del lomo, y cierres.

⁴⁵ Sobre el estudio de la procedencia de esta marca de agua y su presencia en los manuscritos de Zaragoza, véase: YÁÑEZ (2016): 259-281.

⁴⁶ Con respecto a las medidas de la *fuentes* 4, S. Prozhoguin señala que son idénticas a las de los códices venecianos y parmesanos; lo cual, resulta evidente que no es así, ya que los volúmenes de Venecia y Parma son de mayores dimensiones [sus medidas se encuentran entre los 260 (270) x 360 (370) mm., aproximadamente]: “Por ejemplo, el manuscrito B-2 Ms.2 del Archivo Capitular de Zaragoza que, según la descripción detallada de José V. González Valle contiene 63 Sonatas de Scarlatti, lleva fecha en el fol. 123(v) del año 1752, si bien González Valle propone fechar el manuscrito completo ca. 1770. El manuscrito mide, al igual que los códices venecianos y parmesanos, 30 x 22 cm y lleva en el fol.1(r) el título Libro 2o y en el fol. 130(v) la indicación respectiva en italiano Al 3º Libro. [...]”. Cfr.: PROZHOGUIN (2016): 209-246.

También hay otros indicios que apuntan a que hubo varios volúmenes más que formaban parte de esta misma colección⁴⁷. Así por ejemplo, aunque la *fuentes 3* no contiene ninguna anotación que revele que se trata del primer volumen de la colección, la *fuentes 4* sí presenta dos referencias al número de volumen. La primera de estas inscripciones, explícita, está al comienzo del libro, concretamente en el lado recto —sin pautar— del primer folio del cuaderno y reza: “Libro 2º.”; mientras que la segunda se encuentra al final del volumen —tras el índice de contenidos— y sirve para advertir al intérprete que a continuación vendría un tercer volumen de sonatas, ahora desaparecido: “Al 3º Libro”.

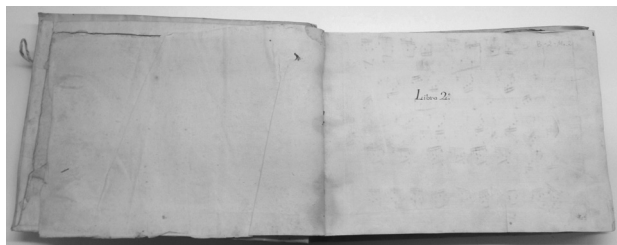


Fig. 7: *E-Zac*, *fuentes 4*, Libro II.
Detalle de la guarda encolada a la cubierta anterior.
Nótese la referencia al “Libro 2º”

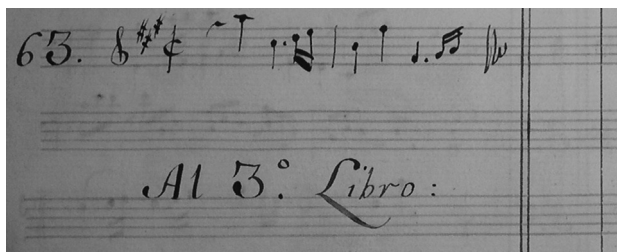


Fig. 8: *E-Zac*, *fuentes 4*, Libro II, f.131v.
Referencia al volumen siguiente de la colección (tercero).

De este modo, se deduce fácilmente que las *fuentes 3* y *4* se corresponderían, respectivamente, con el primer y segundo volúmenes [Libros I y II] de un conjunto original anotado íntegramente también por José Domingo Santis[s]o, el copiante principal de la música para teclado de D. Scarlatti. De dicha colección únicamente se conservan en Zaragoza estos dos primeros libros, desconociéndose la ubicación actual de la otra parte de la misma.

La datación de los dos ejemplares se sitúa en una fecha muy próxima al año en el que se considera que este escriba inicia el proceso de copia de las colecciones de Venecia y Parma, esto es, el año de 1752. La referencia a este año aparece anotada en la *fuentes 4* (Libro II), en concreto, sobre el extremo izquierdo

del comienzo de la sonata K. 206 (hacia el final del volumen: sonata número 61). Precisamente esta misma obra es la primera del Libro III de Venecia, fechado un año después (1753) y también la primera del Libro V de Parma, aunque en este caso, el volumen parmesano está fechado en 1752 (con lo que existe una coincidencia de datación entre Zaragoza y Parma).

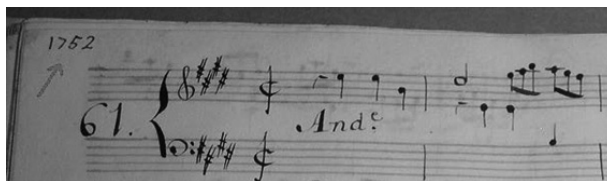


Fig. 9: *E-Zac*, *fuentes 4*, Libro II, f.123v., inicio de la sonata K. 206, referencia a la datación.

Ahora bien, a partir del análisis comparado de múltiples manuscritos elaborados por este mismo copiante, he podido evidenciar que sus rasgos caligráficos evolucionan con el paso tiempo; permitiendo establecer franjas temporales a determinados aspectos concretos de su escritura (trazos, ornamentos, tipos y estilo de anotaciones, etc.); de tal manera, que he llegado a la conclusión que la copia de la *fuentes 3* (Libro I) se efectuó hacia 1750-1751; mientras que la *fuentes 4* (Libro II) se llevó a cabo entre los años de 1751 y 1752. Así, pues, una parte de los manuscritos de tecla de D. Scarlatti de Zaragoza dan fe de la existencia de una tercera gran colección de sonatas anotada por el escriba principal, que se inició con anterioridad a 1752, año en el que comenzó la copia de las colecciones de Venecia y Parma.

EL DESTINATARIO DE LA COLECCIÓN

Como he señalado, los datos obtenidos durante mi tesis doctoral apuntan a que el propietario inicial de esta tercera gran colección fue José de Nebra, el compositor español coetáneo de D. Scarlatti con mayor rango de la corte española. Músico que ocupó, entre otros, los siguientes cargos: organista del Monasterio de las Descalzas Reales (puesto obtenido en 1717/1719), músico de cámara en la Casa de Osuna (1722), compositor destacado de obras para la escena en la capital española (desde 1723 —principalmente, en el Corral de la Cruz y el Corral del Príncipe—), acceso a la Real Capilla como organista primero (1724), encargado de recomponer el archivo musical de la Real Capilla tras el incendio de 1734⁴⁸, segundo clave —tras Nicolás

48 En primer término los encargados de reponer el archivo de música fueron el entonces maestro titular de la Real Capilla, José de Torres y Martínez Bravo, y los organistas José de Nebra y Antonio Lites, ya que no se recurrió al “otro” maestro de capilla (que dirigiera anteriormente la agrupación musical real en La Granja), Felipe Falconi. Los citados, tuvieron que escribir todo lo necesario para solemnizar musicalmente el culto, lo que proseguirían más tarde en solitario, el maestro de capilla que sucedió a Torres, Francisco Corselli, y el ya “vicemaestro”, José de Nebra. *Vid.: EZQUERRO (2009): 40.*

47 En el caso de la *fuentes 2*, aunque también participa un escriba profesional, se trata de otro copiante diferente.

Conforto — de la orquesta de ópera del Coliseo del Buen Retiro (al menos en 1747-1758), vicemaestro de la Real Capilla (siendo Francisco Corselli el maestro titular) y vicerrector del Colegio de Niños Cantorcicos — 1751 — (siendo asimismo Corselli el rector titular), maestro de música de la reina María Bárbara (desde 1746 hasta 1758), maestro de música y clavicordio del Infante Don Gabriel (a partir de 1761), y maestro de compositores de tecla de la talla del padre Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra o José Lidón.



Fig. 10: *E-Zac*, *Vísperas de Facistol*, de José de Nebra (1759), anotadas por el copiante principal. A la izquierda, detalle de la cubierta. A la derecha, portada del libro en donde se alude a los cargos que ocupa el músico en la Capilla Real.

De este modo, además de las dos colecciones de sonatas de D. Scarlatti legadas por la reina María Bárbara de Braganza a Farinelli, quien se las llevó consigo a Italia, en España permaneció una tercera colección que formó parte de la biblioteca personal de José de Nebra y que se dispersó tras su muerte en 1768, siendo repartida entre sus familiares directos⁴⁹.

LA DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN

Con respecto a la procedencia de los libros que actualmente existen en Zaragoza, en su momento fueron heredados como parte de la biblioteca musical de José de Nebra, por parte de uno de sus hermanos, en concreto, Joaquín [Ignacio] Nebra Blasco (*Calatayud, bautizado el 25.05.1709; †Zaragoza, 16.08.1782); organista de la catedral de La Seo de Zaragoza desde 1730. Posteriormente, el año del fallecimiento del músico, las autoridades de la Catedral compraron los fondos de música propiedad de Joaquín Nebra a su viuda (María Redoné), entre los cuales figuraban, sin duda, los volúmenes de sonatas

de D. Scarlatti que ahora se guardan en *E-Zac* (incluidos los dos libros que inician la citada colección, es decir, las *fuentes* 3 y 4) junto con otros manuscritos e impresos de música del siglo XVIII. Esta compra viene recogida en las actas capitulares de La Seo⁵⁰.

“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 quién intenta llevarse los 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”.

En un antiguo inventario de La Seo de 1896, posiblemente elaborado por el entonces maestro de capilla (Miguel Arnaudas), se hace mención a varios manuscritos con sonatas de D. Scarlatti que procederían de la adquisición del cabildo antes mencionada y que se corresponderían con los manuscritos actuales depositados en *E-Zac* (a excepción de la *fuentes* 6):

“Inventario de los papeles de música, libros é / instrumentos existentes en el Archivo del Colegio de / Infantes del S.^{to} Templo Metropolitano del Salvador / de Zaragoza, en 1º de Julio de 1896. [Miguel Arnaudas]”.

En la página 20 de este documento se anota:

“Tres cuadernos en pergamino con / 60 sonatas cada uno. / Scarlati. [se corresponderían con las *fuentes* 2, 3 y 4] / Otro id. copiado solo hasta la / mitad con sonatas sin nombre de autor. / Scarlati. [se correspondería con la *fuentes* 5] / Otro en folio mayor, en rústica / con fugas. / Scarlati. [se correspondería con la *fuentes* 1]”.

Sin embargo, en otro inventario anónimo y sin datar (anterior en el tiempo al antes citado), también se hace alusión a otras fuentes con sonatas de D. Scarlatti que posiblemente en algún momento formaron parte del archivo eclesiástico, aunque en este caso no es posible trazar una correspondencia con los manuscritos actuales. Con lo cual, todo parece apuntar a que han desaparecido:

[Inventario anónimo, p.1:] “*Nota de las obras &c. / Lista* 1ª [...] / [p.2:] [Num.º] [...] 37...41... Otras seis sonatas para Clave por Escarlati: véase el num.º 49. [no se conserva] / [...] / 4... 49... Seis Sonatas p^a. Clave por Escarlati: véase el num.º 41 [no se conserva] [...] / [Num.º] 5...50... Cuaderno de Sonatas por Escarlati. [no se ha podido determinar correspondencia alguna con las fuentes existentes]”.

Por otro lado, en el testamento de José de Nebra, además de su hermano Joaquín Nebra, figura también como heredera “universal” de sus bienes su sobrina Ignacia de Nebra — monja

⁴⁹ Del estudio de un número considerable de manuscritos de tecla españoles de los siglos XVIII y XIX, parece desprenderse que no existía una costumbre de compilar o conservar de manera unitaria todas las piezas u obras de un determinado compositor, sino más bien, eran muy frecuentes los “cuadernos misceláneos”; de tal modo, que cada intérprete obtenía su propio repertorio específico y personalizado. Tal vez sea ésta la causa de que, a diferencia de las colecciones de Venecia y Parma, esta tercera colección fuese repartida entre los familiares de José de Nebra. Sobre las características y funcionalidad de este tipo de compilaciones misceláneas, véase: YÁÑEZ (2006). YÁÑEZ (2007): 291-333. YÁÑEZ (2008): 291. YÁÑEZ (2012): 45-102. YÁÑEZ (2013).

⁵⁰ Cfr.: GONZÁLEZ VALLE (2000): 46, actas capitulares unificadas de ambas catedrales zaragozanas, ejemplar de La Seo, entrada N° 317.

profesa del convento de San Lorenzo Justiniano de Cuenca —, con lo que se deduce que varios volúmenes pertenecientes a esta tercera colección de sonatas de D. Scarlatti fueron igualmente a parar a su sobrina, la cual, según el testimonio que se ha transmitido a lo largo de las diversas generaciones de monjas del convento, era organista (y también una excelente intérprete de clave)⁵¹. Se reproduce seguidamente un fragmento del citado testamento⁵²:

“[...] es determinada voluntad mia, que por mis testamentarios o qualesquier dellos (a quienes in solidum, doy y confiero facultad amplia) luego que yo fallezca, hagan una descripción, inventario extrajudicial y simple, de todos los bienes, alhaxas, **papeles**, y demás, que por mi fallecimiento quedare, y lexitimamente me corresponda, haciendo valuar todo ello [...]”.

“Lo dezimo, despues de cumplido, y pagado este mi testamento, lo en el contenido, y que se contuviere en la memoria prevenida, caso de dexarla, en el remanente que quedare, de todos mis bienes, y haciendas, muebles, y raices, deudas, derechos, y acciones en qualquier forma, cantidad, y especies que sean, deyo, instituo, y nombro por mis unicos, y universales herederos, en todos ellos, al referido **Joachin de Nebra**, mi hermano, residente en la ciudad de Zaragoza, y a doña **Ignacia de Nebra**, mi sobrina, religiosa profesa de choro, y velo negro, en el convento advocacion de San Pedro, en la ciudad de Cuenca, orden de San Lorenzo Justiniano [...]”.

Conviene tener presente, además, la relación especial que unía a José de Nebra con el citado convento de San Lorenzo Justiniano o de “las Petras” de Cuenca fundado en 1509 (también conocido como de San Pedro de las Justinianas), ya que por él pasaron tres familiares directos del compositor: su hermana María Ana⁵³ —o Mariana—, su cuñada Juana Vieco —viuda de

Javier Nebra⁵⁴ — y su sobrina Ignacia —hija también de su hermano Javier⁵⁵—. Asimismo, la iglesia del convento fue elegida como lugar de enterramiento de la familia: en ella descansan José de Nebra padre y su esposa Rosa Blasco, lo que derivó en continuos obsequios y donaciones a las monjas que llegaban desde la corte española por parte del compositor aragonés. Tal es así, que a petición de las monjas en 1757, José de Nebra, junto al canónigo de la catedral de Cuenca Diego Lujando, sufragaron los gastos de la nueva construcción del templo del convento [Iglesia de San Pedro], para lo que se contrató a Alejandro González Velázquez y a Blas de Rentería, maestros arquitectos ambos en la corte española de Madrid⁵⁶.

Dado que a día de hoy el convento sigue activo, he tenido la oportunidad de visitarlo en dos ocasiones (en los veranos de 2010 y 2014)⁵⁷. La Madre Superiora, muy amablemente, contestó a mis preguntas sobre la posible existencia en el convento de documentación fruto de la relación que mantuvo la familia Nebra con esta congregación. Según narró la Madre Superiora, la mayor parte de bienes procedentes de la familia Nebra (correspondencia, partituras, relicarios, objetos personales, etc.) se perdió para siempre durante la Guerra Civil Española. Quizás, entre dicha documentación desaparecida, se hallaban los volú-

tener lugar en Cuenca, adonde se trasladó finalmente la familia. El padre de los hermanos Nebra [José Antonio Nebra Mezquita (*La Hoz de la Vieja — Teruel —, bautizado el 23.11.1672; †Cuenca, 4.12.1748)], ocupó inicialmente el puesto de organista de la Colegiata de Santa María de Calatayud y, más tarde, el de organista y maestro de capilla de la Catedral de Cuenca. A fin de conocer los datos biográficos de los músicos Nebra, puede consultarse: EZQUERRO (2002): 113-156. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1992). ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1993). ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2000): 1002-1009.

54 El hermano menor de José de Nebra fue Francisco Javier [Ignacio Benito] Nebra Blasco (*Calatayud —Zaragoza—, bautizado el 16.04.1705; †Cuenca, 4.07.1741), que desempeñó los cargos de organista primero de La Seo de Zaragoza y de organista de la Catedral de Cuenca.

55 La muerte de los dos varones del clan de los Nebra que residía en Cuenca (José Antonio Nebra Mezquita y Francisco Javier Nebra) en un espacio de tiempo corto (apenas siete años de diferencia entre ambos) debió de comprometer seriamente la situación económica de la familia, tal y como se evidencia a través de las Actas Capitulares de las catedrales de Zaragoza (ejemplar de La Seo, manuscrito): Año 1753. Fol. 20. Entrada N° 109. [Joaquín Nebra, Organista de La Seo, suplica aumento de salario]. “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”. Muy posiblemente, fueron razones económicas las que motivaron el ingreso de la hermana, la cuñada y la sobrina de José de Nebra en el convento de San Lorenzo Justiniano de Cuenca.

56 Sobre las donaciones de José de Nebra al convento de San Pedro de las Justinianas, *vid.*: GONZÁLEZ MARÍN (2013): 217-230.

57 Quisiera agradecer las gestiones realizadas por el canónigo archivero de la catedral de Cuenca, D. Antonio Chacón, a la hora de concertar las visitas al convento.

51 En un Libro de Visita del convento de Cuenca, que comprende los años 1729-1771 se detallan algunos de los cargos que ocupó Ignacia Nebra, la sobrina del compositor: Ropera, Refitolera, Sacristina, Vicaria de Coro, Portera, Maestra de Novicias, Secretaria, Torna y Diputada. GONZÁLEZ MARÍN (2013): 226. Es evidente que Ignacia Nebra había de tener sólidos conocimientos musicales para ostentar el cargo de la vicaria de coro, cuyo papel era fundamental en el desarrollo del oficio; tal y como se señala en el capítulo VIII (*Del oficio de Vicaría de Coro, y de Correctora en el Oficio Divino*) de la obra del Padre Fray Antonio Arbiol: “La Vicaría de Coro ha de tener gran cuidado, de que el Oficio Divino se cante y rece con mucha devoción, haciendo se diga con la debida pausa y distinción de Coros, comenzando todas juntas las de una parte, y acabando á un mismo tiempo, y para que haya uniformidad y consonancia. *Const. Rom. Ad. Ann. 1639*. El mismo cuidado ha de tener de que las Religiosas ayuden al Coro en lo cantado y rezado. Quando alguna se descuidare, adviértaselo con caridad y disimulo, como también si no guardan silencio. En este santo zelo le han de asistir los Prelados y Preladas, *Ex eis. pag. 93*. [...] *Vid.*: ALBIOL (1791): 484.

52 *Vid.*: ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1993): 229-231.

53 Actualmente apenas se ha investigado sobre María Ana Nebra, a diferencia del resto de hermanos músicos. Dado que no existe constancia documental de su nacimiento en Calatayud, éste debió de

menes de sonatas de D. Scarlatti heredados por Ignacia Nebra en 1768. No obstante, en ningún momento tuve acceso al archivo/biblioteca del convento ni se me facilitó constancia documental de los fondos musicales que pudieran existir o hubieran existido en el pasado, con lo cual, no habría que descartar la posibilidad de que todavía se conservara alguna muestra del legado musical de José de Nebra⁵⁸.

Otro de los familiares directos y también músico que posiblemente heredó parte del fondo de música de José de Nebra, y por ende, pudo disponer de algunos volúmenes de esta colección de sonatas de D. Scarlatti, fue Manuel [Félix Vicente Joseph Francisco Cypriano] Blasco [Orlandi Lacarra Vandersteyn], conocido como “Manuel Blasco de Nebra” (*Sevilla, 1750; †Ibid., 1784)⁵⁹; el célebre compositor de música para teclado que acudió a la corte en 1766 para estudiar música con su tío José de Nebra (residiendo en la casa de éste, durante su estancia madrileña); aunque ya en 1768 (tras abandonar Madrid) aparece como organista segundo de la catedral de Sevilla (sustituyendo a su padre en sus ausencias). Todo parece apuntar, por tanto, que la relación de Manuel Blasco de Nebra con su tío era excelente, ya que figura también como testamentario y albacea en el testamento de José de Nebra⁶⁰:

“Lo novena, para cumplir, y pagar, este mi testamento, mandas y legados, en el contenidos, que se contubieren en la memoria prevenida, caso de dexarla, nombro por mis albaceas, y testamentarios a don Francisco Perez, presvitero capellan de altar en la Real Capilla; a don Joachin de Nebra, mi hermano, organista en la Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de Zaragoza; a don Antonio Villazón, músico de dicha Real Capilla de Su Magestad; a don Joachin de Villalta, conjunto de doña Vizenta Blasco de Nebra, mi sobrina, vezino de la ciudad de Sevilla, y a don **Manuel Blasco de Nebra**, también mi sobrino, que al presente se halla en mi casa, y compañía; a todos los cuales, y cada uno in solidum también doy poder, y facultad cumplida, para que después de mi fallecimiento, o quando les pareziere entren, y se apoderen de mis bienes, vendiendolos [...] y de su valor, cumplan, ejecuten, y paguen este mi testamento, mandas y legados en el contenidos [...]”.

⁵⁸ No obstante, conviene recordar que se trata de un convento “de clausura”, para lo que se sigue una estricta observancia.

⁵⁹ Quinto hijo de Juan Joseph Bernardo Blasco y Lacarra (*Calatayud, 1714; †Sevilla, 1785). Organista segundo de la catedral de Sevilla; aunque también existe constancia de su estancia previa en Zaragoza también como organista. Este músico empleó el nombre de “José Blasco de Nebra”, acaso con el propósito de que se le relacionara con la respetada familia de músicos, y poder obtener así, cierto prestigio profesional. Juan Joseph Bernardo Blasco y Lacarra era hermano de María Rosa Blasco, la madre de los hermanos músicos Nebra, y ambos, eran naturales de la localidad zaragozana de Borja. Sobre Manuel Blasco de Nebra puede verse una aportación a mi cargo referida a tres posibles adagios inéditos: YÁÑEZ (2012): 45-102.

⁶⁰ Vid.: ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1993): 230-231.

La hipótesis de que Manuel Blasco de Nebra heredara una parte del fondo musical de José de Nebra queda reforzada en el anuncio que se da en la *Gaceta de Madrid* (viernes 30.12.1785, p. 860) referida expresamente a la existencia de un número significativo de composiciones para teclado que fueron propiedad del músico y que, como se reseña, pertenecieron a su época de estudiante; un periodo de su formación que completó precisamente en Madrid, en casa de José de Nebra. Llama también la atención que las copias de sus partituras se ofrecían previo pago por una cantidad que oscilaba según la categoría asignada a cada compositor (siendo la cantidad más elevada la correspondiente a la música del propio Manuel Blasco de Nebra: 20 reales de vellón la pieza). Además, sobresale el hecho de que, entre la relación de los nombres de los músicos que se citan, figuran los miembros de la familia Nebra — [*Nebra, Organista del Rey*: José de Nebra; *Nebra, Organista de Cuenca*: José de Nebra padre o bien Javier Nebra; y *Nebra, Organista de Zaragoza*: Joaquín Nebra]—; junto a *Scarlatti* [D. Scarlatti]. Una vez más encontramos una estrecha relación entre los apellidos Nebra y Scarlatti; lo que supone situar el origen de las copias de las sonatas de D. Scarlatti que obtuvo Manuel Blasco de Nebra en la corte madrileña, habiendo sido conseguidas a raíz de la relación de consanguinidad que le unía con José de Nebra —un número de sonatas del maestro italiano, por cierto, que debió de ser significativo, a tenor del considerable número de piezas para teclado publicitadas para ser copiadas: 1833 en total—:

“En Sevilla calle de Encisos casa de los Nebras se halla **una colección de 1833 piezas de clave, forte-piano y órgano** en que hizo su estudio D. Manuel Blasco de Nebra, Organista que fue de aquella Catedral. Falleció en 12 de septiembre de 1784 de edad de 34 años, habiendo llegado á tocar de repente con finura, valentía y expresión quanto le presentaban. Su música, que consiste en 172 piezas, queda vinculada á la familia que franquea copias á 20 rr. vn. cada pieza, y la de los demás autores según su mérito desde 2 rs. hasta 10, cuyos nombres son los siguientes: Alberti, Baton, Benaut, Coupriic, Carrier, Crusells, Daquin, Dupré, Dandrieu, Elias, Ferrer, Handel, Heyden, Offnan, Habinga, Irribarren, Lidon, Martini, Monserrat, Mondonville, Marriner, **Nebra, Organista del Rey, Nebra, Organista de Cuenca, Nebra, Organista de Zaragoza**, Pelegrino, Rameau, Rosi, Rutini, Roseyngrave, **Scarlatti**, Stamitz, Sesé, Soler, Toeschi, Vila, Zipoli Jusepe Hayden”.

En definitiva, la documentación hallada a día de hoy apunta hacia el hecho que una parte del considerable fondo musical de José de Nebra se distribuyó entre tres de sus familiares músicos vivos en el momento de su muerte (todos ellos intérpretes de tecla): Joaquín Nebra, Ignacia de Nebra y Manuel Blasco de Nebra. De manera que esta tercera colección de sonatas de D. Scarlatti, anotada también por José Domingo Santis[s]o, permaneció en Madrid tras la marcha de Farinelli de la corte en 1759, diseminándose años más tarde (en 1768) entre los miembros de la familia Nebra que habitaban por aquel entonces en ciudades diferentes: Zaragoza, Cuenca y Sevilla.

Actualmente, tan solo se conoce la existencia física de los dos primeros volúmenes de esta significativa colección, los cuales se hallan entre el corpus de fuentes manuscritas con sonatas de D. Scarlatti descubiertas en Zaragoza por José Vicente González Valle; siendo todavía una incógnita el paradero del resto de volúmenes (quizás formen parte de algún archivo privado esperando ser descubiertos o quizás se destruyeran).

REFERENCIAS A LA EXISTENCIA DE UNA TERCERA GRAN COLECCIÓN

La posibilidad de que una hipotética tercera colección de sonatas de D. Scarlatti hubiese permanecido en Madrid después de la salida de Farinelli, ya fue apuntada por autores como Ralph Kirkpatrick⁶¹ o Laura Alvini (y más recientemente por Sergei Prozhuogin)⁶² a raíz de la alusión explícita a los “trece libros de Clavicordio de Scarlati” que realiza Antonio Soler⁶³ tras las críticas de Antonio Ventura Roel del Río [ROEL DEL RÍO (1764)] a su famosa obra teórica *Llave de la modulación* de 1762 [SOLER (1762)].

Acerca de esta cuestión, Roberto Pagano señala que en realidad Soler se refería a la serie de trece volúmenes de María Bárbara anotados por el copiante principal, ya que pudo haber tenido acceso a éstos para obtener copias de aquellas sonatas que le interesaban. Para este autor, esta afirmación se basa en el hecho de que Soler estudió con D. Scarlatti durante el periodo de copia de los trece libros [1752-1757] y llegó a poseer algunos volúmenes con sonatas del compositor italiano; tal y como atestiguó Lord Fitzwilliam⁶⁴.

En mi opinión, la opción más factible sería la ofrecida por Roberto Pagano, y dado que queda descartada la autoría de Soler como el copista principal (tantas veces sugerida por algunos investigadores), sí que pudo haber intervenido de alguna manera en la supervisión de las copias de varios libros, por las referencias explícitas a las modulaciones presentes en la música de D. Scarlatti en sus escritos, algo que denota un amplio conocimiento del lenguaje compositivo del músico italiano⁶⁵. Lenguaje que,

en cierto modo, Antonio Soler asimiló también en su producción musical para teclado y cuya concepción teórico armónica todavía se enmarca dentro de la antigua modalidad eclesiástica, tal y como se desprende de la terminología por él empleada en su tratado teórico —y por aquellos otros músicos que le rebaten—.

En este sentido, hay que reparar en un hecho, a mi juicio importantísimo, y hasta la fecha no abordado en el estudio de las sonatas de D. Scarlatti —pese a ser inherente a la música y contexto españoles del siglo XVIII—; como es el caso del concepto de tonalidad (y/o modalidad). Si se estudian con detenimiento sus sonatas, podemos observar claramente cómo en un número significativo de casos las armaduras no registran la última alteración propia (como actualmente ocurre), de manera, que esta última alteración aparece a lo largo de la composición como accidental (algo que no es achacable al copista principal sino al propio compositor). Este hecho ha pasado desapercibido por los investigadores, de tal modo que se han dado por buenas, sin más, las referencias a las tonalidades “modernas” ofrecidas por investigadores como R. Kirkpatrick; incluyendo, así, todas las sonatas de D. Scarlatti dentro de los parámetros habituales (“modernos”) de la tonalidad mayor-menor; sin atender, al tratamiento de la modalidad realizado por el compositor en una parte considerable de ellas; lo cual se ha traducido en que muchas ediciones actuales han incorporado las alteraciones accidentales a la armadura, sin más.

Valga como botón de muestra las sonatas K.439 (Venecia, Libro X, sonata 22 / Parma, Libro XII, sonata 10) y K.440 (Venecia, Libro X, sonata 23 / Parma, Libro XII, sonata 11); ambas con un bemol en la armadura (Si) y otro accidental (Mi). En el catálogo de R. Kirkpatrick (al igual que en listado de sonatas de D. Scarlatti ofrecido por J. Sheveloff)⁶⁶ aparecen identificadas de manera errónea como Si bemol Mayor (B), en lugar, de lo que correspondería según la terminología de la época, es decir, como un Quinto tono —Do—, punto bajo; lo cual tiene sus connotaciones en lo que respecta al lenguaje armónico y modulaciones⁶⁷. Este fenómeno descrito evidencia, pues, la absorción scarlattiana del contexto armónico-musical de la época, continuando así con una herencia o práctica tradicional de gran arraigo en España; lo que confiere a la obra de este compositor italiano, otro rasgo más de “españolidad”. El concepto de tonalidad en la música para teclado de D. Scarlatti, merece un estudio detallado aparte que llevaré a cabo en breve, con el fin, entre otras cosas, de revisar la terminología (modal/tonal) asignada a cada una de las sonatas del catálogo temático de R. Kirkpatrick.

61 Vid.: KIRKPATRICK (1983): 140. ALVINI (1986): 42.

62 “Se podría conjeturar que si Soler se refirió a trece tomos de copias que quedaron en Madrid, éstas probablemente fueron realizadas en base a una serie perteneciente a la biblioteca de la reina pero distinta de la serie 98, específicamente en base a la serie que fue catalogada en la *Descrizione* como ‘96 Sonate per Cembalo di Scarlatti; tredici libri’ y de la cual hoy no queda ningún otro indicio. Igualmente pudo haberse tratado de copias realizadas con base en una, de otras dos series mencionadas antes, cuyas composiciones en el inventario farinelliano no fueron precisadas y cuyos destinos tampoco se conocen: la ‘[Núm.]16[.] Sonate per Cembalo di Scarlati’, o la ‘[Núm.]97[.] Sonate per Cembalo di Scarlati’ [...].” Cfr.: PROZHOGUIN (2016): 209-246.

63 SOLER RAMOS (1765): 54: “la definición de la Modulación es solamente para voces humanas; estas no tiene el Organo, luego, &c. Veá Vmd. lo contrario executado en los trece libros de Clavicordio de Scarlati. [...]”.

64 PAGANO (2006): 330.

65 Higinio Anglés ya sostuvo que la referencia a los “trece libros de Clavicordio de Scarlati” en la contestación a las críticas de Antonio

Ventura Roel del Río evidenciaba que el padre Soler conocía a fondo la producción musical de D. Scarlatti, tal y como quedó de manifiesto en el lenguaje *scarlattiano* de sus 26 sonatas editadas en Londres [SOLER (1796)]. El acceso por parte de Antonio Soler a los trece volúmenes de sonatas de la reina, sería fruto de la relación de maestro-discípulo mantenida entre ambos. ANGLÉS (1933): VIII y IX.

66 SHEVELOFF (1984): 359.

67 Véase el ejemplo aportado en: PAVIA (2002): 74, [5º tono transportado]. Idéntica armadura, es decir, un bemol, presentan ambas sonatas anotadas como los números 29 y 30 en la *fuentes* 5.

En todo caso, y con respecto a la alusión a los “trece libros” de Antonio Soler, no hay ningún indicio que induzca a pensar que se estuviera refiriendo a esta tercera colección de sonatas anotadas por el copiante principal que formó parte de la biblioteca privada de José de Nebra; lo cual no implica que Soler no estuviera al tanto de su existencia, puesto que, como es sabido, también fue alumno del compositor aragonés. Es más, no sería de extrañar que hubiera tenido algún tipo de contacto con ella, quizá hubiese interpretado sonatas de D. Scarlatti con estos volúmenes durante sus clases con Nebra o incluso pudo haber ejercido como revisor de la misma⁶⁸.

¿ANTONIO SOLER REVISOR DE LAS COLECCIONES?

Que Antonio Soler ejerciera de revisor explicaría su afirmación recogida en la *Llave de la modulación*, a propósito de la presencia de la famosa “cruz” en las sonatas de D. Scarlatti: “si se encuentra en las Obras de Scarlatti tal señal, no la tengan escrito del dicho, sino mia [...]”. Este proceso ulterior de supervisión tendría bastante sentido, puesto que a lo largo de mi investigación he constatado que el copiante principal llevó a cabo la copia de las sonatas de D. Scarlatti a partir de unos originales que no estaban del todo cerrados desde el punto de vista del contenido musical; dadas las variantes (relacionadas con ornamentos, ligaduras, figuras, adición o eliminación de voces, alteraciones, indicaciones, divergencias en determinados fragmentos musicales, etc.) existentes entre una misma sonata copiada por este mismo escriba en las colecciones de Zaragoza (fuentes 3 y 4), Venecia y Parma.

Baste de ejemplo de estas discrepancias, el caso de la sonata K.206 copiada por el amanuense principal en las colecciones de Parma, Venecia y Zaragoza en donde anota la citada “cruz” en el Do₃ de la voz del tenor (mano izquierda) en Zaragoza (fuente 4, Libro II, 1752, sonata 61, c.65, segundo tiempo) y Parma (Libro V, 1752, sonata 1, c.65) frente a Venecia (Libro III, 1753, sonata 1, c.65), que presenta únicamente un sostenido en el Do₃. De lo cual podría desprenderse la posibilidad de que bien se tratase de un “lapsus calami” del escriba o bien que el padre Soler revisara directamente las copias de Zaragoza y Parma de esta sonata y sugiriese al copista su

inclusión⁶⁹; mientras que en Venecia su intervención, en este ejemplo en concreto, no se efectuó —nótese que los ejemplares de Zaragoza y Parma comparten fecha de copia [1752], siendo anteriores a Venecia [1753]—.

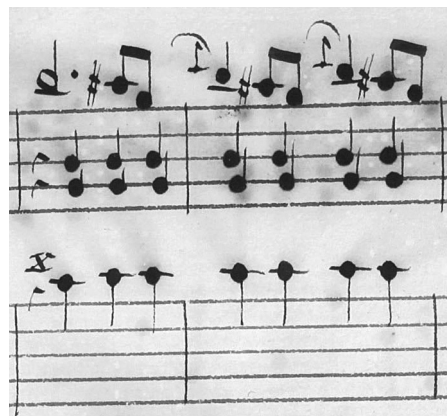


Fig. 11: *I-PAc*, Libro V (1752), f.2v., sonata n.º 1 (K.206), cc.65-66. Detalle de la “cruz” en el Do₃ de la voz del tenor (mano izquierda). En este caso concreto, la cruz parece anotada a “posteriori”, ya que no se escribe justo delante de la nota (en donde aparece un silencio), sino arriba del mismo.

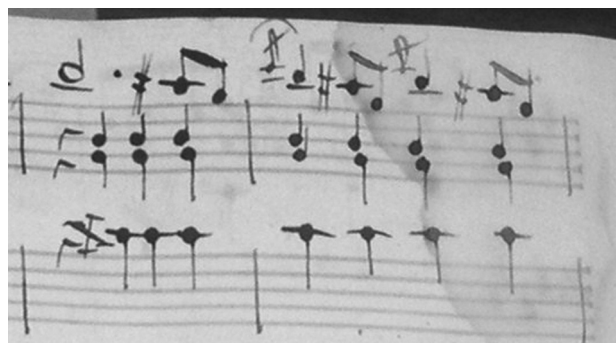


Fig. 12: *E-Zac*, fuente 4, Libro II, f.124v., sonata n.º 61 (K.206) datada en 1752, cc.65-66. Al igual que en la figura anterior, aparece aquí la “cruz” en la misma nota (Do₃). Aquí la alteración se escribe justo delante de la nota, dando la sensación que se anota al mismo tiempo que se copia la música y no a “posteriori”, como en Parma.

68 Precisamente, entre los músicos que sancionan su *Llave de la modulación*, figura el propio José de Nebra, quien destaca su papel de maestro de Antonio Soler: “He leído, y reflexionado con el mayor gusto y admiración este Libro intitulado: *Llave de la Modulación*, y *Antigüedades de la Música*, compuesto por el R.P. Fr. Antonio Soler, Monge del Sagrado Orden de mi P. S. Geronimo, meritissimo Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (*vulgo* el Escorial); y aunque el amor de haver sido su Maestro algun tiempo, pudiera oponerse à la rectitud de Censor, el merito del Alumno (à quien confieso el exceso) no necesita implorar la gracia, sino que le hagan justicia. [...] Madrid, y Diciembre 21. De 1761”. *Vid.*: SOLER (1762). Además de José de Nebra, figuran como censores Francesco Corselli, José Mir, Antonio Ripa y Nicola Conforto.

69 Sobre la presencia de la cruz en la sonata K.206 de la colección de Parma y su posible explicación, véase: PROZHOQUIN (2016): 209-246.



Fig. 13: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.2v., sonata n.º 1 (K.206), cc.65-66. En la copia de Venecia se anota un sostenido en el Do_3 de la mano izquierda, en lugar de la “cruz”. Repárese, además, en otra diferencia con respecto a Zaragoza y Parma: la ausencia de apoyatura-mordente en el Si_4 (tercer tiempo, mano derecha). Lo que apuntala la idea ya expuesta de que las versiones de Parma y Zaragoza se copiaron en 1752 frente a Venecia, que se anotó posteriormente (en 1753).

Más allá de la discusión acerca de quién es el responsable último de la incorporación u omisión de esta alteración en la sonata K.206, lo realmente significativo es la idea apuntada de que el copiante principal trabajaba sobre unos originales o autógrafos en cierto modo “abiertos”, lo que diferiría del concepto actual de “obra musical concluida”. De manera que la intervención del copiante principal o la posible revisión posterior de las copias por parte de una segunda persona (el propio compositor u otro músico) determinaban la versión definitiva de las sonatas anotadas en cada una de las tres colecciones. No puede asegurarse este mismo proceso para el caso de otros volúmenes coetáneos que no fueron copiados en la corte, ya que lo más probable es que se hubieran confeccionado a partir de copias externas que circularan por aquel entonces.

ORIGINALES VERSUS ANTÍGRAFOS

Dado que no se conservan los autógrafos de D. Scarlatti (materiales originales), resulta extremadamente complejo describir a ciencia cierta cómo se desarrolló un proceso de copia de esta envergadura por parte del escriba principal, es decir, ¿realmente empleó exclusivamente los originales para la copia de las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza o bien recurrió a una colección principal, ya finalizada, como antígrafo para la copia del resto? Para arrojar algo de luz sobre este asunto, en mi tesis doctoral empleé una metodología basada en un exhaustivo análisis comparativo de los contenidos musicales, aplicándolo sobre una cata significativa de sonatas anotadas en las tres colecciones.

Los resultados obtenidos parecen indicar que para la copia de determinadas sonatas contenidas en los volúmenes de Parma se emplearon los libros de Venecia, de manera que, en estos casos concretos, Venecia se anotó a partir de los materiales originales, mientras que en la copia de Parma se emplearon los

volúmenes de Venecia, ejerciendo estos últimos de autógrafos. Sin embargo, en otros grupos de sonatas, aconteció lo contrario, es decir, la colección de Parma desempeñaría dicha función rectora al haberse copiado a partir de los materiales originales, actuando ésta como antígrafo para la copia de algunos volúmenes de Venecia.

De cuyos resultados se concluye que las colecciones de Venecia y Parma se copiaron en un periodo de tiempo próximo entre sí, sin que ninguna de las dos llegara a ejercer de modelo para la otra —no al menos en su totalidad—, sino que, esta función de referente de copia (antígrafo) se fue repartiendo a medida que el copiante realizaba su trabajo; a la vez que también recurría a los materiales originales.

Téngase presente, además, que el origen del papel para las colecciones de Venecia y Parma es idéntico, tal y como se atestigua a partir del estudio de las marcas de agua; un dato más que corrobora que las dos estuvieron íntimamente emparentadas durante el proceso de copia⁷⁰; el cual se enmarca, a su vez, en un contexto de confección de múltiples fascículos y su posterior encuadernación en diversos volúmenes a lo largo de varios años. Hecho que explicaría, por tanto, el elevado número de parejas de sonatas compartidas entre ambas; fenómeno que no se da en Zaragoza, a pesar de que ambos volúmenes también fueron anotados por el copiante principal.

No obstante, para el caso de las *fuentes 3 y 4* de Zaragoza [Libros I y II] —y también de la *fente 2*— a partir del análisis del contenido musical, se muestra que los manuscritos no se copiaron tomando como base los volúmenes de Venecia y Parma, sino que se confeccionaron directamente a partir de los mismos originales empleados para la copia conjunta de los manuscritos de Venecia y Parma; con lo cual, se concluye que, aunque con los matices descritos, las tres colecciones se originaron a partir de un mismo tronco común: los autógrafos originales de D. Scarlatti⁷¹.

⁷⁰ He tenido oportunidad de comprobar cómo las marcas de agua del papel en el que se anota la música (no así en las guardas) de la colección de sonatas de D. Scarlatti de Parma son las mismas que aparecen en: 1) los libros I-XIII de Venecia; y 2) en las “obras” para tecla de Sebastián de Albero, tanto en las conservadas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [*E-Mc*, 4/1727 (2)], identificadas como *Obras para clavicordio o Piano Forte de Sebastian Alvero*, como en las mismas composiciones conservadas en la Biblioteca Marciana de Venecia [*I-Vnm*, It. IV 197b (=9768)], ahí anotadas como *Sonatas para Clavicordio Por D. Sebastian Albero*. Estas marcas de agua también pueden verse en ERRO & DOMÍNGUEZ (2008): 49-64 [CD adjunto]; y en PROZHOGUIN (2017) [disponible en la página web de la Biblioteca Nazionale Marciana, <https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/398-barbara>, acceso 01.07.2017]. Para el caso de las filigranas de la colección de Parma, *vid.*: YÁÑEZ (2016): 370-371.

⁷¹ S. Prozhoguín sostiene que existen evidencias de que, entre los años 1750-1760, se copiaron varios libros de sonatas a partir de los volúmenes de la biblioteca de la Reina María Bárbara de Braganza y cita, como ejemplo, la *fente 4* de Zaragoza. En mi opinión, resulta evidente que el autor no pudo consultar mi tesis doctoral durante la redacción de su artículo, y por tanto, desconocía los datos arriba señalados sobre los ma-

En resumen, del estudio del fondo documental de Zaragoza se evidencia que existió una tercera colección autónoma de sonatas de D. Scarlatti anotada por el copiante principal —en el entorno de la Capilla Real— a partir de los originales conservados en la corte y cuya copia se inició con anterioridad a los libros de Venecia y Parma, por encargo de José de Nebra. Una colección con un formato de libro mucho más austero y rudimentario —en cuanto al tipo de encuadernación, tamaño de los libros, calidad del papel, coste económico, etc.— que denota un uso eminentemente práctico (destinado para la interpretación y docencia); y concebida, en consecuencia, para un músico profesional. Frente a la concepción de las colecciones de Venecia y Parma, en las que prima el formato ostentoso y ornamental de sus volúmenes, lo que, a la postre, muy posiblemente supuso que ambas se finalizaran con posterioridad a la colección de José de Nebra; ya que los volúmenes venecianos y parmesanos precisaron de una considerable mayor cantidad de horas de trabajo para su confección⁷².

teriales utilizados para la copia de este manuscrito zaragozano: “Teniendo en cuenta que el texto de la Satisfacción a los Reparos debió ser redactado entre junio y noviembre de 1764, Soler al mencionar ‘los trece libros de Clavicordio de Scarlatti’ muy probablemente se habría referido a una serie de copias que quedaron en Madrid, tal y como ya han sugerido R. Kirkpatrick y L. Alvin. Hay indicios de que en España en los años 1750-1760 circulaban series manuscritas de Sonatas de Scarlatti copiadas, en mi opinión personal, directamente de los volúmenes de la biblioteca de la Reina. Por ejemplo, el manuscrito B-2 Ms.2 del Archivo Capitular de Zaragoza [...]. En el fol.130(r) de la ‘Tabla de las Tocatas que tiene este libro’ lleva ocho veces indicado ‘Rna.’, que J. V. G. Valle descifra como ‘Reina’, aunque creo que también podría leerse como abreviación de la palabra italiana ‘Ritorna’, que pudo significar, por ejemplo, que las ocho Sonatas correspondientes fueron ya copiadas en otros volúmenes de la misma serie [...]”. PROZHOGUIN (2016): 209-246. Sin embargo, su hipótesis sí sería válida, por ejemplo, para el caso de la *fuentes* 5 de Zaragoza que se confeccionó directamente a partir de varios volúmenes de la colección de Parma, como demuestro a lo largo de mi investigación. En lo concerniente a la alusión a la anotación “R.^{na}” en diez sonatas del índice de contenidos de la *fuentes* 4 (Libro II), discrepo de la interpretación que efectúa y coincido con la formulada por José Vicente González Valle, es decir, como equivalente a [Reina]. Su presencia en este grupo de diez sonatas podría obedecer a que dicha inscripción se correspondiera con piezas en las que la propia reina María Bárbara de Braganza pudo haber tenido algún tipo de intervención en su composición. Esta hipótesis tendría mucho sentido puesto que José de Nebra (al igual que D. Scarlatti) fue maestro de la reina (en este caso de composición) y por tanto, sería lógico que reflejara tal circunstancia en un manuscrito de su propiedad. Sobre la anotación “R.^{na}” y sus implicaciones, véase: YÁÑEZ (2016): 551-563. El hecho de que los dos músicos protagonistas de mi estudio, Scarlatti y Nebra, compartieran la enseñanza musical de la reina, es un elemento más para corroborar la estrecha relación profesional y personal entre ambos —por cotidiana, y de compartir especialidad y obligaciones ante la monarca—, como hicieron también, por ejemplo, con la enseñanza por parte de ambos del padre Soler.

72 Nótese el simple hecho de que los volúmenes de Zaragoza contienen prácticamente el doble de sonatas que los libros de Venecia (Libros I-XIII) y Parma (Libros I-XV), lo que reduciría considerablemente el número total de volúmenes resultantes; y en consecuencia, el coste y las horas de trabajo para su confección.

Para finalizar, quisiera poner de manifiesto la relevancia de las *fuentes* 3 y 4 de Zaragoza (Libros I y II) —dadas sus características intrínsecas, y sobre todo, su concepción como colección destinada a la práctica musical, cualidad que en mi opinión debe ser puesta en valor—, como referentes de primer nivel internacional para ahondar en el conocimiento de la música de D. Scarlatti, y más concretamente, en aspectos que hasta el momento generan tanta controversia, como son la tan discutida disposición en parejas de las sonatas, la revisión del propio catálogo temático, el estudio de las variantes para una misma sonata o las relaciones de copia acaecidas entre las distintas colecciones manuscritas, actualmente diseminadas en varios archivos de distintos países.

BIBLIOGRAFÍA

- Albiol, Antonio, *La Religiosa instruida, con doctrina de la sagrada escritura, y santos padres de la Iglesia Católica, para todas las operaciones de su vida regular, desde que recibe el hábito santo, hasta la hora de su muerte [...]*. Madrid, Imprenta de la viuda de Marin, 1791.
- Álvarez Martínez, M^a Salud, *El compositor José de Nebra*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad, 1992.
- Álvarez Martínez, M^a Salud, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993.
- Álvarez Martínez, M^a Salud, “Nebra. 1. Nebra Mezquita, José Antonio de. 2. Nebra Blasco, Francisco Javier de. 3. Nebra Blasco, José de. 4. Nebra Blasco, Joaquín Ignacio de”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, 1002-1009.
- Alvini, Laura, “Les certitudes ambiguës: Farinelli et les manuscrits italiens des sonates”, *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986.
- Anglés Pamies, Higinio, “Introducció i estudi bibliogràfic”, Gerhard, Robert; (ed.), *Antoni Soler (1729-1783). Sis Quintets per a instruments d’arc i orgue o clave obligat*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933.
- Angulo Díaz, Raúl (ed.), *Sebastián Albero (1722-1756). Sonatas para clavicordio*. Madrid, Asociación Ars Hispana, 2017.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*, 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- Domínguez Rodríguez, José María, “Copistas y encuadernaciones: Nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti”, Fabris, Dinko; y Maione, Paologiovanni (coords.), *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, 249-268.
- Duron, Jean, “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, Morales, Nicolás; y Quiles García, Fernando

- (eds.), *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Casa Velázquez, col. "Collection de la Casa de Velázquez", 114, 2010, 313-328.
- Erro, Sara y Domínguez, José María, "Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica", *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 177 (2008), 49-64.
- Ezquerro Esteban, Antonio, "Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón", *Anuario Musical*, 57 (2002), 113-156.
- Ezquerro Esteban, Antonio, *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada: (Conciertos, Versos y Sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, 69", 2004.
- Ezquerro Esteban, Antonio (ed.), *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya. Compositors de la Cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009.
- Ezquerro Esteban, Antonio, "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", *Recerca Musicològica*, 20-21 (2013-2014), 57-102.
- Ezquerro Esteban, Antonio, "José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música —dimensión internacional— para su estudio", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3 (2010 [2011]), 59-104.
- Gálvez, Genoveva, (ed.): *Sebastián Albero. Treinta Sonatas para Clavicordio*, [Introducción]. Madrid, Unión Musical Española, 1978, VII-IX.
- Gembero Ustároz, María, "Albero Añaños, Sebastián Ramón de", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 204-206.
- González Marín, Luis Antonio, "Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra", *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, 591-612.
- González Marín, Luis Antonio, "José de Nebra, la devoción y la Santa Capilla de la Virgen del Pilar", *Anuario Musical*, 68 (2013), 217-230.
- González Valle, José Vicente, "Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza", *Anuario Musical*, 45 (1990), 103-116.
- González Valle, José Vicente, [Francisco Javier García Fajer "el Españolito":] *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, 61", 2000.
- Kastner, Macario Santiago, *Treinta Sonatas para Clavicordio por Sebastián Albero*. Gálvez, Genoveva (ed.), [Introducción]. Madrid, Unión Musical Española, 1978.
- Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953 (Traduc.: Madrid, Alianza, 1983).
- Longo, Alessandro, *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti*. [10 vols., 1 vol. Suplemento e Índice temático]. Milán, Ricordi, 1906-1937.
- Morales, Nicolás, "Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar", Serrano, Eliseo (ed.), *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, 2. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, 831-856.
- Morales, Nicolás, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- Pagano, Roberto, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milán, Arnaldo Mondadori, 1985. [Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One. Hillsdale (Nueva York), Pendragon, 2006].
- Pavia i Simó, Josep (ed.), *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*, [Ed. facsímil del ejemplar ms. en Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms.783)]. Barcelona, CSIC, col. "Textos Universitarios, 37", 2002.
- Personat Remolar, Alfredo, *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el período ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villarreal (Castellón)*. Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer, et alii. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- Pestelli, Giorgio, *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino, G. Giappichelli, 1967.
- Powell, Linton R., "The keyboard music of Sebastián de Albero: an astonishing literature from the orbit of Scarlatti", *Early Keyboard Journal*, 5 (1986-1987), 9-28.
- Prozhoguin, Serguei N.: "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", Sala, Massimiliano; y Sutcliffe, W. Dean; (eds.), *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his death*. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, "Ad Parnassum Studies, 3", 2008, 69-154.
- Prozhoguin, Serguei N.: "Cinque studi su Domenico Scarlatti", *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), 97-198.
- Prozhoguin, Serguei N.: "Acerca de la mención por Antonio Soler de 'los trece libros de Clavicordio de Scarlatti'. Ecos de una polémica, datos codicológicos, problemas de teoría armónica", Morales, Luisa; (ed.), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler: Actas del Symposium FIMTE 2012*. Almería, Asociación Cultural LEAL, 2016, 209-246.
- Prozhoguin, Serguei N., *Indizi documentali e organologici sui passaggi di proprietà prima del 1835 dei 17 volumi di composizioni di Domenico Scarlatti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [BNM]. Commenti alla 'Scheda Possessori'*. 2017 [https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/398-barbara].
- Roel del Río, Antonio Ventura, *Reparos musicos, precisos a la Llave de la modulacion, &c. del P. Fr. Antonio Soler*,

- maestro de capilla en el Real Monasterio del Escorial por don Antonio Roël del Río, maestro de Capilla en la Cathedral de Mondoñedo. Madrid, Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle, 1764.
- Sánchez Baranguá, Carlos Andrés, *Sebastián de Albero y Añanos (1722-1756). Vida y Obra. Un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2016.
- Sheveloff, Joel Leonard, *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Tesis doctoral, Waltham (Massachusetts), Universidad Brandeis, Department of Music, 1970.
- Sheveloff, Joel Leonard, "Scarlatti. (7) (Giuseppe) Domenico Scarlatti", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol. 16, 568-578.
- Sheveloff, Joel Leonard, "Domenico Scarlatti", *The New Grove Italian Baroque Masters*. Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company, 1984.
- Sheveloff, Joel Leonard, "Domenico Scarlatti", *The New Grove Italian Baroque Masters*. Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company, 1984, 327-363.
- Skyrm, Susanne, "The Fugues in Sebastian Albero's 'Obras para Clavicordio': A Second Version", Morales, Luisa (ed.), *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, 361-376.
- Soler Ramos, Antonio, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necessario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones. Su autor El P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgò) del Escorial*. Madrid, oficina de Joachin Ibarra, 1762.
- Soler Ramos, Antonio, *Satisfaccion a los Reparos precisos hechos por D. Antonio Roël del Río, a la Llave de la modulacion, por su autor el padre Fr. Antonio Solèr, maestro de capilla, y organista del Escorial...* Madrid, Librería de los Herederos de Araujo / Antonio Marín, 1765.
- Soler Ramos, Antonio, *XXVII Sonatas para clave*. Londres, Robert Birchall [New Benet Street, Nr. 133], 1796.
- Sutcliffe, W. Dean, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Sutcliffe, W. Dean, "Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard 'School'? A comparison with Albero", Fabris, Dinko y Maione, Paologiovanni (coords.), *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, 269-290.
- Yáñez Navarro, Celestino, *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX*. Trabajo de Investigación tutelado (DEA), Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- Yáñez Navarro, Celestino, "Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX", *Anuario Musical*, 62 (2007), 292.
- Yáñez Navarro, Celestino, "Cuaderno de música para tecla (pianoforte, clave, órgano)", *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, 291.
- Yáñez Navarro, Celestino, "Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Manuel Blasco [¿de Nebra?] en un manuscrito misceláneo de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza", *Anuario Musical*, 67 (2012), 45-102.
- Yáñez Navarro, Celestino, *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, 81", 2013.
- Yáñez Navarro, Celestino, *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

Recibido: 09.01.2018

Aceptado: 16.04.2018