



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART I MUSICOLOGIA
EDUCACIÓ MUSICAL I INTERPRETACIÓ DE LA MÚSICA ANTIGA



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Tesis Doctoral presentada por
Celestino YÁÑEZ NAVARRO

***NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DE LAS
SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI.
LOS MANUSCRITOS DEL ARCHIVO DE MÚSICA
DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA***

Co-directores
Dr. Antonio EZQUERRO ESTEBAN
&
Dr. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN
Tutor: Dr. Francesc Bonastre i Bertran

Diciembre de 2015

VOLUMEN I

A la memoria de José Navarro Ochoa

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y más concretamente a su Departamento de Historia del Arte y Musicología, que han aceptado favorablemente mi investigación en su programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología.

La realización de esta investigación no hubiese sido posible, de no ser por el hallazgo de los manuscritos motivo de estudio por parte del Dr. José Vicente González Valle, y por su posterior divulgación en el ámbito científico. Quiero destacar, asimismo, la valiosa labor de orientación ejercida por los directores del presente trabajo —discípulos del mencionado Dr. José V. González Valle—, el Dr. Luis Antonio González Marín (CSIC) y el Dr. Antonio Ezquerro Esteban (CSIC), como también quisiera dejar constancia del apoyo académico ofrecido por mi tutor, el Dr. Francesc Bonastre i Bertran (UAB).

También son numerosas las instituciones que han contribuido y apoyado este proyecto: el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (del Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza) —y especialmente su actual canónigo archivero, Isidoro de Miguel—; la Institución “Milà i Fontanals” (IMF) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona; Patrimonio Nacional (Archivo General de Palacio y Real Biblioteca de Madrid); Departamento de Música de la Biblioteca Nacional Austríaca (Dr. Andrea Harrandt); Museo Británico; Museo Internacional y Biblioteca de Música de Bolonia (Barbara Ventura); Conservatorio de Música de San Pietro a Maiella, de Nápoles; Biblioteca Palatina, de Parma (Dr. Andrea De Pasquale); Biblioteca Diocesana, de Münster (Gertrud Gaukesbrink); Biblioteca Nacional Marciana, de Venecia; Pierpont Morgan Library de Nueva York (Frances Barulich y María Molestina); Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; Biblioteca del Orfeó Català, de Barcelona; Biblioteca Nacional de Francia, en París; etc.

Más particularmente, debo mencionar, con mi agradecimiento, a Amparo García Cuadrado, por su asesoramiento en lo referente al estudio de los tipos papel y las filigranas contenidas en éste; y también a María Castelló y Juan Carbonell, por su ayuda en la encuadernación de la presente tesis doctoral.

Y en la vertiente más puramente personal, a mis padres, a mi hermana María José, y muy encarecidamente, a mi esposa.

RESUMEN

Tradicionalmente, se ha dado por supuesto que la difusión de la música de Domenico Scarlatti durante el siglo XVIII en España fue escasa. Se creía que la circulación de sus sonatas para teclado se circunscribió a la corte madrileña y a su área próxima de influencia, sobre todo, por dos motivos. El primero, por el hecho de que el número de copias manuscritas encontradas en los archivos españoles era reducido, algo que ha cambiado en los últimos años. El segundo, por el desconocimiento de que pudiera existir en España alguna gran colección de sonatas elaborada en vida de Domenico Scarlatti.

No obstante, el hallazgo de los manuscritos de sonatas existentes en Zaragoza, llevado a cabo por el Dr. José Vicente González Valle, ha permitido disponer de un nuevo fondo documental de especial trascendencia para los investigadores. La presente tesis doctoral, que supone el primer trabajo realizado sobre estas fuentes españolas a nivel internacional, ha dado lugar al afloramiento de nuevos datos inéditos; y consecuentemente, ha puesto de manifiesto la necesidad de revisar algunas de las tesis dadas por sentadas por los investigadores más relevantes sobre esta materia.

A través de mi estudio, he llegado a la conclusión de que los códices pudieron ser originariamente propiedad del compositor español, de origen aragonés, José de Nebra, quien estuvo más de cuarenta años al servicio de la corte española. La colección de sonatas de Zaragoza pudo tener su origen en la posible relación existente entre D. Scarlatti y José de Nebra; músicos que coexistieron en la corte desde 1733 (año en el que Fernando VI y María Bárbara de Braganza se instalaron definitivamente en Madrid) hasta 1757 (año de la muerte de D. Scarlatti). Considerando el número de obras contenidas, el origen de los manuscritos, los copistas que intervienen, la fecha temprana de copia de la música, y el valor musicológico de las versiones contenidas, no cabe duda alguna de que la colección de Zaragoza es única en España, situándose al mismo nivel de las colecciones de Venecia y Parma.

RESUM

Tradicionalment, s'ha donat per descomptat que la difusió de la música de Domenico Scarlatti durant el segle XVIII a Espanya fou escassa. Es creia que la circulació de música de tecla es va circumscriure a la cort de Madrid i la seva propera àrea d'influència, sobretot, per dues raons. La primera, pel fet que el nombre de còpies manuscrites trobades als arxius espanyols era reduïda, cosa que ha canviat en els darrers últims anys. La segona, pel desconeixement de que podria existir a Espanya una gran col·lecció de sonates realitzada en vida de Domenico Scarlatti.

No obstant això, el descobriment dels manuscrits de sonates existents a Saragossa, dut a terme pel Dr. José Vicente González Valle, ha permès disposar d'un nou fons documental d'especial transcendència per als investigadors. La present tesi doctoral, que suposa el primer treball realitzat sobre aquestes fonts espanyoles a nivell internacional, ha donat lloc a l'aflorament de noves dades inèdites; i conseqüentment, ha posat de manifest la necessitat de revisar algunes de les tesis assumides pels investigadors més rellevants sobre aquesta matèria.

A partir del meu estudi, he arribat a la conclusió que els còdexs van poder ser originàriament propietat del compositor espanyol, d'origen aragonès, José de Nebra, que va estar més de quaranta anys al servei de la cort espanyola. La col·lecció de sonates de Saragossa tindria el seu origen a la possible relació existent entre D. Scarlatti i José de Nebra; músics que van coexistir en la cort des de 1733 (any en què Ferran VI i Maria Bàrbara de Bragança es van instal·lar definitivament a Madrid) fins a 1757 (any de la mort de D. Scarlatti). Considerant el nombre d'obres contingudes, l'origen dels manuscrits, els copistes que hi intervenen, la data primerenca de còpia de la música, i el valor musicològic de les versions contingudes, no hi ha cap dubte que la col·lecció de Saragossa és única a Espanya, situant-se al mateix nivell de les col·leccions de Venècia i Parma.

ABSTRACT

It has been traditionally believed that the diffusion of the music by Domenico Scarlatti during the 18th century in Spain was scarce. It has been taken for granted that diffusion of his sonatas for keyboard was limited to the circle of the court of Madrid and its nearest area of influence. This argument was sustained for a long time mainly because of two reasons. The first one, because the number of manuscript copies found in Spanish archives was small, something that has changed over the last years. The second one, because of the ignorance that there could exist a great collection of sonatas composed during the lifetime of Domenico Scarlatti in Spain.

Nevertheless, the founding of a great corpus of sonatas in Saragossa by Dr. José Vicente González Valle, has meant the opening of a new and relevant line of research. In this sense, this doctoral thesis, which is the first work made about these Spanish sources on an international level, has allowed the outcoming of unpublished data; and consequently, has shown the need to revise some of the thesis put forward as true by the most relevant researchers on this field.

During my investigation, I have reached the conclusion that the codexes could have been originally owned by the illustrious Spanish composer, of Aragon origin, José de Nebra, who served for over forty years for the Spanish court. The collection of sonatas from Saragossa could have its origin in the possible relationship between D. Scarlatti and José de Nebra; musicians who coexisted in the court from 1733 (year when Fernando the sixth and María de Braganza definitely settled in Madrid) and seventeen-fifty-seven (year of the death of D. Scarlatti). Considering the number of works within, the origin of the manuscripts, the copyists that intervened, the early date of the copy of the music, and the musicological value of the versions, there is no doubt that the collection of Saragossa is unique in Spain, being at the same level of the collections of Venice and Parma

ÍNDICE

VOLUMEN I

| | |
|--|------------|
| Introducción | 17 |
| Razones para la elección del tema | 18 |
| Delimitación cronológica y espacial | 20 |
| Objetivos propuestos | 28 |
| Metodología | 29 |
| Convenciones y criterios editoriales | 32 |
| Abreviaturas | 32 |
| Estado de la cuestión | 35 |
| Fuentes de la música de tecla de Domenico Scarlatti | 59 |
| Fuentes impresas (1800a) con sonatas de D. Scarlatti | 60 |
| Fuentes manuscritas con sonatas de D. Scarlatti | 99 |
| Fuentes misceláneas con sonatas de D. Scarlatti | 176 |
| Descripción, análisis y estudio de los manuscritos | 181 |
| Los manuscritos de Zaragoza | 181 |
| <i>Fuente 1 = Manuscrito B-2 Ms. s/n</i> | 187 |
| Formato y encuadernación | 188 |
| Proceso de copia | 190 |
| Foliación | 199 |
| Síntesis de contenidos y autoría | 208 |
| Índice y datación | 245 |
| Anotaciones presentes en el manuscrito | 281 |
| <i>Fuente 2 = Manuscrito B-2 Ms. 31</i> | 283 |
| Formato y encuadernación | 284 |
| Proceso de copia | 290 |
| Foliación | 311 |
| Síntesis de contenidos | 311 |
| Índice y datación | 351 |
| Autoría | 351 |
| Numeración de las sonatas | 352 |
| Anotaciones presentes en el manuscrito | 353 |
| <i>Fuente 3 = Manuscrito B-2 Ms. 32</i> | 355 |
| Formato y encuadernación | 356 |
| Proceso de copia | 384 |

| | |
|--|------------|
| Foliación | 414 |
| Síntesis de contenidos | 415 |
| Índice | 444 |
| Datación | 449 |
| Autoría | 477 |
| Numeración de las sonatas | 480 |
| Denominación de las composiciones | 482 |
| Anotaciones presentes en el manuscrito | 483 |
| <i>Fuente 4 = Manuscrito B-2 Ms. 2</i> | 493 |
| Formato y encuadernación | 494 |
| Proceso de copia | 499 |
| Foliación | 514 |
| Síntesis de contenidos | 514 |
| Índice | 543 |
| Datación | 563 |
| Autoría | 572 |
| Numeración de las sonatas | 573 |
| Denominación de las composiciones | 573 |
| Anotaciones presentes en el manuscrito | 574 |
| <i>Fuente 5 = Manuscrito B-2 Ms. 35</i> | 597 |
| Formato y encuadernación | 598 |
| Proceso de copia | 601 |
| Foliación | 627 |
| Síntesis de contenidos | 627 |
| Índice y datación | 672 |
| Autoría | 675 |
| Numeración de las sonatas | 675 |
| Denominación de las composiciones | 677 |
| Anotaciones presentes en el manuscrito | 677 |
| <i>Fuente 6 = Manuscrito A-1 Ms. 1</i> | 683 |
| Formato y encuadernación | 684 |
| Contenidos, autoría, denominación de las composiciones, anotaciones y datación | 686 |
| Conclusiones | 725 |
| Bibliografía | 753 |

ÍNDICE

VOLUMEN II. ANEXOS

| | |
|--|-----------|
| Anexo I: Tabla de las sonatas contenidas en las fuentes de Zaragoza | 5 |
| Anexo II: Estructura, encuadernación y contenidos de la <i>fuentes 3</i> | 13 |
| Anexo III: Estructura, encuadernación y contenidos de la <i>fuentes 4</i> | 23 |
| Anexo IV: Criterios de edición | 33 |
| Anexo V: Notas críticas a la edición musical | 43 |
| Anexo VI: Edición de la música | 49 |
| Sonatas en <i>E-Zac</i> según el catálogo de R. Kirkpatrick | 51 |
| K.6 | 52 |
| K.30 | 56 |
| K.41 | 62 |
| K.51 | 68 |
| K.52 | 72 |
| K.86 | 76 |
| K.117 | 80 |
| K.141 | 86 |
| K.142 | 92 |
| K.144 | 96 |
| K.149 | 100 |
| K.202 | 102 |
| K.237 | 108 |
| K.252 | 112 |
| K.339 | 116 |
| K.346 | 120 |
| K.386 | 124 |
| K.462 | 128 |
| K.517 | 132 |
| Sonatas anónimas en <i>E-Zac</i> atribuidas a D. Scarlatti | 135 |
| Y.1 | 136 |
| Y.2 | 144 |
| Y.3 | 150 |
| Y.4 | 156 |
| Y.5 | 162 |
| Y.6 | 164 |

INTRODUCCIÓN

A partir del excelente trabajo del clavecinista y musicólogo estadounidense Ralph Kirkpatrick¹, la figura de Giuseppe Domenico Scarlatti y, más concretamente, su ingente producción de música para teclado, ha sido y es motivo de estudio y de revisión permanente por parte de investigadores de todo el mundo. Si bien es cierto que las iniciativas musicológicas desde el país en el que vivió los veintiocho últimos años de su vida, se han mantenido al margen de esta tendencia, al menos hasta el momento².

En los últimos años, y coincidiendo en 2007 con la conmemoración del 250 aniversario de su muerte, ha tenido lugar una “revitalización” de la investigación scarlattiana³. Pese a ello, todavía existen múltiples cuestiones por resolver, tanto es así,

¹ Existe un antes y un después de Ralph Kirkpatrick en las investigaciones sobre la música de tecla de Domenico Scarlatti (*Nápoles, 26.10.1685; †Madrid, 23.07.1757). Las aportaciones del norteamericano para la recuperación de la producción musical del compositor napolitano han sido, y todavía son, de absoluta referencia. A él se debe el catálogo más extendido de obras del italiano, así como una larga serie de publicaciones, en partitura, y estudios musicológicos, además de no pocas grabaciones discográficas en las que Kirkpatrick dejó testimonio de su maestría al teclado. Véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953. [Traducción española: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Editorial, 1985]. Entre su amplia bibliografía al respecto, que se verá a lo largo de este estudio, merecen destacarse al menos un par de artículos suyos que alcanzaron notable repercusión: -KIRKPATRICK, Ralph: “Scarlatti revisited in Parma and Venice”, en *Notes*, 28/1 (1971), pp.5-15; e -ID.: “Who wrote the Scarlatti sonatas?”, en *Notes*, 29/3 (1973), pp.426-431. Para una aproximación a la vida y producción de R. Kirkpatrick, vid.: -KIRKPATRICK, Meredith: *Ralph Kirkpatrick: A Bibliography and Discography*. Boston University Libraries (2009), <http://www.bu.edu/library/music/ralphkirkpatrick.html> [Consultado el 15.07.2010]. Las principales ediciones de música en partitura de Domenico Scarlatti a cargo del estadounidense son: -KIRKPATRICK, Ralph, ed.: *Domenico Scarlatti: Sixty Sonatas*. Nueva York, G. Schirmer, 1953; e -ID.: *Domenico Scarlatti: Complete Keyboard Works in Facsimile from the Manuscript and Printed Sources*. Nueva York, Johnson Reprint Corp., 1972.

² En este sentido la reciente aparición de documentos notariales en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, representa un claro ejemplo del largo camino que aún le queda por recorrer a la investigación española acerca de Domenico Scarlatti: “En el caso presente, los 24 documentos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid vinculados a Domenico Scarlatti que aquí se presentan permiten llenar algunas lagunas biográficas, enmendar algunos, completar determinados datos y, sobre todo, establecer un marco vital para la progenie española del músico, casi desde el mismo momento en que llegó a estos reinos, primero a Sevilla y después a Madrid”. Vid.: -ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS: *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2007, pp. 40-41. Curiosamente, prácticamente la totalidad de los investigadores de renombre en la materia no son españoles.

³ A continuación se enumeran algunas de las investigaciones más recientes: -SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth Century Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003; -FLANNERY, Matthew: *A chronological order for the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti (1685-1757)*. Lewiston, Edwin Mellen Press, “Studies in History and Interpretation of Music, vol. 109”, 2004; -OGEIL, Jacqueline Esther: *Domenico Scarlatti: A contribution to our*

que frecuentemente se suele aludir a las “sombras” que envuelven a la figura y obra de Domenico Scarlatti⁴.

Razones para la elección del tema

Ante el desconocimiento de la existencia de manuscritos autógrafos de sonatas para teclado de Domenico Scarlatti, hasta el momento actual las investigaciones coinciden en señalar como fuentes principales para su estudio —siguiendo a R. Kirkpatrick⁵— el corpus de cuadernos de sonatas manuscritas que conforman las

understanding of his sonatas through performance and research. Tesis Doctoral, Universidad de Newcastle, 2006; ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS: *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, op. cit.*; -HAIL, Christopher: *Scarlatti Domenico Website* (2007-2013), <http://mysite.verizon.net/chrishail/scarlatti/index.html> [Consultado el 15.07.2010. Página web que ha quedado inoperativa tras el fallecimiento del autor]; -LATCHAM, Michael: “The twelve clavicordios owned by Queen Maria Bárbara of Spain and the seven cembali owned by Carlo Broschi, Known as Farinelli”, en MORALES, Luisa (ed.): *Cinco Siglos de Música de Tecla Española. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. Almería, Asociación Cultural Leal, 2007, pp. 255-281; -SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th anniversary of his death. Ad Parnassum Studies*. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2008. Por otra parte, diversos trabajos, a nivel divulgativo, han eclosionado en el ámbito musicológico español. Vid.: -MORALES-CAÑADAS, Esther: “La ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII. El caso Scarlatti y Soler”, en MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. (Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de Música de tecla española. Vera-Mojácar 200-2001). El Ejido —Almería—, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, pp.160-163; -MARÍN, Miguel Ángel: “Domenico Scarlatti. Las sonatas de Scarlatti como legado histórico”, en *Goldberg. Revista de Música Antigua*, 49 (2007), pp.20-29; -VV.AA: “Dosier Scarlatti. En el 250 aniversario de su muerte”, en *Doce notas*, 57 (junio/septiembre 2007), pp.6-19. Además, varias ediciones recientes del Festival Internacional de Música de Tecla “Diego Fernández” (FIMTE), de Mojácar (Almería), constituyeron verdaderos monográficos acerca de la figura de D. Scarlatti, concretamente en los años 2006 y 2007.

⁴ J. Sheveloff aludía a todas aquellas cuestiones “aparentemente irresolubles” derivadas, sobre todo, de la escasa documentación encontrada sobre Domenico Scarlatti y la ausencia de manuscritos autógrafos. Pese a que han transcurrido más de veinte años, todavía quedan muchos interrogantes por resolver, los cuales, probablemente, serán abordados en investigaciones sucesivas. Vid.: -SHEVELOFF, Joel: “Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations”, en *The Musical Quarterly*, 71/4 (1985), pp.399-436; -ID.: “Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations (Part II)”, en *The Musical Quarterly*, 72/1 (1986), pp.90-118. Baste de ejemplo el caso de S. N. Prozhoguin, investigador que aporta nuevos datos sobre la estancia de Domenico Scarlatti en España, e incluso anuncia la próxima publicación de otros tantos: “Il tema del domicilio di Scarlatti e dei suoi familiari a Madrid negli anni 1744-1752 verrà da me dettagliatamente esaminato nel catalogo dei documenti biografici inediti sul compositore di prossima pubblicazione [...]”. Vid.: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en SALA, Massimiliano y SUTCLIFFE, W. Dean (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th anniversary of his death, op. cit.*, p.88. Una parte de sus pretensiones se ha cumplido recientemente, con la siguiente publicación: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.97-198.

⁵ “Aunque los manuscritos de Venecia y Parma tienen casi la misma importancia y parece que fueron copiados en su mayoría a partir de un mismo original, he tomado los venecianos como principal fuente de referencia, ya que constituyen las versiones oficiales preparadas para la reina de España, y debido también a que fueron preparados con el conocimiento y aprobación del mismo Scarlatti. Junto a los

colecciones de Venecia y Parma, así como la primera edición impresa de los *Essercizi per Gravicembalo*⁶.

Tradicionalmente, se ha mantenido la tesis de que la circulación de sonatas de Domenico Scarlatti en España fue, más bien, escasa —limitándose a la corte y su área próxima de influencia— argumentación mantenida, por una parte, por el número reducido de copias manuscritas encontradas en los archivos hasta hace unos años⁷, y por otra, por la inexistencia de colecciones manuscritas coetáneas de relevancia en nuestro país, comparables a las de Venecia o Parma⁸.

Sin embargo, con el hallazgo de un corpus considerable de sonatas manuscritas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*), entre las que se encuentran, además, seis sonatas desconocidas y tal vez atribuibles al propio Scarlatti, se abre una nueva línea de investigación de especial trascendencia —dada la enorme proyección internacional que ha tenido este acontecimiento y las implicaciones lógicas que se derivan de la figura de Domenico Scarlatti— que permite, no sólo la revisión de las tesis formuladas acerca de la difusión en el ámbito hispánico de sus sonatas, sino la reconsideración de numerosas cuestiones hasta ahora avaladas por la investigación scarlattiana, así como el descubrimiento de nuevos datos —e incluso sonatas inéditas— absolutamente desconocidos por los musicólogos.

Las últimas investigaciones empiezan a considerar firmemente una de las facetas o dimensiones de la disciplina a mi juicio más importantes y, sin embargo, posiblemente menos abordadas, como es el estudio riguroso y detenido de las fuentes musicales procedentes de la corte española durante la primera mitad del siglo XVIII: análisis de las marcas de agua del papel, estudio de las características y rasgos distintivos de los diferentes copistas, análisis codicológico, etc. En este sentido, dada la posible relación

Essercizi, estos dos conjuntos de manuscritos llevados a cabo por los copistas de la reina, constituyen la principal fuente de las 555 obras [...]”. *Vid.*: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.118.

⁶ Todas las fuentes actualmente conocidas que contienen música de Domenico Scarlatti (impresos, manuscritos y fuentes misceláneas) quedan descritas en el segundo capítulo de la presente tesis, entre las cuales, se hallan las colecciones de Venecia y Parma.

⁷ -PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Turín, G. Giappicelli, 1967. -KASTNER, M. Santiago: “Repensando Domenico Scarlatti”, en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 137-154.

⁸ Para ahondar en el conocimiento de las fuentes depositadas en archivos españoles (y colecciones privadas), consúltese el capítulo anteriormente mencionado.

de las fuentes zaragozanas con otras foráneas, el presente trabajo contribuirá a clarificar muchas de las cuestiones relacionadas con el proceso de copia de las principales colecciones que todavía están sin zanjar: **1)** tipología del cuaderno de sonatas; **2)** criterios de ordenación y elección de las sonatas; **3)** posible circulación de un grupo de manuscritos (¿originales o autógrafos?) a partir del cual se conforman los cuadernos; **4)** proceso de copia y copistas; **5)** inclusión de los *unica* en determinados cuadernos; **6)** revisión de los criterios para la clasificación de una fuente como principal o secundaria; etc.

Por último, la magnitud del hallazgo implica, además, la necesidad de iniciar un proceso de investigación que permita esclarecer la procedencia de las fuentes zaragozanas, determinar la posible relación de éstas con las grandes colecciones manuscritas de sonatas y valorar justamente su aportación al panorama internacional.

Delimitación cronológica y espacial

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza se custodia un conjunto significativo de manuscritos de música del siglo XVIII, buena parte del cual, es muy probable que guarde relación con la familia Nebra. Esta afamada familia de músicos se inició con el padre, José [Antonio] Nebra Mezquita (*La Hoz de la Vieja —Teruel—, bautizado el 23.11.1672; †Cuenca, 4.12.1748), organista de la Colegiata de Santa María de Calatayud y organista y maestro de capilla de la Catedral de Cuenca⁹.

El mayor de sus hijos, y a la vez el compositor más prestigioso de los tres hermanos varones, José [Melchor Baltasar Gaspar] Nebra Blasco, conocido como José de Nebra (*Calatayud —Zaragoza—, bautizado el 6.01.1702; †Madrid, 11.07.1768); ocupó diversos puestos de relevancia en Madrid: organistía del Monasterio de las Descalzas Reales (puesto obtenido en 1717/1719), músico de cámara en la Casa de

⁹ A fin de conocer los datos biográficos de los músicos Nebra, puede consultarse: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156; -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *El compositor José de Nebra*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad, microfichas, 1992; -EADEM: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993; -EADEM: “Nebra. 1. Nebra Mezquita, José Antonio de. 2. Nebra Blasco, Francisco Javier de. 3. Nebra Blasco, José de. 4. Nebra Blasco, Joaquín Ignacio de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, pp. 1002-1009.

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 1734¹⁰, segundo clave —tras Nicolás 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 (posiblemente desde 1746, y hasta su muerte en 1758), maestro de música y clavicordio del Infante Don Gabriel (1761), y maestro —a lo largo de los años— de diversos compositores de la talla del padre Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra, José Lidón, Francisco de Anaya, Joaquín Oxinaga, etc.

Por su parte, el siguiente hijo músico de José Antonio, y hermano menor de José, 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.

Y finalmente, el menor de los tres hermanos varones músicos, Joaquín [Ignacio] Nebra Blasco (*Calatayud —Zaragoza—, bautizado el 25.05.1709; †Zaragoza, 16.08.1782) ocupó la organistía de La Seo de Zaragoza durante 52 años, desde 1730 hasta su muerte.

La relación de parte de los fondos del archivo catedralicio zaragozano con los hermanos Nebra se debe, por un lado, a que existe constancia de la venta de los papeles de música que fueron propiedad de Joaquín Nebra al Cabildo de Zaragoza en 1782, a través de la viuda de éste (María Redoné)¹¹.

¹⁰ 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 Literes, 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 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, p.40.

¹¹ Como se abordará más adelante en la descripción pormenorizada de las fuentes, uno de los libros de música del archivo zaragozano, concretamente un cuaderno copiado en Roma en 1727 con las *Suites para*

“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 llevárselos a reino extraño y que son muy útiles para la Iglesia. Se acordó de que se retengan y archiven para si el Organista quiere copiar alguno de ellos, y que lo pague la Fábrica su valor”¹².

A su vez, Joaquín Nebra pudo heredar diversos libros de música que formaron parte del archivo personal de su hermano mayor, tal y como se atestigua en el testamento de José de Nebra (de fecha 09.07.2014)¹³:

“[...] es determinada voluntad mia, que por mis testamentarios o cualesquier 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, dejo, 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 advocazion de San Pedro, en la ciudad de Cuenca, orden de San Lorenzo Justiniano [...]”.

Por otro lado, la relación de los manuscritos de Domenico Scarlatti conservados hoy en Zaragoza con José de Nebra también se pone de manifiesto a partir de otros indicios que surgen del estudio detenido de las propias fuentes musicales (procedencia del papel, copistas que intervienen, indicaciones presentes en las fuentes, encuadernaciones, momento de copia, existencia de autógrafos de José de Nebra, etc.)¹⁴.

clave de G. F. Händel (B-2 Ms. 1) que perteneció a Francisco Javier Nebra, presenta una anotación explícita a la donación del mismo a Joaquín Nebra.

¹² Cfr.: -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, p.46, actas capitulares unificadas de ambas catedrales zaragozanas, ejemplar de La Seo, entrada N° 317.

¹³ Vid.: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, *op. cit.*, pp.229-231.

¹⁴ Sobre la relación de varias fuentes de música del siglo XVIII depositadas en *E-Zac* con los músicos Nebra, *vid.*: - GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: [*Francisco Javier García Fajer “el Españolito”*]: *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXI”, 2000; - EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música —dimensión internacional— para su estudio”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, [Editorial Alfonsópolis] 3 (2010), pp.59-104; - ID.: “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”, en *Recerca Musicològica*, XX (2014), [en prensa]; y - GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002; - ID.: “Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra”,

Otro músico emparentado con los anteriores es Manuel [Félix Vicente Joseph Francisco Cypriano] Blasco [Orlandi Lacarra Vandersteyn], conocido como “Manuel Blasco de Nebra” (*Sevilla, 1750; †Id., 1784)¹⁵; 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 en Madrid); aunque ya en 1768 aparece como organista segundo de la catedral de Sevilla (a fin de suplir a su padre durante las ausencias de éste). Manuel Blasco de Nebra figura también como testamentario y albacea en el testamento de José de Nebra¹⁶:

“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 [...]”.

Por otro lado, y como ha sugerido A. Ezquerro, parece demostrada la relación entre la rama apellidada Nebra residente en Zaragoza, y la de Sevilla, a raíz de

“la actividad de examinadores y evaluadores de instrumentos de teclado de fabricación artesanal local para la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en Zaragoza por parte de diversos músicos vinculados a las catedrales de Zaragoza, como el maestro de capilla de La Seo, Francisco Javier García Fajer «el Españolito», o los organistas Joaquín Laseca y José de Nebra (este último

en *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65; - ID.: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp.591-612 [Las conclusiones más relevantes de este estudio fueron presentadas por L. A. González en abril de 2013 en la Foundation for Iberian Music (The City University of New York) bajo el título *New Approaches to the Music of José de Nebra*].

¹⁵ 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 reciente aportación a mi cargo: -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”, en *Anuario Musical*, 77 (2012), pp.45-102.

¹⁶ *Vid.*: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *Ibid.*, pp.230-231

seguramente así citado por error, debiendo referirse a su hermano Joaquín Nebra)”¹⁷.

Según parece, en 1779, y tras un anterior peritaje encargado al maestro Españolito (Francisco Javier García Fajer, entonces maestro de capilla de La Seo de Zaragoza) y a José [sic. Joaquín] de Nebra, organista de La Seo, se comisionó un nuevo informe a propósito de la idoneidad en la construcción de unos pianofortes al

“conde de Torresecas, asesorado por los peritos de rigor, [que] dictaminó que los pianofortes y los monacordios de[l constructor] A. Enríquez habían sido mejorados sustancialmente y que además su precio se había rebajado con respecto a los anteriores, aunque se sabía por entonces que en Sevilla se hacían estos instrumentos con gran perfección”¹⁸.

No cabe, tras revisar estos datos, sino concluir que el conocimiento que se tenía en Zaragoza, por parte de los “peritos” en la materia, de los instrumentos de tecla que se fabricaban coetáneamente en Sevilla, debía proceder de las informaciones que seguramente intercambiarían al respecto en aquel momento Joaquín Nebra, organista catedralicio en Zaragoza, con su primo hermano, Juan José Bernardo Blasco, organista segundo de la seo hispalense, y con su sobrino segundo (como hijo del anterior), Manuel Blasco de Nebra, quien, como ya vimos, incluso había vivido un tiempo en casa del hermano de Joaquín en Madrid, por entonces ya fallecido, José de Nebra.

Dada, por otra parte, la estrecha relación existente entre tío (José de Nebra) y sobrino (Manuel Blasco), relación que a su vez fue de maestro-discípulo, es también de suponer que Manuel Blasco de Nebra obtuviera copias o libros de música de tecla, de compositores coetáneos, durante su estancia en la casa de José de Nebra. En este sentido, acerca de los fondos de tecla propiedad de Manuel Blasco de Nebra en su época de estudiante y el posterior proceso acontecido de venta de copias manuscritas (entre las que se encuentran obras de José de Nebra, Joaquín Nebra, Francisco Javier Nebra y el propio Domenico Scarlatti), se da noticia en la *Gaceta de Madrid* (viernes 30.12.1785, p.860):

¹⁷ Cfr.: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *op. cit.*, p.153. [Datos a su vez extraídos de: -FORNIÉS CASALS, José Francisco: *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978, pp.309-311].

¹⁸ -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra...”, *ibid.*

“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, Iribarren, 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”.

A través de la labor desarrollada por el equipo de investigación que llevó a cabo la catalogación y estudio crítico de los fondos de música catedralicios de Zaragoza — formado por el Dr. José Vicente González Valle (Canónigo Prefecto de Música catedralicio y director del proyecto) y por los doctores Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban—, han ido saliendo a la luz, en los últimos años, numerosas publicaciones que evidencian la importancia de estas fuentes musicales del siglo XVIII.

Al hilo de las tareas emprendidas (de catalogación y estudio crítico de sus fondos documentales) a cargo de dicho equipo en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, han aparecido también algunos inventarios antiguos de papeles de música, entre los que destaca uno procedente de La Seo, templo donde, precisamente, ejerció como organista Joaquín Nebra durante más de medio siglo (con lo cual se evidencia la procedencia de las fuentes objeto de mi estudio a través de la herencia que éste recibió de su hermano José de Nebra). En dicho inventario, se hace mención a varios manuscritos que contendrían sonatas de D. Scarlatti, y que se corresponden con la mayor parte de los libros conservados en la actualidad:

“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 1^o de Julio de 1896. [Miguel Arnaudas]”.

En la página 20 de este documento se anota:

“Tres cuadernos en pergamino con / 60 sonatas cada uno. / Scarlatti. [se corresponderían con los manuscritos: B-2 Ms. 31, B-2 Ms. 32 y B-2 Ms. 2] / Otro id. copiado solo hasta la / mitad con sonatas sin nombre de autor. / Scarlatti. [se correspondería con el manuscrito B-2 Ms. 35] / Otro en folio mayor, en rústica / con fugas. / Scarlatti. [se correspondería con el manuscrito B-2 Ms. s/n]”.

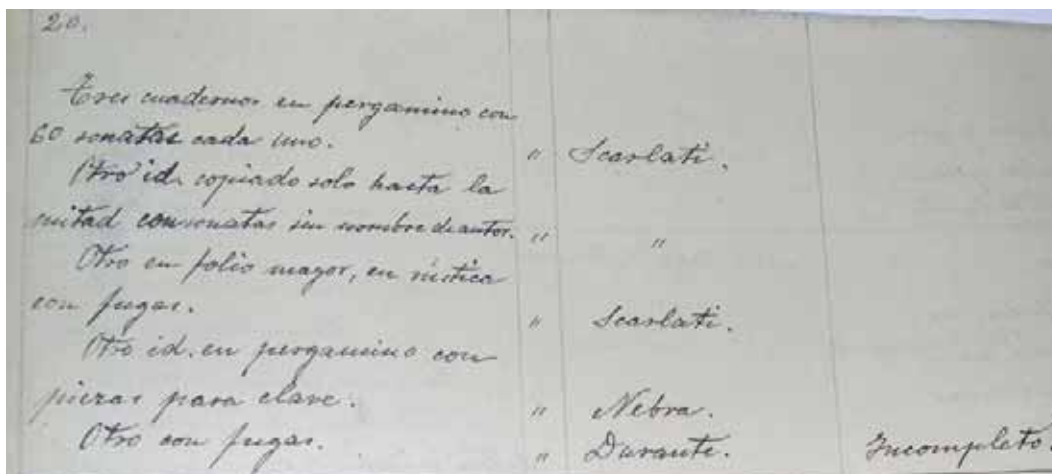


Fig. 1: *E-Zac*, detalle de la referencia a los libros de sonatas de Scarlatti en un antiguo inventario de La Seo de 1896 (posiblemente anotado por el entonces maestro de capilla, Miguel Arnaudás).

En otro inventario antiguo anónimo, sin datar, también se hace alusión a otras fuentes con sonatas de Scarlatti, aunque en este caso no es posible trazar una correspondencia con las fuentes actuales del archivo:

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

Así pues, entre el corpus de fuentes del siglo XVIII conservadas estarían los manuscritos de tecla objeto de estudio en la presente tesis doctoral. La colección de sonatas de D. Scarlatti se halló en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza por el propio José Vicente González Valle a finales de la década de 1980. Los manuscritos se habrían copiado hacia mediados del siglo XVIII; de hecho, se anota el año de 1752 al comienzo de la sonata nº 61 del volumen **B-2 ms. 2** (K. 206)¹⁹. A propósito

¹⁹ Vid.: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.103-116. Una somera referencia a las fuentes de Zaragoza, a partir de la información facilitada al autor por parte de José Vicente González Valle, la encontramos en: -BOYD, Malcolm: “Recordings”, en *Early Music*, 17/2 (1989), pp.267-274. En este caso Boyd se refiere a las variantes existentes entre las diversas versiones conservadas de la sonata K.68 (compases 42-52). El autor destaca las diferencias existentes (referidas a las tesituras de las voces) entre la versión copiada en Venecia (Venecia Libro de 1742, sonata 31) —reproducida a su vez en la edición de K. Gilbert—; y las versiones recogidas en Zaragoza (coincidentes además ambas copias zaragozanas entre sí: sonata nº 10 —en la fuente **B-2 ms. 31**— y sonata nº 38 — en la fuente **B-2 ms.32**—) y Londres (manuscrito de origen español depositado en el Museo Británico-Biblioteca Británica, **GB-Lbl**, Additional Manuscript 31553, sonata nº 40) —sonata reproducida en la edición de E. Fadini—. [Si bien la edición de Fadini difiere en el c.47, tanto de las versiones zaragozanas como de la versión depositada en Londres, al añadir un Fa negra con puntillo en la voz de tiple (mano derecha); dicha nota está presente en la versión de Venecia pero no en las de Londres y Zaragoza. Véase : -FADINI, Emilia: *Domenico Scarlatti: Sonate per clavicembalo. Edizione critica*. Milán, G. Ricordi, vol.1, 1978

de dicha referencia al año de 1752 presente en Zaragoza y del hecho de que los manuscritos zaragozanos pudieron haber sido copiados con anterioridad a las colecciones consideradas fuentes primigenias (Venecia y Parma), W. Dean Sutcliffe sugiere²⁰:

“[...] Note the fact that the copy of K.206 carries the date 1752. If this reflects the date of copying rather than reproducing what was found on the source, then this copy was possibly made before that which appears in Venice. K. 206 can be found as the first sonata of P v, dated 1752, and the first sonata of V III, dated 1753”.

“[...] Téngase en cuenta el hecho de que la copia de la sonata K.206 lleva la fecha de 1752. Esto refleja la fecha de copia, más que reproducir lo que se encuentra en la fuente, por tanto, esta copia fue posiblemente realizada con anterioridad a su aparición en Venecia. La sonata K. 206 puede hallarse como la primera sonata de P v [libro v de la colección de Parma], datado en 1752, y como la primera sonata del V III [libro III de la colección de Venecia], datado en 1753”.

Por tanto, a lo largo del presente trabajo se abordará la datación de los cuadernos y la posible conexión de los mismos con la corte española y/o la Capilla Real, lo cual parece factible por tratarse de las únicas fuentes españolas que reúnen un corpus considerable de sonatas, constituyendo, por tanto, las principales fuentes hispánicas para el estudio de la música de teclado de Domenico Scarlatti. De igual modo, habrá que determinar, si procede, cuál es este tipo de conexión y qué cuadernos provienen del entorno de la corte. Así pues, siguiendo esta línea de investigación, estaríamos ante volúmenes manuscritos copiados en vida del propio Domenico Scarlatti.

Por otra parte, se atenderá a la difusión de la música para teclado del compositor napolitano en Zaragoza. El hecho de encontrar estos fondos en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza denota el conocimiento, estudio e interpretación de este repertorio por parte de los organistas y maestros de capilla de los dos templos catedralicios de la ciudad, la catedral del Salvador (vulgo “La Seo”) y la catedral

(revisado, 1986); vol.2, 1980; vol.3, 1987; vol.4, 1988; vol.5, 1992; vol.6, 1986; vol.7, 1989; vol.8, 1995.]. Para este caso concreto se observa una clara relación entre Zaragoza y Londres (pudieron haberse copiado a partir de unos mismos originales o autógrafos) a diferencia de lo que ocurre con Venecia (Libro 1742). Además de las concordancias ya comentadas, ambas colecciones comparten un alto porcentaje de obras: de las 44 sonatas contenidas en el volumen londinense (*Additional Manuscript 31553*), 37 se hallan en Zaragoza (únicamente no aparecen en los manuscritos zaragozanos las sonatas K.98, K.99, K.106, K.107, K.112, K.117 y K.119). En el capítulo dedicado a la descripción de las fuentes de Zaragoza se profundiza sobre la relación existente entre el citado volumen de Londres y varios de los volúmenes de Zaragoza.

²⁰ Vid.: -SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2003, p.70.

basílica de El Pilar (dos templos catedralicios para una única sede episcopal, unificados capitularmente por bula papal desde 1675). Curiosamente, en este mismo archivo se localizan otras diversas colecciones de música para tecla, próximas en el tiempo al momento en que fueron compuestas, de otros autores de primer orden²¹, como es el caso de **1**) un volumen manuscrito —fechado en Roma el 26 de Marzo del año 1727— de las *Suites para clave* de G. F. Händel (B-2 Ms. 1), que fue propiedad de Francisco Javier [Ignacio Benito] Nebra Blasco (*Calatayud —Zaragoza—, bautizado el 16.04.1705; †Cuenca, 04.07.1741); **2**) una edición impresa temprana de las *Pièces de Clavecin* (1713) de F. Couperin (B-2 T); **3**) varios volúmenes impresos de música de tecla de J. Kuhnau publicados en 1710 —*Biblischer Historien in 6 sonaten [...]* (B-2 U), *Biblischer Historien in 6 sonaten [...]* (B-2 V) y *Frische Clavier Früchte oder sieben suonaten von guter invention und manier [...]* (B-2 W)—; etc.

Objetivos propuestos

El objetivo principal de esta tesis es el estudio de los fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza; concretamente, los manuscritos **A-1 Ms. 1**, **B-2 mss. 2, 31, 32, 35**, y **s/n**. Este estudio pretende recoger, en primer lugar, el análisis codicológico de las fuentes, de modo que éste permita identificar pormenorizadamente los rasgos paleográficos de las mismas y que atienda, en todo momento, al proceso de copia; todo ello, con la intención de contribuir a determinar su posible relación con el resto de fuentes y la corte española y/o la Capilla Real, su procedencia y su datación. En definitiva, se trata de valorar la aportación de esta colección al panorama internacional y de evaluar la posición que ocupa entre todas las colecciones conocidas hasta la fecha.

En segundo lugar, en mi investigación tendrá también un papel destacado el estudio de las variantes de las propias sonatas de los manuscritos zaragozanos con

²¹ Vid.: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156. -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra”, en *Rolde*, 102 (2002), pp.58-65. -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008. -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”, en *Recerca Musicològica*, XX (2011), (en prensa).

respecto a otras colecciones (Venecia, Parma, Münster, etc.). Dada la enorme extensión que supondría para un trabajo académico de estas características iniciar un estudio exhaustivo de todas las fuentes conservadas de Domenico Scarlatti, téngase en cuenta que hablamos de decenas de libros y centenares de sonatas; abordaré mi investigación con vistas a poder ofrecer, al menos, una panorámica representativa y unas conclusiones significativas de las piezas estudiadas.

En tercer lugar, durante todo el proceso de investigación se atenderá a la praxis interpretativa de este importantísimo legado y a su difusión, para lo cual, se realizará una edición facsimilar de algunas sonatas de los cuadernos zaragozanos, una comparación entre las versiones recogidas en estas fuentes con respecto a otras; además, de una edición crítica de las obras inéditas recogidas en los manuscritos **A-1 Ms. 1** y **B-2 ms. 31**.

Metodología

Para abordar de manera ordenada y coherente el tema objeto de estudio, se atenderán los siguientes “principios metodológicos”:

1.- Método científico (datos objetivos y comprobables).

2.- Establecimiento de un completo *status quaestionis*.

3.- Rigor en el tratamiento de las fuentes originales: música (principales colecciones de sonatas de Scarlatti y todos aquellos manuscritos afines a las fuentes zaragozanas, siguiendo criterios cronológicos) y obras teóricas y recopilaciones de obras contemporáneas a la música para teclado de Domenico Scarlatti²².

²² -TORRES, José: *Reglas Generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de música, 1702, y [2ª edn.] 1736. - MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Flores de Mvsica, obras y versos de varios organistas*. Ms. (E-Mn, M. 1357), 1706. -ID.: *Pensil deleitoso de svabes flores de mvssica recogidas de varios organistas*. Ms. (E-Mn, M. 1358), 1707. -ID.: *Hverto ameno de varias flores de Musica recogidas de muchos organistas*. Ms. (E-Mn, M. 1359), 1708. -ID.: *Hverto ameno de varias flores de mussica recogidas de uarios organistas*. Ms. (E-Mn, M. 1360), 1709. -ID.: *Ramillete Oloroso. Svabes flores de Música Para Órgano*. Ms. (E-Mn, M. 2267), 1709. -RABASSA, Pere: *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossicion de la Mussica*. [Ms., Valencia?, 1720c]. -VALLS, Francisco: *Mapa armónico práctico*:

4.- Comparación entre fuentes desde un punto de vista ecuánime²³, atendiendo a tres niveles de profundización y apoyando el discurso, cuando sea necesario, con la inclusión de fragmentos musicales extraídos de las diversas fuentes:

- ❖ Elaboración de una comparativa exhaustiva de todas las sonatas de una fuente de la colección zaragozana (en este caso, las *fuentes 1 y 6*), respecto de las principales fuentes manuscritas e impresas a nivel internacional próximas en el tiempo con ejemplos gráficos de todos y cada uno de los casos dignos de estudio.
- ❖ Elaboración de una comparativa exhaustiva de todas las sonatas de una fuente de la colección zaragozana (en este caso, la *fente 5*), con otras colecciones de fuentes (Parma y Venecia), con la inserción de ejemplos significativos previamente seleccionados de las variantes localizadas.
- ❖ Presentación de una cata de ejemplos tomados de otras fuentes de la colección zaragozana (de algunas de las sonatas de las fuentes 2, 3 y 4), con las correspondientes copias de las mismas sonatas en las demás colecciones principales de sonatas de D. Scarlatti (las conservadas en Venecia, Parma, Münster, Viena, etc.). Estos ejemplos, como se explicará debidamente cuando se aborden, se escogerán por sus peculiaridades intrínsecas o por el interés que presenten las variantes detectadas entre unas y otras fuentes.

Finalmente, con este procedimiento pretendo realizar un trabajo que, como decía anteriormente, resulte ecuánime en su tratamiento (que sea, por un lado, lo suficientemente concienzudo en algunos casos, pero al mismo tiempo, que sea también, por otro lado, lo suficientemente diversificado en otros casos), con la intención de poder

breve resumen de las principales reglas de música sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos ilustrado con diferentes exemplares, para la más segura enseñanza de muchachos. [Ms., Barcelona, 1742a]. -SOLER, Antonio: *Llave de la Modulación y antigüedades de la Musica*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762. Aunque no se trate de un tratado italiano ni español, conviene mencionar (por su importancia, y debido a que marcó una nueva orientación en la tratadística musical europea a partir de entonces), el tratado de J. Ph. Rameau: -RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

²³ Para ello, he utilizado las imágenes digitalizadas de las sonatas de Domenico Scarlatti facilitadas por los diversos archivos y bibliotecas consultados: *I-PAc*, *D-MÜp*, *GB-Lbl*, *I-Nc*, *I-Bc*, *E-Bbc*, *E-Boc*, etc. Por otra parte, en el caso concreto de la colección de Venecia, he recurrido a la edición facsímil de Laura Alvinì, así como a las imágenes disponibles *online*: Internet Culturale. Catalogui e Collezioni digitali delle biblioteche italiane.

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0021.html

De igual modo, a través de páginas web o bien a través de las ediciones facsímil disponibles, he procedido para muchos otros casos: *Essercizi*, *XLII Suites de pièces pour le clavecín*, *Pièces pour le clavecín*, *Pièces choisies*, etc.

abarcar, en un tiempo y límites razonables, un campo de trabajo realmente inmenso y que sin duda requeriría de la intervención de un nutrido equipo de trabajo y de muchos años de estudio, ofreciendo, de este modo una panorámica significativa y representativa del total de materiales que convendría estudiar, de cara a aportar unas conclusiones que sean solventes y ofrezcan garantías de resultados “fiables”. Debo añadir, en este sentido, que la mayor parte de investigaciones realizadas hasta el momento carecen de este tipo de estudios aquí empleados, en los que se compara de manera minuciosa el contenido musical de las fuentes (en su lugar, algunas investigaciones se basan en meras especulaciones). No cabe duda, que cualquier tipo de conclusión emitida sobre aspectos como la identificación de las “fuentes primigenias” o la datación de las sonatas de Domenico Scarlatti, precisa de un trabajo previo de estas características.

5.- Trabajo de campo sobre fuentes primarias musicales y teóricas.

6.- Adecuación al pensamiento musical de la época y a su terminología.

7.- Análisis de la música desde una perspectiva multidisciplinar, atendiendo a los planteamientos de los tratados teóricos del siglo XVIII y a las conclusiones planteadas en los últimos estudios.

8.- Aunar investigación musicológica y dimensión sonora (interpretación).

9.- Funcionalidad y praxis. La edición crítica de las obras tiene por cometido la divulgación y su consiguiente interpretación posterior. En este sentido, en los anexos de esta tesis se presenta una edición crítica de una selección de veinticinco sonatas.

10.- Consulta de las actas capitulares de las catedrales de Zaragoza, a partir del vaciado informático llevado a cabo por J. Vicente González Valle.

11.- Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)²⁴.

²⁴ Vid.: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, C. José; y CRESPI, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales: Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. Madrid, Arco/Libros, 1996. [Para la cita de archivos y

Convenciones y criterios editoriales

Las citas de los tratados teóricos de la época de Domenico Scarlatti se reproducen textualmente, con la ortografía original, siendo editadas en cursiva y menor tamaño de la fuente para distinguirlas del resto del texto.

Entre corchetes se insertan aclaraciones necesarias para completar el sentido. Como norma general, todo aquello que se anote entre claudator pertenece al editor, y no a la fuente original. Los puntos suspensivos indican que se ha eliminado algún pasaje. Las letras **e**, **u** y **q** se transcriben como e[n], u[n] y q[ue], respectivamente.

En cuanto a las convenciones de presentación de ejemplos musicales, se respetará exhaustivamente el contenido del texto musical; para ello, se recurrirá, siempre que sea posible, al empleo de ilustraciones del fragmento tratado en cuestión: fotografías de la fuente original que, en ocasiones, pueden incorporar signos (tales como flechas o recuadros) para llamar la atención del lector sobre determinados aspectos de la música. En el caso que se precise una corrección o explicitación de un determinado pasaje musical, o incluso, la alusión al pasaje en otras fuentes o ediciones, se hará a través de una edición informatizada y fiel del mismo.

Abreviaturas

Las abreviaturas se ceñirán a las convenciones determinadas por la normativa internacional (RISM)²⁵.

Como es bien conocido, existen tres catalogaciones diferentes a propósito de las sonatas de Domenico Scarlatti para teclado:

bibliotecas de música, a nivel internacional, he seguido la siguiente obra de referencia: *-RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM.* Kassel/Munich, Bärenreiter/G.Henle, 1999. Esta obra se halla disponible asimismo, de forma periódicamente actualizada en la siguiente dirección: http://rism.ub.uni-frankfurt.de/bibliothekssigel/BIBVERZ_2008_10.pdf. Las bases de datos del RISM están asimismo disponibles, libres de costes, a través de las siguientes direcciones: www.rism.info y <http://opac.rism.info>.

²⁵ Según lo expresado en: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, C. José; y CRESPI, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales: Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. Madrid, Arco/Libros, 1996, pp.68-78.

1. La edición de Longo (1906) [L]²⁶, que reúne hasta 545 sonatas, aunque altera el texto musical e ignora la ordenación original de los manuscritos;
2. La edición de Ralph Kirkpatrick (1953) [K]²⁷, que registra 555 sonatas, aunque incluyendo algunas de dudosa atribución, mientras, en otros casos, obras distintas se anotan con igual número pero diferente letra; es el catálogo temático utilizado de manera generalizada, aunque carece de algunas sonatas más que se han descubierto desde su publicación en 1953, y de otras varias sobre las que todavía se debate la autenticidad de su autoría; y
3. La edición de Pestelli (1967) [P]²⁸, que propone un listado cronológico a partir de criterios estilísticos.

* *

*

²⁶ El compositor y musicólogo italiano Alessandro Longo (*Amantea, 1864; †Nápoles, 1945) recopiló un catálogo casi exhaustivo de las obras para teclado de D. Scarlatti (LONGO, Alessandro: *545 Scarlatti Sonatas in XI volumes*. Milán, Ricordi, 1906-1913), que fue durante años el que se utilizó (sus números de referencia) para identificar las composiciones del napolitano, hasta que fue sustituido por el catálogo propuesto por R. Kirkpatrick. Su catálogo agrupó las sonatas y ofreció una interesante cronología, que fueron más tarde revisados en el estudio de Kirkpatrick de 1953.

²⁷ El clavecinista y musicólogo estadounidense Ralph Kirkpatrick (*Leominster, MA, 1911; Guildford, CT, 1984), se formó con Nadia Boulanger y Wanda Landowska en París, así como con Arnold Dolmetsch en Inglaterra, y con Heinz Tiessen y Günther Ramin en Alemania. Enseñó en el Mozarteum de Salzburgo y en la Universidad de Yale. En 1953 editó su célebre catálogo de las obras para teclado de Domenico Scarlatti (que se citan desde entonces con una “K” delante del número de referencia de su propio catálogo), el cual pasó a sustituir al de A. Longo (KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press / Londres, Geoffrey Cumberlege, 1953). Frente a la ordenación de A. Longo de las sonatas en “suites”, la de R. Kirkpatrick proponía una ordenación cronológica. Como intérprete de tecla, Kirkpatrick también grabó buena parte de las sonatas para clave de Domenico Scarlatti.

²⁸ El asimismo musicólogo italiano Giorgio Pestelli (*1938), propuso en su edición de las 555 sonatas para teclado de D. Scarlatti, del año 1967 (PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Turín, Giappichelli, 1967), la corrección de algunos anacronismos en la catalogación de obras del músico napolitano, aportando una numeración alternativa para su producción (los números P). Otro interesante trabajo del mismo es: PESTELLI, Giorgio: “Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti”, en *Rivista italiana di musicologia*, 25 (1990), pp.100-118.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto a la ordenación de las sonatas de Domenico Scarlatti, su génesis y clasificación, el estado de la investigación ha transcurrido a lo largo del siglo XX por diversas fases, que han intentado, aunque sin éxito, superar algunos escollos que se han demostrado hasta el momento como insalvables y para los que, acaso, nunca se halle una solución convincente y definitiva.

J. Sheveloff, uno de los máximos investigadores a propósito de este tema, planteó en 1980 un *status quaestionis* que, a grandes rasgos, continúa teniendo, a mi juicio, validez y supone, además, el punto de partida de esta tesis doctoral²⁹. De las múltiples ideas que se desprenden, destaco la hipótesis en la que relativiza la creencia tan extendida de que las sonatas fueron concebidas originariamente por Domenico Scarlatti como grupos cerrados de parejas³⁰:

“[...] The chronology of Scarlatti’s sonatas, about which three numerical reckonings have been essayed, still remains uncertain. Before 1910 Alessandro Longo collected, grouped and numbered all the works then known; but his system of cataloguing was arbitrary. In the 1950s Ralph Kirkpatrick formulated a system that carefully followed the order of pieces in what he considered to be the best dated sources; but his calculations are flawed by the fact that no convincing relationship can be demonstrated between the dates of the copying of these sources and the dates of composition —all sources are copyists’ manuscripts or printed editions, not dirtily traceable to the composer, and every autograph is lost. In 1967 Giorgio Pestelli attempted a listing based in stylistic criteria, which however hardly suffice for music so diverse in form, rich in material and intricate tonality. All these lists of keyboard works in fact include pieces for solo instruments with continuo. A problem closely related to that of chronology is that of the grouping of movements into larger units. Most of the sonatas seem to be organized in pairs, according to key, at least in the principal sources. But a number of factors, notably the labelling of each movement as a separate sonata (unlike the practice of many contemporaries, notably Rutini and Alberti), the existence of a significant number of single movements among the pairs, and most of all the variant groupings among the best sources, suggest either that the pairs were an afterthought on the

²⁹ Incorporo la cita por extenso, siendo consciente de su amplitud, debido a la importancia que reviste para la presente investigación, fundamental para comprender bien el problema que se plantea a cualquier trabajo que verse sobre las fuentes conservadas del compositor italo-ibérico. En este capítulo aporto las traducciones al castellano de las citas textuales que reproduzco en otros idiomas; todas ellas a mi cargo.

³⁰ La disposición de las sonatas por parejas será una de las múltiples cuestiones abordadas profundamente durante mi investigación. Tal y como se verá, la idea que apuntaba J. Sheveloff, según la cual, dicha organización pudiera deberse a agentes externos al compositor (como es el caso de los copistas), se demuestra muy factible a partir del análisis y estudio de las fuentes de Zaragoza.

composer's part or the result of the intervention of the scribe or some other person. Kirkpatrick championed the paired movements; Pestelli rejected them. The pairing of movements in 18th-century Italian keyboard sonatas does not seem to conform to any pattern; nor is it usual for there to be any thematic or motivic connection between the pieces. There is thus no touchstone against which to measure the credibility of the pairs, some of which, particularly K: 347-8, 356-7, 443-4 and 526-7, seem to belong together for clear musical reasons. One may hope that further research will establish a definitive chronology and that the issue of the pairs will be resolved. The primary sources comprise the following manuscripts: two sets, each of 15 volumes, both copied by the same Spanish scribe, now in the Arrigo Boito conservatorio library in Parma (AG 31406-20) and the Biblioteca Marciana in Venice (9770-84); later Italian copies include the five thick volumes in the Santini collection, now at Münster (3964-8), and seven volumes, once the property of Brahms, now in the Gesellschaft der Musikfreunde library, Vienna (VII 3011 A-G); further manuscripts recently found in that library (Q 15112-20, Q 11432, Q 15126) may provide new information about the transmission and text of a number of the pieces. [...]”³¹.

“[...] La cronología de las sonatas de Scarlatti, sobre la que se han ensayado tres ordenaciones numéricas (Longo, Kirkpatrick y Pestelli), sigue siendo incierta. Antes de 1910, Alessandro Longo recopiló, agrupó y numeró todas las obras entonces conocidas, pero su sistema de catalogación era arbitrario. En la década de 1950, Ralph Kirkpatrick formuló un sistema que siguió escrupulosamente el orden de las piezas de acuerdo con las que él consideraba que eran las mejores fuentes datadas, pero sus cálculos resultan erróneos, por el hecho de que no puede demostrarse ninguna relación convincente entre las fechas de copia de estas fuentes y las fechas de composición (todas las fuentes son manuscritos de copistas o ediciones impresas, cuya huella no se pueden conectar sino de manera escabrosa al compositor, además de que todos los autógrafos se han perdido). En 1967, Giorgio Pestelli intentó una lista basada en criterios estilísticos, que sin embargo apenas ha sido suficiente para música tan diversa en cuanto a su forma, rica en material e intrincada en cuanto a su tonalidad. Todas estas listas de “obras para teclado”, incluyen de hecho piezas para instrumentos solistas con bajo continuo. Un problema estrechamente relacionado con el de la cronología es el del agrupamiento de movimientos, en unidades de mayor entidad. La mayor parte de las sonatas parecen organizarse por parejas, de acuerdo con su tonalidad, al menos en las fuentes principales. Pero diversos factores, en particular el etiquetado de cada movimiento como una sonata separada (a diferencia de la práctica de algunos contemporáneos, como en particular Rutini y Alberti), la existencia de un número significativo de movimientos sueltos o individuales entre las parejas, y la mayoría de todas las variantes en cuanto a los agrupamientos entre las fuentes mejores, sugieren, o bien que las parejas pertenecían a último período del compositor, o bien sugieren el resultado de la intervención del copista o de alguna otra persona. Kirkpatrick defendió los movimientos emparejados; Pestelli, los rechazó. El emparejamiento de movimientos en las sonatas italianas para teclado del siglo XVIII no parece ajustarse a ningún patrón, ni es habitual que exista ninguna conexión temática o motivica entre las piezas. No existe, de ese modo, piedra de toque alguna con la que medirse o a la que se pueda oponer la credibilidad de las parejas, algunas de las cuales, particularmente las parejas de sonatas K: 347-8, 356-7, 443-4 y 526-7, parecen ir juntas por claras razones musicales. Es de esperar que nuevas investigaciones establezcan una cronología definitiva, y que se resolverá la

³¹ -SHEVELOFF, Joel: “Performance, Sources, Influence”, en *The New Grove Italian Baroque Masters*. (SADIE, Stanley; ed.). Nueva York, Norton, 1980, pp.344-366; cita concreta en pp.345-347.

cuestión de los emparejamientos. Las fuentes primarias comprenden los siguientes manuscritos: dos juegos, cada uno de ellos de 15 volúmenes, ambos copiados por el mismo escriba español, ahora en la biblioteca del conservatorio Arrigo Boito de Parma (AG 31406-20) y en la Biblioteca Marciana de Venecia (9770 -84); otras copias posteriores italianas incluyen los cinco gruesos volúmenes de la colección Santini, ahora en Münster (3964-8), y siete volúmenes, que una vez fueron propiedad de Brahms, ahora en la biblioteca de la Sociedad Filarmónica de Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde*) (VII 3011 A-G); más recientemente se han encontrado otros manuscritos en esa misma biblioteca (Q 15112-20, Q11432, Q 15126), que pueden proporcionar nueva información acerca de la transmisión, y del texto, de muchas de las piezas”.

Con este texto, Sheveloff articula el proceso a través del cual, a lo largo del siglo XX, distintos investigadores han tratado de poner cierto orden en el maremágnum ocasionado por la dispersión de las numerosas fuentes y la ausencia de originales: en primer término, el italiano Alessandro Longo (*1864; †1945), con su célebre y viejo primer catálogo de las sonatas de Domenico Scarlatti, iniciado en el año 1906 y que le ocupara buena parte de su vida³²; en segundo lugar, el norteamericano Ralph Kirkpatrick (*1911; †1984), autor del catálogo más autorizado hasta la fecha a nivel internacional, aparecido en 1953, —catálogo que, por su vigencia de uso habitual, será el que yo siga más de cerca a lo largo del presente estudio—³³; y en tercer lugar, el italiano Giorgio Pestelli (*1938), cuyo catálogo se publicó en 1967 y propone corregir algunos anacronismos previos³⁴.

A continuación de dichos tres intentos de ordenación de las sonatas, el trabajo más concienzudo y relevante ha sido sin duda el del citado autor estadounidense, Joel Leonard Sheveloff (*1934), cuya tesis doctoral, del año 1970³⁵, sigue fielmente la ordenación anterior de las sonatas a cargo de Kirkpatrick (al tiempo que ofrece también sus equivalencias con las correspondientes de Longo y Pestelli en unas útiles tablas al efecto), aunque plantea una revisión de las que hasta entonces —fundamentalmente debido a Kirkpatrick— eran consideradas como las fuentes “autorizadas” o principales

³² -LONGO, Alessandro: *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti*. [10 vols., 1 vol. Suplemento e Índice temático]. Milán, Ricordi, 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.

³³ -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953 [Traduc.: Madrid, Alianza, 1983].

³⁴ -PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino, G. Giappichelli, 1967.

³⁵ -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, EE.UU.), Brandeis University, Department of Music, 1970.

(*primary sources*) para cada una de las sonatas. Generalmente, hasta entonces (1970), dichas fuentes “autorizadas” eran las procedentes de la colección de Venecia, lo que Sheveloff puso en cuestionamiento. Sheveloff defiende que la colección de Venecia reúne en su mayor parte obras copiadas a partir de las —según él— preexistentes sonatas de la colección de Parma. Así, siguiendo con su razonamiento, la colección parmesana constituiría, en la mayoría de los casos, la fuente “primigenia” para buena parte de las sonatas scarlattianas, lo que ha supuesto una revisión muy importante de cuanto hasta entonces se había dado por sentado, y un avance considerable en el ámbito de las investigaciones al respecto.

De otro lado, Sheveloff trata también de la preeminencia de unas colecciones sobre otras (Parma, sobre Venecia) a propósito del mayor o menor número de parejas de sonatas —o incluso de grupos de tres— que presenta cada una de estas dos colecciones³⁶:

“Parma is not simply a reproduction of Venezia; in fact, it is more likely that Venezia was copied from Parma. These are only two pieces in Parma for which no other version exists. There are absolutely no multi-movement sonatas in this group of manuscripts, though many of the pieces in Venezia 1742 and Venezia 1749 appear here in different surroundings. The ordering of Parma and Venezia is similar but far from identical. Parma has thirteen pairs of sonatas more than Venezia, and many of the pairs do not coincide. The same is true of the triptychs; Parma contains eighteen to Venezia’s twelve. It is clear that a comparison of these two sources, compiled though they are by the same scribe, will reveal significant differences of organization and conception. These raise a question of chronological priority that could, in turn, seriously challenge the logic of the Kirkpatrick catalogue, since the latter is based exclusively on the order in Venezia. We can attempt to answer this question only after comparing the remaining sources as well”.

“Parma no es solamente una copia de Venecia; de hecho, es más probable que Venecia se copiara a partir de Parma. En Parma hay únicamente dos piezas de las que no existe ninguna otra versión. En este grupo de manuscritos, no hay ninguna sonata en varios movimientos, aunque alguna de las piezas de Venecia 1742 y Venecia 1749 presentan un aspecto distinto. La ordenación de Parma y Venecia es similar, aunque dista mucho de ser idéntica. Parma tiene trece parejas de sonatas más que Venecia, y algunas de las parejas no coinciden. Lo mismo se puede decir de los trípticos; Parma contiene dieciocho frente a los doce de Venecia. Está claro que una comparación de estas dos fuentes, compiladas, aunque copiadas por el mismo escriba, pone de manifiesto diferencias significativas entre sí en cuanto a su concepción y organización. Estas diferencias plantean una cuestión de prioridad cronológica que podría, a su vez, desafiar seriamente la lógica del catálogo de

³⁶ -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*, op. cit., p.50.

Kirkpatrick, ya que este último se basa exclusivamente en la ordenación de Venecia. Podemos tratar de responder a esta cuestión sólo después de comparar también el resto de fuentes”.

Siguiendo esta tendencia de otorgar gran importancia a una “organización concreta por parejas” presente en determinadas colecciones (generalmente Venecia y Parma), como rasgo distintivo (y a la vez generador de “valor” en sí mismo), el musicólogo italiano Roberto Pagano se manifiesta en unos términos parecidos a los de Sheveloff, si bien, refiriéndose a los manuscritos venecianos³⁷:

“Pairwise arrangement. [...] Here [Venecia 1749] the Sonata K100 displays an odd structure: at the end of an Allegro, which has all the characteristics of an independent Scarlatti sonata, the indication ‘volti subito’ introduces an Allegrissimo with identical characteristics: these would be two distinct sonatas were it not that the composer demonstrated unambiguously his intention to group them together, instructing the copyist to give the pairing a single number (3) within the volume. Kirkpatrick gave each piece a separate number in his catalogue (K99 and 100), justifying his decision by the separate appearance of the sonatas in other sources. This explicit pairing anticipates the principle later adopted, Kirkpatrick’s ‘pairwise arrangement’, whereby most of the sonatas subsequently copied were grouped into 192 pairs and four groups of three. Contrasting or complementary elements lie behind the groupings: often a cantabile or demonstrably rhythmic sonata is followed by a brilliant one, and the major mode may follow the minor (always with the same tonic). Even when, in subsequent volumes, some pairs seem to be formed from the juxtaposition of stylistically dissimilar elements, the overall intention to group the pieces—which the copyist cannot have conceived and carried out without the composer’s consent—holds true. It seems that Scarlatti was influenced by the contemporary circulation of harpsichord sonatas in two or three movements—those by Alberti, for instance, with which he was certainly familiar. The new volume shows an emphasis on virtuosity and justifies Kirkpatrick’s term ‘flamboyant’ to describe the style of these sonatas”.

“Disposición por parejas. [...] Aquí [Venecia 1749] la Sonata K100 muestra una estructura singular: al final del Allegro, que presenta todas las características de una sonata independiente de Scarlatti, la indicación ‘volti subito’ precede inmediatamente a un Allegrissimo con idénticas características: estos movimientos serían en realidad dos sonatas distintas si no fuera porque el compositor evidenció de manera inequívoca su intención de agruparlas juntas, indicando al copista que anotara un único número para la pareja (3) dentro del volumen. Kirkpatrick asignó un número de serie a cada pieza en su catálogo (K99 y 100), justificando su decisión porque estas sonatas aparecen separadas en otras fuentes³⁸. Este

³⁷ -PAGANO, Roberto: “Domenico Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 2001. [consulta on-line, cita concreta en <http://www.oxfordmusiconline.com>].

³⁸ Precisamente la sonata K.100 aparece por separado en los manuscritos zaragozanos, es decir, dichos manuscritos no contienen la sonata K.99. Además, la sonata K.100 está duplicada en Zaragoza: sonata nº 15 (*E-Zac*, B-2 Ms. 31) y sonata 55 (*E-Zac*, B-2 Ms. 32). La sonata K.99, como digo, no se encuentra en Zaragoza. Por su parte, las sonatas K.99 y K.100 no aparecen juntas en otras colecciones, como es el caso de Parma, Münster o Viena. Por otro lado, tras analizar la referencia a la indicación “volti subito” en el f.5r. del libro de Venecia fechado en 1749, comentada por Roberto Pagano, se observa en la fotografía que ésta aparece en un tono de tinta apenas perceptible; con lo cual, todo parece indicar, que se trata de un

emparejamiento explícito [de dos sonatas] anticipa el patrón adoptado posteriormente, la ‘disposición por parejas’ de Kirkpatrick, a partir de la cual, la mayoría de las sonatas que se copiaron posteriormente se agruparon en 192 parejas y en cuatro grupos de tres. Los agrupamientos responden a la presencia de elementos contrastantes o complementarios: a menudo, una sonata cantabile o marcadamente rítmica aparece seguida por otra brillante, y al modo mayor le puede seguir el menor (siempre con la misma tónica). Aun cuando, en volúmenes posteriores, algunas parejas parecen estar formadas a partir de la yuxtaposición de elementos estilísticamente diferentes, la intención general de agrupar las piezas — que el copista no pudo haber ideado ni efectuado sin el consentimiento del compositor— resulta válida. Parece que Scarlatti estuvo influido por la circulación contemporánea de sonatas para clave en dos o tres movimientos —como las de Alberti por ejemplo, con las que estaba familiarizado—. El nuevo volumen insiste en el virtuosismo, lo que justifica el término ‘florido’ que usa Kirkpatrick para describir el estilo de estas sonatas”.



Fig. 2a: *I-Vnm*, Libro de 1749, f. 5r. K.99.



Fig. 2b: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.3r. K.177.

Detalles del “borrado” de la indicación “Volte” a final de sonata.

Este tipo de argumentaciones “cuantitativas” podrían extrapolarse a muchos otros elementos presentes en las colecciones de Venecia y Parma, e incluso sería de aplicación también, cuando menos, al resto de colecciones relevantes, como Münster, Viena o Zaragoza. Y aun así, lo que se pudiera demostrar no tendría por qué ser, necesariamente, definitivo, por alguna de las razones que trataré a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, R. Pagano también destaca el “valor añadido” de la organización de las sonatas de la colección de Venecia frente a otras, aunque cuestiona la cronología (orden de las sonatas en función de la fecha de composición) aportada por R. Kirkpatrick³⁹:

error cometido por el copista y que fue solventado probablemente a posteriori, “raspando” el papel, de modo que quedara claro para el ejecutante que dicha indicación no debía ser atendida (si bien, es cierto, que en lugar de doble barra final, se escribieron dos barras de repetición que no fueron corregidas). Casos análogos, es decir, errores en las indicaciones del copista que posteriormente son “borrados” también se encuentran dentro de la misma colección de Venecia. Véanse las figuras 2a y 2b.

³⁹ -PAGANO, Roberto: “Domenico Scarlatti”, *op. cit.* [consulta on-line, cita concreta en <http://www.oxfordmusiconline.com>].

“Venice: ‘Los trece libros’. Between 1752 and 1757 a single amanuensis assembled, from sketches or originals that are now lost, no fewer than 28 beautifully copied volumes. This was the period during which a monk in the Escorial was a pupil of Scarlatti’s; Soler’s references to copying the composer’s work and to the ‘trece libros de clavicordio’ add strength to the hypothesis that he himself was the copyist (the more likely in that one of his biographers praises Soler’s diligence and tirelessness, attributes essential to carrying out so demanding a task). These 13 volumes, with the two previous, unnumbered ones, make, together with a copy of the *Essercizi*, the corpus of the Venetian manuscripts; the fact that they were intended for Maria Barbara implies that their internal organization is definitive”.

“[...], the evident maturity of the final collections does not necessarily support the theory that the sequence in the manuscripts follows the chronology of their composition: the most striking novelties concern the enlarged keyboard (increasing with each new volume, [...]), but the previous versions of some sonatas, in secondary sources, reveal that some originally designed for instruments with a more limited range were inserted, in versions adapted in the light of new possibilities”.

“Venecia: ‘Los Trece libros’. Entre 1752 y 1757 un único amanuense compiló, a partir de bocetos u originales ahora desaparecidos, al menos 28 volúmenes hermosamente copiados. Durante este período un monje del Escorial fue discípulo de Scarlatti; las referencias a Soler copiando obras del compositor y los ‘trece libros de clavicordio’, refuerzan la hipótesis de que él mismo fuera el copista (lo más probable es que uno de sus biógrafos elogiara la diligencia y perseverancia de Soler, atributos esenciales para llevar a cabo una empresa tan exigente). Estos 13 libros, más los dos anteriores [1742 y 1749], sin numerar, forman, junto a la copia de los *Essercizi*, el corpus de los manuscritos venecianos; el hecho de que estuvieran destinados a María Bárbara implica que su disposición interna es definitiva”.

“[...], la evidente madurez [estilística] de las colecciones finales no refuerza necesariamente la teoría de que el orden de los manuscritos se corresponda con el orden cronológico de composición: las novedades más llamativas se refieren al incremento de la amplitud del teclado (aumentando éste a cada nuevo volumen, [...]), pero las versiones anteriores de algunas sonatas en otras fuentes secundarias, revelan que algunas de estas sonatas (concebidas originariamente para instrumentos con una extensión [de teclado] más limitada) fueron añadidas más tarde, constituyendo así versiones adaptadas surgidas al calor de las nuevas posibilidades⁴⁰”.

⁴⁰ Jean Duron cita textualmente a R. Pagano, a la hora de poner en cuestión también la cronología de los *Essercizi* propuesta por Kirkpatrick: “The publication, given official standing by its dedication to the king, had been preceded by preparatory work in Paris which led to later issues” [“La publicación, con carácter oficial por su dedicatoria al rey, había estado precedida por un trabajo preliminar realizado en París que condujo a otras ediciones posteriores”]. *Vid.*: -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez”, vol.114, 2010, pp.313-328, cita concreta en p.314. Por lo que se refiere a la existencia de “versiones antiguas” de algunas sonatas que presentan una extensión de teclado menor con respecto a las fuentes consideradas “autorizadas”, conviene destacar que las cinco sonatas conservadas en la fuente A-1 Ms. 1 (K.149, K.237, K.346, K.386 y K.517) presentan, precisamente, dicha característica; tal y como se abordará en el capítulo correspondiente a la descripción del manuscrito en cuestión. Véase, además, - 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”, en *Anuario Musical*, 77 (2012), pp.45-102.

En cualquier caso, y tras exponer el panorama básico del estado de la investigación sobre la ordenación de las sonatas de Domenico Scarlatti (Longo, Kirkpatrick, Pestelli, Sheveloff y Pagano), conviene mencionar al menos algunas otras aportaciones igualmente interesantes para el mejor conocimiento sobre la producción para tecla de Domenico Scarlatti (aunque, seguramente, sean de menor entidad para el asunto que nos ocupa), como son los trabajos de la italiana Emilia Fadini (*1930)⁴¹, o del canadiense Kenneth Gilbert (*1931)⁴², que no hacen nuevas propuestas de ordenación de las sonatas, sino que se limitan a seguir las ya expuestas por otros —por Kirkpatrick concretamente—. Frente a tales trabajos, otros en cambio, como el de Christopher Hail, el de Matthew Flannery⁴³ o incluso Carl Sloane⁴⁴, apuestan también por trabajar el controvertido tema de la clasificación de las sonatas desde el punto de vista cronológico.

Señalo seguidamente algunas de las consideraciones que efectuó Christopher Hail —a propósito de la ordenación cronológica de las sonatas— y que estaban recogidas en su magnífica página web⁴⁵:

“I have decided to pursue the line started by *Pestelli* and investigate what internal evidence there might be for earlier dates for some or all of the sonatas. I have assumed that all of Domenico Scarlatti’s sonatas *could* already have been composed when the 15 Parma libri and the 13 numbered Venezia libri began to be copied (1751 or 1752) if not even earlier. I don’t say they all *were* composed earlier, just that they *might* have been. About 150 of the total appeared in editions and manuscripts with dates from 1738 to 1749, and 50 of those reappeared in the

⁴¹ Que está publicando, para la casa editorial Ricordi de Milán, desde el año 1978, una nueva revisión integral de las sonatas scarlattianas (prevista en 10 volúmenes —*Domenico Scarlatti - Sonate per clavicembalo*—, de los que han aparecido 8 hasta la fecha). No obstante, según se anuncia en la página web de la editorial Ricordi, en breve estarán disponibles los volúmenes 9 y 10.

⁴² En 1968, Kenneth Gilbert iba a editar 11 volúmenes (a cargo de Heugel) con todas las sonatas para clave scarlattianas, los cuatro primeros de ellos como parte de la serie de música antigua “Le Pupitre” (1969-1972). Estos once volúmenes editados por Heugel (1971-1984) y financiados por la *Fundação Calouste Gulbenkian* de Lisboa y el *Canada Council*, constituyeron un éxito internacional sin precedentes, debido a la monumentalidad del trabajo y a una cierta erudición metodológica, que procedía a reexaminar, más o menos cuidadosamente, las partituras impresas originales, referenciando las anteriores ediciones disponibles de las 555 sonatas.

⁴³ -FLANNERY, Matthew: *A Chronological Order for the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti (1685-1757)*. Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, 2004.

⁴⁴ -SLOANE, Carl “An objection to the Scarlatti chronology of Van der Meer”, en *Galpin Society Journal*, LIII (2000), pp.344-345; -ID.: “La cronología de las sonatas de Domenico Scarlatti y un punto referente al temple”, en *Revista de Musicología*, xxiv/1-2 (2001), pp.107-113.

⁴⁵ -HAIL, Christopher: *Scarlatti domenico – chronology* (2013).

<http://mysite.verizon.net/chrishail/scarlatti/> [Acceso: 18.08.2013]. Asimismo, este autor confeccionó una tabla en la que ordenaba las sonatas por fecha aproximada de composición: *chart of sonatas by date and key*. Al final de la misma, citaba una serie de sonatas de autoría dudosa, entre las cuales se encontraban las últimas cuatro sonatas de la fuente zaragozana: B-2 Ms. 31.

Parma libri, the other 100 did not. Dates on a few of the remaining 415 sonatas in other sources indicate that these may have been composed between 1752 and 1757 (unless the dates refer solely to the date of copying). But there are good reasons to doubt that the bulk of this remainder was composed after 1750, chiefly the unlikelihood that Scarlatti would be composing elementary or even advanced studies for his royal pupils after they became queen and king of Spain in 1746. He certainly could have been composing the sonatas of a more expressive nature for them and for himself until the end of his life, as well as studies which employ newly discovered techniques or take advantage of new instruments owned by his patrons”.

“He decidido seguir la línea iniciada por Pestelli e investigar las evidencias internas que pudieran apuntar fechas tempranas para algunas o para todas las sonatas. He asumido que todas las sonatas de Domenico Scarlatti *podrían* haber sido ya compuestas cuando los 15 libros de Parma y los 13 libros numerados de Venecia se empezaron a copiar (1751 o 1752) si no incluso antes. Yo no digo que todas *fuera*n compuestas con anterioridad, sólo que *podrían* haberlo sido. Del total de sonatas, unas 150 se hallan en fuentes impresas y manuscritos fechadas entre 1738 y 1749, y 50 de ellas reaparecieron en los libros de Parma, mientras que las otras 100 no. Las fechas que presentan, en otras fuentes, algunas de las 415 sonatas restantes, indican que éstas pudieron haber sido compuestas entre 1752 y 1757 (a menos que dichas fechas se refieran únicamente al momento de copia). Pero hay razones más que suficientes para dudar de que la mayor parte de esas sonatas restantes se compusieran a partir de 1750, principalmente por la improbabilidad de que Scarlatti hubiese compuesto estudios elementales, o incluso avanzados, para sus alumnos reales después de que éstos se convirtieran en la reina y el rey de España en 1746. Desde luego, Scarlatti podría haber estado componiendo las sonatas de carácter más expresivo para ellos y para sí mismo hasta el final de su vida, así como estudios en los que empleara técnicas recién descubiertas o que se inspiraran en los nuevos instrumentos propiedad de sus mecenas”.

“I don’t discount the possibility that Scarlatti could have been composing elementary studies again at the end of his life for new pupils such as his own children, or producing study pieces for the general public in view of publication. But there is the existence of several variant versions of some of these “late” sonatas to be accounted for: how did the early versions make their way across Europe if they had been composed at most a few months before their final versions? There are also recent discoveries of small and large collections which cannot have been copied from the Parma and Venezia libri, and some of which may antedate them. The solution that answers the most puzzles is that after 1752 Scarlatti continued to produce collections which contain a mixture of older and newer sonatas, like the earlier Essercizi, Venezia 1742, and the more recent Parma 1, 2, & 3 [...]”.

“No descarto la posibilidad de que Scarlatti, al final de su vida, pudiera haber vuelto a componer estudios fáciles para nuevos alumnos, tales como sus propios hijos, o bien pudo componer obras de estudio para el público en general con vistas a su posterior publicación. Pero ha de tenerse en cuenta la existencia de varias versiones de algunas de estas sonatas “tardías” con variantes: ¿cómo es posible que las versiones más antiguas pudieran abrirse camino por toda Europa si fueron compuestas como máximo apenas unos pocos meses antes de su versión final? Algunas de las compilaciones de sonatas recientemente descubiertas (tanto de corta como de gran extensión) no pudieron haber sido copiadas a partir de los libros de Parma y Venecia, es más, dichas compilaciones podrían ser anteriores a éstos

[Parma y Venecia]. La solución a la mayoría de estos rompecabezas es que después de 1752 Scarlatti continuó produciendo colecciones con una mezcla de sonatas antiguas y nuevas, al igual que ocurre con los volúmenes anteriores de los *Essercizi*, Venezia 1742, y los más recientes de Parma 1, 2, y 3 [...].”

“I discuss Flannery’s chronology a bit in Collections: Parma. I think Flannery has unintentionally but convincingly shown that Parma is a compilation by the composer. But there are too many reasons, given throughout my Catalogue (pdf file), that Parma cannot have been compiled at the same time the sonatas were being composed, handed one by one to the scribe fresh from the composer’s desk, even from Parma 10 through 15 (which are more or less in Flannery’s order; Venezia 8 through 13 have practically the same contents but in Kirkpatrick’s very similar order) when the Kirkpatrick and Flannery numbers become more convincing stylistically (taken as a whole, but falling apart when considered one by one in order)”.

“Discuto algunos aspectos de la cronología de Flannery [...]. Creo que Flannery ha demostrado de manera involuntaria aunque convincente, que Parma constituye una recopilación del propio compositor. Pero hay demasiadas razones, presentadas en mi catálogo (en fichero pdf), para pensar que la colección de Parma no pudo haber sido reunida a la vez que se componían las sonatas, pasando éstas una por una desde la mesa del compositor al copiante, recién compuestas, y de una en una; sin embargo, en Parma 10 a 15 (que es más o menos el orden de Flannery; dado que Venecia 8 a 13 tienen prácticamente los mismos contenidos, pero con un orden muy similar al de Kirkpatrick), los números de Kirkpatrick y Flannery son más convincentes desde un punto de vista estilístico (si se consideran en su conjunto, aunque esta unidad se rompe cuando se considera cada caso de manera individual)”.

Jean Duron también propone una nueva cronología para las ediciones francesas de las sonatas de Scarlatti, en la que los volúmenes franceses de la denominada Serie I serían anteriores a los ingleses (Roseingrave-Cooke y Fortier)⁴⁶:

“Por ahora, solo podemos proponer una nueva cronología para las ediciones de Scarlatti. Confirmando las intuiciones de François Lesure y de Roberto Pagano, reafirmamos la primacía editorial de los volúmenes franceses de la **Serie I**, lo que no resta méritos a la numeración de Ralph Kirkpatrick en la medida en que Scarlatti en persona pudo revisar los *Essercizi*: la publicación de las XLII *Suites* de Cooke, que suponemos anterior a la de los *Essercizi*, como hemos visto anteriormente, tiene que ser posterior a los volúmenes franceses de la **Serie I** e inspirarse en ellos. Esta cronología permite asimismo justificar el título en francés, poco habitual, de la edición de Benjamin Cooke: *XLII Suites de pièces pour le clavecin*. La edición inglesa se inspira —¿se apoya?— en la francesa, la completa con quince nuevas obras, pero elimina dos piezas: K.66 y K.95. El repertorio de Cooke se reeditará quince años más tarde, sustituyendo el título francés por uno inglés: *Forty two suit of lessons for the harpsichord* [John Johnson, sd, RISM / S 1191, y Preston, sd, RISM / S 1192]. Ahí tenemos una prueba más de que se trataba de un éxito editorial”.

⁴⁶ -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, pp.313-328, cita concreta en pp.320-321.

“Esta constatación suscita nuevos interrogantes sobre el origen de las fuentes. Ignoramos el origen de las 15 nuevas piezas de la edición de Cooke: ¿Estaban anteriormente en manos de los editores franceses? ¿Podemos, *a contrario*, pensar que estas 15 obras hubiesen pertenecido a Roseingrave y que gracias a él acabasen completando las ediciones francesas? También plantea problemas la ausencia en las ediciones inglesas —ya señalada por R. Kirkpatrick— de las dos obras K.66 y K.95. Estas dos piezas confirman el itinerario francés de las fuentes utilizadas para la edición pero, a la vez, su ausencia en la edición de Cooke demuestra que los ingleses ignoraban su existencia —pues es poco probable que las hubiesen rechazado— y que tenían solo un conocimiento parcial de los volúmenes franceses (tal vez solo estaban al tanto de la existencia del primer volumen)”.

“Sin embargo el vínculo de las xlii Suites con la edición francesa se justifica asimismo por la información complementaria del título: *XLII Suites de pièces pour le clavecin... En deux volumes*, es decir, «en dos volúmenes» como la **Serie I** de Boivin y Leclerc. Por último, esta cronología permite comprender la curiosa *Nota bene* que aparece al final del título, abandonando el francés por el inglés: *XLII Suites de pièces pour le clavecin...En deux volumes...I have Carefully revised & corrected from the errors of the press / Thos. Roseingrave*. «La impresión» sólo puede, evidentemente, hacer referencia a la edición francesa; los «errores» señalados remiten, igualmente, a los volúmenes de Boivin y Le Clerc. Ralph Kirkpatrick no tuvo en cuenta esta frase”⁴⁷.

Por su parte, Serguei N. Prozhoguin ha realizado notables aportaciones al respecto del asunto cronológico últimamente; en primer término, a propósito de los *Essercizi*⁴⁸, pero también, más en concreto, en relación con las sonatas K.372-379⁴⁹.

En cuanto a los *Essercizi*, el investigador ruso apunta las discrepancias entre el calendario gregoriano, hoy en uso, y entonces ya en uso en el continente (España, Portugal, Italia...), y el anterior calendario juliano, que aún regía en Gran Bretaña, hasta 1752:

“L’annuncio della messa in vendita a Londra da parte di Adamo Scola degli *Essercizi per Gravicembalo* di Domenico Scarlatti, apparso —così come riferito senza eccezioni nell’ormai vastissima bibliografia dedicata specificamente alla raccolta— nel numero del 3 febbraio 1739 di *The Country Journal of the Craftsman*, andrebbe posto in relazione non solo con il calendario Giuliano, ma anche con

⁴⁷ El autor presenta un cuadro recapitulario en el que se recogen las ediciones, ordenadas cronológicamente. Concretamente, la cronología es la siguiente: 1. *Pièces choisies* (París, Boivin, Serie I, 1737); 2. *Pièces pour le clavecin* (París, Boivin, Serie I, 1737); 3. *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Roseingrave - Cooke, 1737-1739); 4. *Essercizi* (Londres, Fortier, 1738); 5. *Pièces pour le clavecin*, primer volumen, (Boivin, Serie II, 1740); y 6. *Pièces pour le clavecin*, segundo volumen, (Boivin, Serie II, 1740-1742).

⁴⁸ -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.97-198; cfr. especialmente el apartado “II. Precisazioni cronologiche sugli *Essercizi per Gravicembalo*”, pp.150-164.

⁴⁹ *Ibid.*, apartado “III. Le Sonate Kirkpatrick 372-379: possibilità e limiti di una verifica cronologica”, pp.165-176.

l'antica tradizione britannica di far coincidere il Capodanno con l'avvio dell'anno fiscale el 25 marzo, tradición vigente in Gran Bretagna fino all'adozione del *British Calendar Act of 1751 for the Year of 1752*. Se per 3 febbraio 1739 è da intendere il giorno sabato 3 febbraio deell'anno inglese 1738/1739, lo stesso in Spagna e in Portogallo, secondo il calendario gregoriano corrispose al giorno sabato 14 febbraio dell'anno 1739; se il giorno in questione era domenica 3 febbraio dell'anno inglese 1739/1740, corrispose al giorno domenica 14 febbraio dell'anno 1740 gregoriano”.

“El anuncio de la puesta a la venta en Londres por parte de Adamo Scola de los *Essercizi per Gravicembalo* de Domenico Scarlatti, apareció —como así se refiere, sin excepción, en la ahora ya vasta bibliografía dedicada específicamente a dicha colección— en el número del 3 de febrero de 1739 del *The Country Journal of the Craftsman*, y debe ponerse en relación no sólo con el calendario juliano, sino también con la antigua tradición británica de hacer coincidir el fin de año con el inicio del año fiscal el 25 de marzo, en una tradición vigente en Gran Bretaña hasta la adopción del *British Calendar Act of 1751 for the Year of 1752* [Ley del Calendario británico de 1751 para el año 1752]. Si por el 3 de febrero de 1739 se ha de entender el día sábado, 3 de febrero del año inglés 1738/1739, y lo mismo, en España y Portugal, según el calendario gregoriano correspondió al día sábado, 14 de febrero del año 1739; pero si el día en cuestión era domingo, 3 de febrero del año inglés 1739/1740, corresponde al día domingo, 14 de febrero del año 1740 gregoriano”.

Prozhoguin, partiendo de la mención en los *Essercizi* al propio Domenico, ya como “Cavaliere di S. Giacomo” (es decir, caballero de la orden portuguesa de Santiago de la Espada), y aceptando la tesis de Kirkpatrick que ofrece como *terminus post quem* (en cuanto a la datación para el volumen) el lunes, 21 de abril de 1738, sugiere la posibilidad de que se le hubiera concedido el nombramiento de caballero de Santiago en España ya entre agosto y octubre de 1737, coincidiendo con su 55º cumpleaños.

Analiza también Prozhoguin los acontecimientos bélicos que rodearon a todo aquello, con la declaración de guerra —por cuestiones de tipo colonial— entre Gran Bretaña y España el 1 de diciembre de 1739 (la conocida como *War of Jenkin's Ear* o “Guerra de la Oreja de Jenkins”), que duraría hasta 1748, la cual habría condicionado el envío del autógrafo, o en todo caso, de la copia manuscrita destinada a la edición, desde Madrid a Londres. En ese sentido, conviene tener en cuenta que la colección de sonatas iba dedicada al padre de María Bárbara de Braganza, João V de Portugal, que era monarca de un país tradicionalmente aliado de Inglaterra, a pesar de que Portugal se declarase neutral en el conflicto, lo que acaso hubiera dificultado el envío. Según estos datos, parece que hubiera que inclinarse a que el anuncio en *The Country Journal of the Craftsman* hubiera aparecido en la fecha más tardía de entre las posibles citadas (el

14.02.1740, según el calendario gregoriano), y así, que la colección datara del período comprendido entre abril de 1738 y agosto de 1739⁵⁰.

Resalta asimismo Prozhoguin la importancia para la cronología de los *Essercizi* del aviso de Adamo Scola (del 14.02.1739 —o 14.02.1740 según el calendario gregoriano—) sobre ediciones precedentes con errores, que el investigador identifica con los dos volúmenes a cargo de Thomas Roseingrave y Benjamin Cooke, cuya licencia real lleva la fecha de 31.01.1738-9 del calendario juliano británico, es decir, 11.02.1739 del calendario gregoriano. Parece lógico, pues, retrasar el anuncio de Adamo Scola⁵¹ al 14.02.1740, pues, de lo contrario, habría tenido que conocer la edición de Roseingrave en los tres días siguientes a la concesión de su licencia, es decir, seguramente, antes de ser impresa, y desde luego, antes de ser distribuida. Contradice así Prozhoguin las teorías de Sheveloff, que considera el volumen I de Roseingrave como posterior a los *Essercizi*. No obstante, Roseingrave habla en su prólogo de que su edición incluye 14 piezas más que las ediciones anteriores, si bien, esto se refiera, muy posiblemente, a las tres ediciones francesas de Le Clerc, que, por tanto, el británico conocería y habría utilizado. Sugiere Prozhoguin, en este sentido, que Adamo Scola aludiría a una posible copia “pirata” que habrían utilizado Roseingrave y Cooke⁵², así como que la dedicatoria de los *Essercizi* pudo ser enviada de su puño y letra por Scarlatti a Scola; en esa dedicatoria se explicitan las fechas de composición de estas

⁵⁰ Por otra parte, Prozhoguin argumenta que la idea de publicar en Londres los *Essercizi* pudo ser concebida, tanto por la corte española como por la británica, entre febrero y agosto de 1739, como una muestra de los intentos pacificadores. En tal sentido, el periódico político en el que se anunció su venta, *The Country Journal of the Craftsman*, no parece favorecer la idea de una posible mediación en el envío de Madrid a Londres de los manuscritos para su posterior edición, por parte del embajador británico en la corte de Madrid, Benjamin Keene (*1697; †1757); y además, el embajador español en Londres, Tomás Geraldino (*1688; †1755), hubo de salir del país, llamado por el gobierno español el 16.09.1739, ante el conflicto armado. Es en esta línea en la que Prozhoguin apunta la posibilidad de que hubiera podido mediar, como país neutral en el conflicto, el entonces embajador portugués en Londres, el célebre Marqués de Pombal [Sebastiao José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras] (*1699; †1782), trazando un hipotético envío de originales desde Madrid a Londres, vía Lisboa (?). Todo este entramado político explicaría el lema que antecede las páginas de la edición londinense, *Curarum Levamen*, o la frase *Musica, Sollievo delle Anime illustri* de la dedicatoria al monarca portugués, dado que el conflicto internacional, habría desembocado asimismo en tensiones entre las cortes madrileña y lisboeta, causando el distanciamiento indeseado de María Bárbara con su padre, que, de este modo, tendría un gesto hacia su progenitor. [Sobre el anuncio de los *Essercizi*, y el entramado político en el que surgió, véase: -CLARK, Jane: “Farinelli as Queen of the Night”, en *Eighteenth Century Music*, 2/2 (2005), pp.321-333].

⁵¹ El napolitano Adamo Scola (fl.1728-1748) fue un cembalista, profesor de música y compositor que anunciaba sus servicios profesionales en Londres ya en 1728; en 1739 se estableció en la calle Vine, cerca de la calle Swallow, en Piccadilly, donde vendía sonatas para clave de Domenico Scarlatti. Fue gobernador de la *Decayed Musicians Fund* [un montepío de socorros mutuos entre músicos] y el 28.08.1739 fue uno de los primeros suscriptores de la *Royal Society of Musicians*. Compuso unas *Venetian Ballads* o baladas venecianas en tres tomos, editadas en Londres entre 1728 y 1748.

⁵² Esta misma idea ya habría sido sugerida por J. Clark (-CLARK, Jane: “Farinelli as Queen...”, *op. cit.*).

sonatas en cierto modo, pues dicen que las compuso estando al servicio del rey de Portugal, de su hija la princesa de Asturias, y del hermano del monarca, el infante D. António, cargos que todavía conservaba el napolitano en fecha relativamente tardía (agosto-noviembre de 1740), y que, de hecho, mantuvo durante toda su vida (en 1742 el infante de Portugal D. António le concede una pensión vitalicia).

Por otro lado, y analizando estilísticamente las sonatas, Prozhoguin también sugiere la existencia en los *Essercizi* de tres grupos de sonatas bien distintos, que podrían identificarse también con distintas cronologías, es decir, haber sido compuestas en momentos diferentes (?).

Por lo que respecta a las sonatas K.372-379, Prozhoguin centra su atención en la colección conservada en Münster (Alemania), concretamente en el manuscrito *Sant Hs 3968* de la colección de Münster⁵³, en alguna de cuyas sonatas se alude a la jornada de la corte madrileña en Aranjuez, del año 1754 (del 25 de abril al 6 de julio de dicho año): “en Aranjuez”, etc. Según Prozhoguin, Scarlatti no figura en los listados de la jornada de la corte en Aranjuez en dicho año, aunque por otras referencias se supone que sí estuvo allí. Posiblemente, el manuscrito citado, hoy en Münster, habría llegado a Alemania a través del embajador napolitano en Madrid, príncipe de Aci y Campoflorido, que estuvo en Madrid en 1743-1761. Y en cualquier caso, esta datación de 1754 anticiparía la cronología generalmente aceptada con anterioridad para esta fuente de Münster, y certificaría que los volúmenes de Parma y Venecia en los que aparecen estas sonatas de Münster, serían copiados, quizá, muy poco después de su composición, coincidiendo en año, e incluso tal vez, también en meses. Así, Prozhoguin pone en relación algunas de las sonatas de Münster con pasajes de la ópera *L'isola disabitata* de Giuseppe Bonno (*1711; †1788), con libreto de Pietro Metastasio, representada precisamente en Aranjuez en junio de 1754, así como con una *Sonata en Re menor* de Francisco Manalt (*1720c; †1759) —presente en la referida jornada de la corte—, acaso inspirada en la sonata K.377, que el catalán publicó en 1757.

En realidad, y tras repasar las diversas opciones para establecer una cronología válida para las sonatas de Scarlatti, es preciso reconocer que resulta complicado ofrecer

⁵³ Véase la descripción de la colección de volúmenes de Münster aportada en el capítulo dedicado a las fuentes de la música de tecla de Domenico Scarlatti.

un intento de ordenación cronológica de las sonatas que sea razonable⁵⁴. Aun si aceptamos la teoría de Kirkpatrick de que el tiempo durante el que Scarlatti compuso sus sonatas fue relativamente corto, habría que diferenciar claramente entre cuáles pudieron ser las verdaderas fechas “de composición”, y las fechas “de copia”, que se nos han transmitido a través de las fuentes. Pero es evidente que es muy difícil, si no imposible, establecer una correlación sistemática entre unas y otras fechas.

No disponiendo de autógrafos, ni de referencias o relaciones específicas que sean fiables al respecto, hemos de movernos, indefectiblemente, en el terreno de las hipótesis, por lo que parece obligado ceñirse al estudio minucioso —casi a su disección— de las propias fuentes de la época conservadas, ya se traten éstas de partituras en copias impresas o, sobre todo, manuscritas (estas últimas aportarán muy posiblemente un mayor número de pistas al respecto por las razones que explicitaré a lo largo de esta investigación). Para tal fin, convendría, además, seguir otro ámbito quizá más alejado de las cuestiones estrictamente músico-técnicas, como es aquella documentación de la época —casi de cualquier tipo— de la que se pudiera disponer, que esté relacionada con el compositor (cartas, pagos y recibos, papeles de carácter administrativo o notarial, etc.).

El caso es, que si convenimos —con W. Dean Sutcliffe⁵⁵— en afirmar que sería impensable (cuando no prácticamente imposible) que Scarlatti hubiera compuesto todas sus sonatas entre 1752 y su muerte en 1757, y a la vista de las composiciones que se nos han conservado, todo índice a pensar —según mi opinión— en los términos siguientes:

La ausencia de autógrafos de las sonatas de D. Scarlatti y la presencia de variantes para una misma sonata en diversas fuentes coetáneas, podrían ser cuestiones relacionadas entre sí y, acaso, con un origen común; es decir, que quizá se debieran al

⁵⁴ Algo ya defendido por los autores mencionados: Kirkpatrick ya le dedicaba un breve apartado específico en su célebre trabajo de 1953 —curiosamente, a continuación del titulado “The Pairwise Arrangement” —, en sus páginas 144-145, que se titula precisamente “Chronology of the Sonatas” (cfr.: - KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953). Y también trata de ello, con mucha mayor dedicación, Pestelli (-PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino, G. Giappichelli, 1967).

⁵⁵ -SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2003, p.43.

procedimiento seguido por el músico a la hora de componer.⁵⁶ Se trata de un asunto realmente complejo, y sobre el que todavía no se cuenta con datos que expliquen, concluyente y convincentemente, cuál pudo haber sido el procedimiento concreto empleado al respecto por Domenico Scarlatti.

Pero, de cualquier modo, resulta evidente que dicho proceso hubo de responder a una cierta urgencia en el consumo de música por parte de su pupila, María Bárbara de Braganza. Así pues, en este contexto de inmediatez en la composición y a la vez, inmediatez a la hora de tener al alcance música para ser interpretada al clave, podría suponerse que Domenico Scarlatti no dispusiera previamente de buena parte de sus obras en el mismo formato ya “cerrado” con el que ha llegado hasta nosotros (en lo que respecta a los contenidos musicales), sino en unos materiales “de trabajo” —téngase presente los conocimientos de la reina en lo referido a la composición e improvisación—, que posteriormente quedarían concluidos en los volúmenes de las colecciones que hoy se hallan en Venecia, Parma y Zaragoza (copiados en su mayoría por un único amanuense “autorizado”).

Además, la hipótesis de que las versiones de las sonatas no tuvieran un formato totalmente cerrado o definitivo, encaja perfectamente con la tipología de variantes detectadas entre los volúmenes de Zaragoza y los de Venecia y Parma anotados por este mismo escriba; es decir, el propio proceso de copia habría determinado la existencia y tipología de tales variantes. Esta última hipótesis, se desarrolla ampliamente en las descripciones de las fuentes zaragozanas.

Si esto fuera así, parecería evidente que Domenico Scarlatti, en el ocaso de su carrera profesional, habría llevado a cabo un proceso de revisión de sus obras, con el fin de dejar su legado a su regia alumna y a la posteridad, razón por la cual se habría demorado más de lo acostumbrado la copia de las colecciones citadas que han sobrevivido hasta la actualidad.

⁵⁶ Estas consideraciones ya fueron expuestas por mí en: -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”, *op. cit.* Posteriormente, Chr. Hail se inclinó también por un argumento similar.

En lo referido a lo impensable que parece el hecho de que gran parte de las sonatas hubieran sido compuestas por Scarlatti hacia el ocaso de su vida, también coinciden autores como Pestelli⁵⁷:

“[...] seguire rigidamente l'indicazione cronologica delle fonti, significa, cosa di cui il Kirkpatrick si rende perfettamente conto, far rientrare più di 500 sonate nei limiti compresi tra gli anni 1742 e 1757, e più di 300 sonate tra il 1752 e il '57: il Kirkpatrick infatti, è convinto che, a partire dalle sonate che sono state copiate nel *Codice veneziano I* (anno 1752), sino a quelle del *Codice veneziano XIII*, copiate nel 1757, «data di copiatura e composizione della sonata, pressapoco, coincidano». Contro questa conclusione che vorrebbe concentrare la più grande e originale attività compositiva di Scarlatti negli ultimi cinque anni di vita del musicista, hanno giustamente replicato, senza per ora aver sostituito un nuovo criterio ordinatore, quanti hanno seguito il Kirkpatrick nello studio dell'arte scarlattiana. In verità anche il Kirkpatrick riconosce che almeno una cinquantina, fra le sonate di Domenico, mostrano di essere state composte in Italia o, ad ogni modo, prima dei *Trenta Esercizi* pubblicati nel 1738 (anche se lo studioso si preoccupa subito di precisare che si tratta di una mera congettura, basata unicamente sull'evidenza stilistica); ma, in definitiva, l'eccessiva importanza che il Kirkpatrick attribuisce alle indicazioni cronologiche delle fonti, rimandando sempre più indietro la grande e impegnativa produzione scarlattiana, finisce col fare di Domenico un caso veramente mostruoso di sviluppo tardivo”.

“[...] seguir estrictamente la indicación cronológica de las fuentes significa, algo de lo que Kirkpatrick es bien consciente, enmarcar las más de 500 sonatas en los límites cronológicos entre 1742 y 1757, y más de 300 de esas sonatas entre 1752 y 1757: Kirkpatrick, de hecho, está convencido de que, a partir de las sonatas que se copiaron en el *código Venecia I* (año 1752) hasta las del *código Venecia XIII*, copiado en 1757, «la fecha de la copia y la composición de la sonata, más o menos, coinciden». Contra esta conclusión, que pretende concentrar la mayor y más original actividad compositiva de Scarlatti en los últimos cinco años de la vida del músico, se han pronunciado justamente cuantos han seguido a Kirkpatrick en la investigación scarlattiana, sin haber de momento aportado un nuevo criterio de ordenación. Realmente incluso Kirkpatrick reconoce que al menos una cincuentena de sonatas de Domenico parecen haber sido compuestas en Italia o, en todo caso, antes de los *Treinta Esercizi* publicados en 1738 (si bien el estudioso se preocupa de señalar que se trata de una mera conjetura, basada únicamente en la evidencia estilística), pero, en última instancia, la importancia excesiva que Kirkpatrick confiere a las indicaciones cronológicas de las fuentes, posponiendo cada vez más la gran producción de Scarlatti, termina haciendo de Domenico un caso realmente monstruoso de desarrollo tardío”.

En el mismo sentido se manifiesta R. Pagano, añadiendo, a modo de anécdota relacionada con el asunto ya mencionado, la famosa leyenda de la extrema afición de Scarlatti por el juego⁵⁸:

⁵⁷ Vid.: -PESTELLI, Giorgio: “Contributo per un ordinamento cronológico delle sonate di Domenico Scarlatti”, en *Collectanea Historiae Musicae*, IV. Studi di musicología in onore di Guglielmo Barblan in occasione del LX compleanno. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1966, pp.195-200; cita concreta en pp.195-196.

“[...] last part of his life seems to have been spent on the immense task of overseeing the compilation of the double series of manuscripts in which form his collected sonatas have come down to us. In the volumes copied between 1752 and 1757 the use of the number 30, on an almost systematic basis (repeating the formula of the *Essercizi*), suggests the existence of some planned publishing scheme, abandoned on the deaths of the composer and his royal patrons. One charming legend has this work as the happy consequence of Scarlatti’s known weakness for gambling: the queen and Farinelli (who told Burney that he helped his friend in similar predicaments) are supposed to have offered the money to pay off the composer’s debts in exchange for written copies of the sonatas which Scarlatti had largely improvised in the princely apartments. The survival of the treasure that has come down to us in the royal manuscripts, inherited by Farinelli on Maria Barbara’s death, would thus be due to another, special act of «obedience»”

[...] parece haber dedicado los últimos años de su vida a la ingente tarea de supervisar la compilación de las dos colecciones de manuscritos, bajo cuya disposición nos han llegado sus sonatas elegidas. En los volúmenes copiados entre 1752 y 1757 el empleo del número 30, de forma casi sistemática (repitiendo la concepción de los *Essercizi*), sugiere la existencia de algún esquema concebido para su publicación, que habría sido abandonado tras los fallecimientos del compositor y de sus mecenas reales. Una simpática leyenda considera este proyecto como una consecuencia positiva de la conocida debilidad de Scarlatti por los juegos de azar: la reina y Farinelli (quien según Burney ayudó a su amigo en apuros similares) supuestamente ofrecieron dinero para pagar las deudas del compositor a cambio de copias manuscritas de aquellas sonatas que eran improvisadas en gran parte por Scarlatti en los apartamentos de los príncipes. La pervivencia del legado que ha llegado hasta nosotros a través de los manuscritos reales, heredados por Farinelli tras la muerte de María Bárbara, sería la consecuencia de otro acto de especial «obediencia»”.

Por su parte, resultan también bien interesantes las apreciaciones de Malcolm Boyd a propósito, ya no solamente de organizar las sonatas por una cuestión cronológica, sino a partir del análisis documental que hace de los papeles en que se nos han transmitido las copias del músico napolitano, de los copistas, y del asendereado asunto del agrupamiento en parejas de algunas sonatas —aspectos con los que coincido en considerarlos como fundamentales para la investigación, con vistas a tratar de arrojar algo de luz al respecto—⁵⁹:

“Of the two Madrid manuscripts not listed in Rey’s article, one is a copy of the forty-two sonatas published in two volumes by Roseingrave in 1739 and reprinted by John Johnson between 1754 and 1756 (see p.158). To judge from the title-pages, volume 1 was copied from the Johnson reprint and volume 2 from the

⁵⁸ -PAGANO, Roberto: “Domenico Scarlatti”, *op. cit.* [consulta on-line, cita concreta en <http://www.oxfordmusiconline.com>].

⁵⁹ -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music*. London, Weidenfeld and Nicolson / Nueva York, Schirmer Books 1986, pp.156-157. Reproduzco el pasaje por extenso debido al interés que ofrece para mi trabajo.

original edition. They may have been bequeathed to the library of the Real Conservatorio by the Spanish pianist Santiago de Massarnau, who lived for a time in London during the first half of the nineteenth century.

The remaining Madrid manuscript (3/1408) is of particular interest. Like the *Essercizi* and most of the Parma and Venice volumes, it contains thirty sonatas, and the title-page reads: “Libro Di Sonate / Dil Sig.^r Domenico Scarlatti / Per la Sig.^{ra} D.^a Ygnacia Ayerbe”. Despite the rather unorthodox Italian of this title, the manuscript is very similar in appearance to others of Spanish provenance. The pages measure about 21 x 28 cm., and each sonata occupies four pages, with a single opening for each of the two sections so as to minimize the turning of pages for the player. The placing of the titles, the thickly drawn braces and the distribution of the notes between the two staves (regardless of which hand plays them) in such a way as to reduce as far as possible the need for leger lines —these are all features typical of other Spanish keyboard sources. The hand itself, however, is not recognizable from any other Scarlatti source that has so far come to light. The centring of the treble clef on the first space rather than on the second line of the staff is a distinctive and consistent feature of this scribe.

Another point of interest is that this manuscript confirms the tendency of the main Parma and Venice sources to group sonatas into pairs according to key. No less significant for the implications this has for performance is the observation that of the nine pairs in the Madrid source, only four (those with consecutive “K” numbers in the list above) exist as pairs in other Scarlatti sources. Nos. 7-8, 15-16, 19-20 and 26-27 in the Madrid manuscript form pairs widely separated in other sources. The remaining pair, nos. 11-12, is not found in any other Scarlatti source, but the two sonatas in question do appear together as nos. 1-2 in a manuscript volumen of *Sonatas para clavicordio* by Sebastian Albero in the Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (MS 9768). Their structure and to some extent their style are Scarlattian, but they lack any original feature that might link them indisputably with the Italian master. The impression they convey is rather one of an attractive but calculated imitation, and the attribution to Albero is probably the correct one.

Discussion of the relationship of MS 3/1408 to the other Scarlatti sources may be left until such time as the text, paper and handwriting have been more thoroughly investigated. Meanwhile, one would dearly like to discover the identity of Donna Ignacia Ayerbe...”.

“De los dos manuscritos de Madrid no mencionados en el listado que ofrece el artículo de Rey, uno de ellos es una copia de las cuarenta y dos sonatas publicadas en dos volúmenes por Roseingrave en 1739 y reimpresas por John Johnson entre 1754 y 1756 (véase p.158). A juzgar por las portadas, el volumen 1 fue copiado a partir de la reimpresión de Johnson y el volumen 2 a partir de la edición original. Ambos pueden haber sido legados a la biblioteca del Real Conservatorio por el pianista español Santiago de Masarnau, que vivió durante un tiempo en Londres durante la primera mitad del siglo XIX.

El otro manuscrito de Madrid (3/1408) es de particular interés. Al igual que los *Essercizi* y la mayoría de los volúmenes de Parma y Venecia, contiene treinta sonatas, y en su portada se lee: “Libro Di Sonate / Dil Sig.^r Domenico Scarlatti / Per la Sig.^{ra} D.^a Ygnacia Ayerbe”. A pesar del italiano poco ortodoxo del título, el manuscrito es muy similar en apariencia a otros de procedencia española. Las páginas miden unos 21 x 28 cm., y cada sonata ocupa cuatro páginas, con una sola abertura para cada una de las dos secciones, de manera que se minimice para el ejecutante el giro de páginas. La colocación de los títulos, las ligaduras anotadas con trazo grueso y la distribución de las notas entre los dos pentagramas (independientemente de qué mano las toque), de tal forma que se reduzca en la medida de lo posible la necesidad de líneas adicionales —son características típicas

en otras fuentes de tecla españolas. La mano en sí, sin embargo, no es reconocible en ninguna otra fuente de Scarlatti que hasta ahora haya salido a la luz. El centrado de la clave de sol en el primer espacio en lugar de sobre la segunda línea de la pauta es una característica distintiva y coherente de este escriba.

Otro punto de interés es que este manuscrito confirma la tendencia de las fuentes principales de Parma y de Venecia de agrupar las sonatas en parejas de acuerdo con su tonalidad. No menos importante por las implicaciones que esto tiene para la interpretación, es la observación de que de las nueve parejas de la fuente de Madrid, sólo cuatro (las que llevan números “K” consecutivos en la lista anterior) aparecen como parejas en otras fuentes de Scarlatti. Las sonatas número 7-8, 15-16, 19-20 y 26-27 en la fuente de Madrid, forman parejas muy separadas en otras fuentes. La pareja restante, sonatas números 11-12, no se encuentra en ninguna otra fuente de Scarlatti, pero las dos sonatas en cuestión aparecen juntas como las números 1-2 en un volumen manuscrito de *Sonatas para clavicordio* de Sebastián Albero en la Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia (MS 9768). Su estructura, y hasta cierto punto, su estilo, son escarlattianas, pero carecen de cualquier característica original que pudiera relacionarlas indiscutiblemente con el maestro italiano. La sensación que transmiten es más bien de una imitación atractiva pero calculada, y la atribución a Albero probablemente sea correcta.

La discusión sobre la relación del MS 3/1408 con otras fuentes de Scarlatti puede dejarse hasta el momento en que el texto, el papel y la caligrafía se hayan investigado más a fondo. Mientras tanto, a uno le encantaría descubrir la identidad de doña Ignacia Ayerbe⁶⁰...”.

La escasa importancia otorgada por la investigación scarlattiana a otras colecciones consideradas secundarias, es una cuestión que con el paso del tiempo comienza a cambiar. Así pues, para el caso de Münster, investigadores como A. Hart han realizado recientemente nuevas aportaciones que contribuyen a modificar algunos de los supuestos que tradicionalmente se daban por sentados⁶¹:

⁶⁰ Serguei N. Prozhoguin ha llevado a cabo una investigación en la que ha localizado al copista principal de las colecciones de Venecia y Parma en dos manuscritos que recogen las transcripciones que realizó D. Scarlatti de dos himnos del siglo XVI (atribuidos al flamenco Pierre du Hotz [o Pedro de Hoto]) para el Duque de Alba; tal y como se evidencia a partir de la carta autógrafa del compositor napolitano fechada en 1752 y conservada actualmente en el ¿Archivo de la Fundación Casa de Alba? Los himnos que llevan por título: *Panagiryum Heroicum in Laudem Illustriss. e' 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*; han sido también editados por el propio investigador. Este autor ha realizado, además, una extraordinaria labor de búsqueda y localización de abundante documentación que ha permitido ahondar en el conocimiento de la figura del compositor y de su entorno más próximo. Vid.: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.69-154. -ID.: “Cinque studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.97-198. A lo largo del presente trabajo trataré de aportar evidencias sobre la identidad de dicho trasladante de música, de enorme importancia, al ser el que mayor cantidad de sonatas de Domenico Scarlatti copió y, además, ser el encargado de las colecciones de Parma, Venecia y Zaragoza.

⁶¹ -HART, Anthony: “A Re-evaluation of the Manuscripts of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti in the Santini Collection in Münster”, en *Studi musicali, Nuova serie*, 2 (2011), pp.49-66, cita concreta en pp.51, 63 y 64.

“Two major assumptions have been made about this set. One is that the manuscripts were copies of the Parma and Venice sets made in the late eighteenth century in Italy. This is based on the fact that they are in an Italian hand. Sheveloff questions the idea that the Münster and Vienna manuscripts were actual copies of the Parma and Venice sets. Therefore, for this discussion I shall use the word compiled. The second assumption is that the five volumes were conceived as a coherent set, although various hands are attributed to the volumes. These two assumptions are still held today”.

“Se han formulado dos hipótesis principales sobre esta colección [Münster]. Una de ellas consistía en afirmar que estos manuscritos fueron copiados a partir de Parma y Venecia, libros confeccionados a finales del siglo XVIII en Italia. Esta hipótesis se basa en el hecho de que intervienen copistas italianos. Sheveloff cuestiona la idea de que los manuscritos de Münster y Viena fuesen en realidad copias de las colecciones de Parma y Venecia. Por tanto, para mi argumentación emplearé la palabra compilación. La segunda hipótesis es que los cinco volúmenes fueron concebidos como un conjunto uniforme, a pesar de que se da por supuesta la participación de varias manos a lo largo de los volúmenes. Estos dos supuestos tienen vigencia todavía hoy en día”.

“[...] Careful examination of these volumes has shown many inconsistencies that do not fully support these assumptions. There is a possibility that these originated in Spain, compiled at the same time as the Spanish sets, and then completed in Rome in the second half of the eighteenth century. The purpose of this paper is to present an alternative theory of the origins of the Münster set and to consider ‘Phase 1’ of the compilation”.

[...] un examen cuidadoso de estos volúmenes ha evidenciado numerosas inconsistencias, que no responden plenamente a estas hipótesis. Existe la posibilidad de que éstos [los volúmenes de Münster] se originaran en España, que se copiaran a la vez que las colecciones españolas, y posteriormente, que se completaran en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII. El propósito de este trabajo es presentar una teoría alternativa de los orígenes de la colección de Münster y considerar una ‘Fase 1’ de copia [...]”.

En definitiva, por mi parte, considero que al igual que está sucediendo con Münster, a través de mi investigación demostraré que Zaragoza no constituye una colección “secundaria”, sino más bien todo lo contrario, es decir, que se trata de una colección de primer nivel, cuyo estudio arrojará luz sobre el complejo proceso de copia de las colecciones italianas consideradas actualmente de referencia, a la vez que dará respuestas a algunas de las cuestiones todavía sin resolver. En este sentido, en lo concerniente a la disposición en parejas de las sonatas, soy de la opinión de que dicha organización, particularmente en las colecciones de Venecia (Libros I a XIII) y Parma (Libros I a XV), representa únicamente la manera que tenía un mismo escriba (en este caso, un escriba de gran trascendencia, al tratarse del copista “autorizado” a partir de cuyas copias se han basado con posterioridad gran parte de los catálogos temáticos

realizados sobre Scarlatti) de organizar sus materiales (sus pliegos o cuadernillos)⁶² para la posterior encuadernación.

Pero, si entendemos, por otra parte, que el proceso de copia no ha de coincidir necesariamente con el proceso de encuadernación —en cuyo caso se podrían haber originado buena parte de los problemas de agrupamientos de sonatas por parejas o grupos de tres, hoy prácticamente todavía insalvables para la investigación—, llegaremos a la conclusión —una vez analizado el asunto con todo detenimiento, como procuraré hacer en esta misma tesis doctoral—, de que este asunto de las parejas tal vez no revista la importancia que se le ha querido otorgar (desde luego, no al menos para la ejecución musical práctica, dado que fácilmente se convendrá en que las sonatas no tenían por qué interpretarse necesaria u obligatoriamente por parejas). Y desde ese punto de vista, no tendría ningún sentido aceptar, sin más, que los libros hoy en Venecia y Parma fueran intrínsecamente mejores que otras colecciones de la misma procedencia (todas ellas originadas en la Real Capilla y la corte madrileñas) y de la misma época⁶³ (como, sin ir más lejos, la colección hoy día conservada en Zaragoza), simplemente por

⁶² Hay que tener en cuenta en este sentido que el trabajo de los copistas no solía hacerse directamente sobre “libros” ya encuadernados, sino que acostumbraba a hacerse sobre pliegos (de cuatro caras), o bien sobre cuadernillos que agruparan o “encartaran” dichos pliegos unos dentro de otros (formando múltiples de cuatro caras), o, acaso más raramente, sobre hojas sueltas. Estos pliegos y/u hojas sueltas, podían más tarde introducirse y combinarse de las formas más variadas para su encuadernación posterior, la cual, al tratarse lógicamente de manuscritos, podía hacerse de maneras bien distintas, dependiendo de cada lugar y de cada situación o necesidad; de ahí la dificultad, hoy en día, de “reconstruir” el proceso de encuadernación que pudiera haberse seguido en su momento, y más aún, la dificultad de reconstruir el hipotético orden cronológico “de copia” de cada sonata. Abordaré con mayor detenimiento todo este asunto de los pliegos, cuadernillos de papel, etc. a lo largo de esta tesis. A ello, todavía podríamos añadir que el orden cronológico “de composición” pudo haber sido muy distinto al orden “de copia”, y con ello, tendremos servida la enorme confusión generada por las fuentes conservadas, que, por otra parte —dado que no contamos con autógrafos—, son el único material (y el más fiable, si se hace con ellos un tratamiento riguroso) del que dispone la investigación. Y a pesar de ello, lógicamente, si nuestro tratamiento y la interpretación que hagamos de las fuentes resulta erróneo, o se mueve en exceso en el terreno que va de la hipótesis a la afirmación, corre también el riesgo de convertirse, no sólo en mera conjetura, sino en —lo que es peor— irreversible o perjudicial, pues puede inducir a errores posteriores y a nuevas hipótesis erróneas desde su partida. De todo ello, por tanto, se infiere la absoluta necesidad de ser particularmente prudentes, y muy cautos, tanto en las hipótesis que puedan hacerse a partir del estudio de la documentación, como, muy particularmente, en las afirmaciones que de ahí puedan desprenderse.

⁶³ Aunque refiriéndose a las sonatas para ser interpretadas al órgano, Roberto Pagano contradice la idea mantenida por algunos investigadores de que la circulación de sonatas de Scarlatti en la península ibérica fue limitada: “As for the Iberian peninsula, the manuscripts studied by Boyd and Doderer make it clear that the sonatas were not used exclusively by the composer’s royal pupils; the existence of Spanish copies which assign to the organ pieces far from the austere idiom normally connected with the instrument reveals an unusual and unexpected circulation of the composer’s legacy” [“En cuanto a la Península Ibérica, los manuscritos estudiados por Boyd y Doderer evidencian que las sonatas no fueron manejadas exclusivamente por los alumnos reales del compositor; la existencia de copias españolas destinadas al órgano, lejos de la expresividad austera normalmente asociada a este instrumento, revela una inusual e inesperada circulación del legado del compositor”]. *Id.*: PAGANO, Roberto: “Domenico Scarlatti”, *op. cit.* [consulta on-line, cita concreta en <http://www.oxfordmusiconline.com>].

la argumentación, a mi juicio no válida del todo, de la mayor incidencia en ellas detectada en cuanto al agrupamiento de las sonatas por parejas de tonalidades, puesto que se trata, tanto en esas dos colecciones italianas, como en parte de la colección zaragozana (en concreto este escriba anota 123 sonatas de las 222 de las que consta la colección), de la misma música, y del mismo copista.

Por otro lado, la colección de Zaragoza parece más concebida y/o destinada a la práctica musical —por diversas razones que se demostrarán— que las otras dos, en cuyo favor únicamente se argumenta, a menudo, su carácter físico externo más suntuoso (respecto a su encuadernación, esmero de las copias, tipo de papel, colores de las tintas, tamaños...).

Importa mucho también llamar la atención sobre el hecho de que el orden de las sonatas que actualmente se sigue de manera generalizada a partir del catálogo de Kirkpatrick (por ejemplo, K.148, K.149, K.150...), responde en mayor medida a un orden que no es de composición, sino, más bien, a un orden de copia o de encuadernación, y éste además, únicamente aplicable a unas fuentes concretas, y por parte de un mismo copista. Con lo cual, hay que tener presente que no se tuvieron en cuenta a la hora de confeccionar este catálogo, tradicionalmente aceptado, otras fuentes asimismo relevantes (como las zaragozanas objeto de nuestro interés, aunque también se podría aplicar a otras colecciones), copiadas además, en el caso zaragozano como he dicho (dos libros: *E-Zac*, B-2 Ms. 32 y *E-Zac*, B-2 Ms. 2), precisamente por el mismo copista y en el mismo espacio temporal que las italianas, pero las cuales presentan una agrupación u orden de copia diferente.

En este sentido, creo que sería muy conveniente reflexionar al menos acerca del significado del catálogo actual que más se emplea (el de Kirkpatrick), —es decir, acerca de su vigencia y de la problemática que plantea su adopción—, dado que su validez, desde un punto de vista cronológico en cuanto a la composición, cada vez está más cuestionada, aunque ciertamente no por ello su utilidad a la hora de referirse a las sonatas de Domenico Scarlatti. En realidad, se trata aquí de una especificidad, ciertamente paradójica desde un punto de vista científico, que afecta de lleno al caso concreto de la obra de Scarlatti, y que no ocurre —no al menos en igual medida— en el caso de la obra de otros compositores destacados.

El problema estriba, por consiguiente, en que la investigación cada vez se siente más insatisfecha por los problemas evidentes de un catálogo —si no por las deficiencias que paulatinamente se le van testimoniando—, curiosamente cada vez más asentado y aceptado de manera generalizada, aunque, al mismo tiempo, no se dispone de otra alternativa mejor para la clasificación de las sonatas del maestro napolitano, que permita, como sería lo deseable, cambiar de paradigma⁶⁴.

* *

*

⁶⁴ Llegados a este punto me parece importante señalar que no es la intención del presente trabajo realizar un catálogo o presentar alternativa alguna de catálogo de las sonatas de Domenico Scarlatti, sino que únicamente pretendo diagnosticar la situación actual al respecto, de cara a poder fundamentar adecuadamente el —a mi juicio— relevante papel desempeñado en el contexto de la producción para tecla del compositor napolitano que reviste la colección de sonatas conservada en Zaragoza.

FUENTES DE LA MÚSICA DE TECLA DE DOMENICO SCARLATTI

Iniciar una investigación sobre la obra de música de tecla de Domenico Scarlatti supone, en primer lugar, enfrentarse al hecho de la considerable cuantía de fuentes conservadas a nivel internacional y de la enorme dispersión de las mismas, así como de que cualquier trabajo que se pretenda emprender habrá necesariamente de tratar de ellas y de sus complejas interrelaciones. A todo lo anterior, cabe añadir la particularidad del presente caso de Zaragoza, caracterizado por constituir un fondo relevante de sonatas, en cuanto a número y coetaneidad con el periodo compositivo de Domenico Scarlatti; aunque todavía escasamente conocido y estudiado.

En este sentido, la carencia —a día de hoy— de un trabajo exhaustivo, pormenorizado y convenientemente actualizado que compile y revise las aportaciones de los autores de referencia, sobre la descripción de los contenidos de las las fuentes existentes (Kirkpatrick, Longo, Pestelli, Sheveloff, Hail, Boyd, etc.); conduce, por tanto, a que el investigador deba manejar, cotejar y consultar, simultáneamente, la información recogida en una elevada cantidad de estudios e investigaciones.

Por estas razones, y con la intención de intentar completar (en determinados casos) la tarea previa de los autores ya citados con mis propias aportaciones, comenzaré la presente investigación con un repaso a las fuentes de tecla conocidas del maestro napolitano —obviamente sin ánimo de criticar los útiles trabajos previos de que yo mismo me he servido—, a fin de que a su vez esta tarea sea de utilidad de cara a los objetivos perseguidos en esta tesis doctoral.

La tarea ha consistido, por tanto, en poder identificar, con cierta comodidad, cuáles son los materiales susceptibles de ser estudiados y comparados en este sentido, prestando especial atención a los contenidos, cuantificarlos, y conocer dónde se conservan las fuentes para la investigación de la obra musical para tecla de Domenico Scarlatti. Se ha evitado, no obstante, reproducir las informaciones ya publicadas sobre

las descripciones de las fuentes o de otro tipo, añadiéndolas únicamente en aquellos casos que se citan aquí por vez primera.

Se han tenido en cuenta todas las fuentes hasta ahora conocidas —principalmente aquellas anteriores a 1800, debido a su mayor proximidad cronológica con el periodo vital de Domenico Scarlatti⁶⁵—; sean éstas impresas o manuscritas (incluyendo las misceláneas). Además, dado que no existe un trabajo de estas características en español, este capítulo constituye la primera aportación, en este sentido, a la investigación y transmisión de conocimiento sobre esta materia en el ámbito hispánico.

Conviene de otro lado señalar que ha sido fundamental el cotejo de cuantos trabajos se irán mencionando a continuación, así como, muy particularmente, el vaciado sistemático de las bases de datos del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), una herramienta, a mi juicio, infrautilizada hasta la fecha, aunque primordial para cualquier investigación de las presentes características. De igual modo, se han incorporado referencias a manuscritos depositados en archivos españoles, desconocidos hasta la fecha.

Fuentes impresas (1800a) con sonatas de D. Scarlatti

Para iniciar un trabajo de estas características es imprescindible consultar las siguientes obras de referencia: -SCHLAGER, Karlheinz: *RISM A/I. Einzeldrucke vor 1800*. Vol.7 (A/I/7). Kassel-Basilea-Tours-Londres, Bärenreiter, 1978; y -HABERKAMP, Gertraut: *RISM A/I. Addende et Corrigenda zu S-Z und zu Anhang 1: Drucke mit Initialen. Anhang 2: Anonyme Drucke*. Vol.14 (A/I/14). Kassel-Basilea-Londres-Nueva York-Praga, Bärenreiter, 1999.

Por otro lado, los problemas en torno a las primeras ediciones de las obras para teclado de D. Scarlatti pueden seguirse a través de una amplia literatura: -SITWELL, Sacheverell: *A Background for Domenico Scarlatti (1685-1757). Written for his two hundred and fiftieth anniversary*. Freeport (Nueva York), Books for Libraries Press,

⁶⁵ No obstante, en contadas ocasiones, se han incluido fuentes posteriores a 1800, dada la importancia de las mismas, en lo que se refiere a su repercusión como modelo para ediciones posteriores.

“Select Bibliographies Reprint Series”, 1935; -KIRKPATRICK, Ralph: “Domenico Scarlatti’s Early Keyboard Works”, en *The Musical Quarterly*, 37/2 (1951), pp.145-160; -BOGIANCKINO, Massimo: *L’arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti*. Roma, De Santis, 1956; -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, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1970; -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music*. London, Weidenfeld and Nicolson / Nueva York, Schirmer Books 1986; -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, *op. cit.*, pp.97-198. (Algunos microfilmes de Sheveloff con colecciones de fuentes se encuentran disponibles en la Universidad de Boston, “Mugar Library”); así como el trabajo *on line* de Christopher Hail⁶⁶, etc.

En el listado que se reproduce a continuación, se añade la siguiente información para cada fuente: título de la edición, ciudad, editor, impresor, año de publicación, referencia RISM, siglas normalizadas de los archivos o bibliotecas en los que se deposita (en pie de página se explicita el país, ciudad y el nombre de cada biblioteca o archivo), contenidos, así como cualquier otra información que sea considerada de interés (incluidas referencias bibliográficas o noticias sobre la actividad del editor e impresor)⁶⁷.

■ ***Essercizi per gravicembalo*. – [Londres]⁶⁸, s.e. [Benjamin Fortier], [1738].**

⁶⁶ La página web de Christopher Hail, actualmente no operativa, recogía con gran detalle las más importantes colecciones con obras de Domenico Scarlatti: <http://www.chrishail.net/collections.pdf>

⁶⁷ Cuando una fuente es el resultado de una reedición anterior, en lugar de escribir nuevamente el título de la edición original, dicha fuente se indicará mediante la incorporación de un guión alargado, “—”, seguido, entre corchetes, de la expresión “[Reeditado]”.

⁶⁸ *Essercizi per gravicembalo di Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipessa delle Asturie*. [Sobre la relación de Scarlatti con Inglaterra y en particular con G. F. Händel, véase: -DERR, Ellwood: “Handel’s Use of Scarlatti’s ‘Essercizi per gravicembalo’ in his Opus 6”, en *Göttinger Händel-Beitrage*, 3 (1987), pp.170-187. Y también: -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”, en *Recerca Musicològica*, xx (2013), en prensa]. Parece que la anécdota que relata J. Mainwaring del célebre encuentro romano entre Händel y Scarlatti se cuestiona hoy en día como dudosa, aunque sí parece que Händel conoció más tarde la obra del napolitano (-MAINWARING, John: *Memoirs of the late George Frederic Handel. To which is added, A Catalogue of his Works, and Observations upon them*. London, R. and J. Dodsley, 1760). Se ha querido sugerir, aunque parece poco probable, que en el envío de los manuscritos de Scarlatti desde Madrid a Londres para confeccionar la edición de los *Essercizi* hubiera intervenido el entonces embajador británico en la corte española, Benjamin Keene (*Lynn, 1697; †Madrid, 1757) [Agente en Madrid de la

F-Pmeyer; *GB-BRu*; *GB-Cfm*; *GB-Ckc*; *GB-Cpl*; *GB-Lbl* (2 ex.); *GB-Mp*; *GB-Ob*; *I-Vnm*; *NL-DHgm*; *US-Cn*; *US-R*; *US-Wc*⁶⁹.

Publicada a finales de 1738. Edición —de la que algunos autores han querido opinar que acaso fuese la única supervisada por el propio D. Scarlatti (?)—, de 309 x 392 mm., dedicada a João V de Portugal (que había nombrado al napolitano caballero de la orden portuguesa de Santiago de la Espada por decreto del 08.03.1738), acaso por mediación de Farinelli. Ha sido considerada, por consiguiente, una edición autorizada, y de prestigio. No se trata no obstante de las primeras obras del napolitano (aunque la numeración de R. Kirkpatrick así lo sugiere: K.1-K.30), sino de una selección de 30 sonatas escritas en la década de 1720 (o tal vez incluso antes), escogidas por Domenico y la reina María Bárbara (para agradar al monarca lusitano, antiguo patrón del compositor y padre de la reina española), entre las muchas que el napolitano ya había escrito para entonces. Es posible que Scarlatti las hubiera retocado antes de enviarlas a Londres. Por su parte, el grabador de música e impresor, Benjamin Fortier (*fl.* 1736c-1740), era de origen francés. Según el pionero historiador de la música europea, Sir John Hawkins, era también fabricante de relojes. Utilizó en esta cuidada edición scarlattiana figuras y pautas de tamaño algo mayor que el hasta entonces acostumbrado, y publicó, además, algunas otras obras de compositores como Willem de Fesch (*1687; †1761), Nicola Porpora (*1686; †1768), Giuseppe Sammartini (*1695; †1750), Francesco Guerini (*fl.* 1740-1770) o Carlo Broschi “Farinelli” (*1705; †1782). Contiene [K.1-30]: K.1; L366; P57; Re menor; Allegro — K.2; L388; P58; Sol Mayor; Presto — K.3; L378; P59; La menor; Presto — K.4; L390; P60; Sol menor;

Compañía de los Mares del Sur antes de 1724, cónsul en Madrid (1724) y Ministro Plenipotenciario en la corte de Felipe V desde 1727]. *Vid.* También: -CLARK, Jane: “Farinelli as Queen of the Night”, en *Eighteenth Century Music*, 2/2 (2005), pp.321-333.

⁶⁹ *F-Pmeyer* = [Francia] París, Colección André Meyer; *GB-BRu* = [Gran Bretaña] Bristol, Biblioteca de la Universidad; *GB-Cfm* = Cambridge, Museo Fitzwilliam; *GB-Ckc* = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Cpl* = Cambridge, Biblioteca de Música Pendlebury; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Mp* = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); *GB-Ob* = Oxford, Biblioteca Bodleian; *I-Vnm* = [Italia] Venecia, Biblioteca Nacional Marciana; *NL-DHgm* = [Holanda] La Haya, Museo Gemeente; *US-Cn* = [Estados Unidos] Chicago, Biblioteca Newberry; *US-R* = Rochester (Estado de Nueva York), Biblioteca de Música Sibley, Escuela de Música Eastman, Universidad de Rochester; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

Allegro — K.5; L367; P61; Re menor; Allegro — K.6; L479; P62; Fa Mayor; Allegro — K.7; L379; P63; La menor; Presto — K.8; L488; P64; Sol menor; Allegro — K.9; L413; P65; Re menor; Allegro — K.10; L370; P66; Re menor; Presto — K.11; L352; P67; Do menor; Allegro — K.12; L489; P68; Sol menor; Presto — K.13; L486; P69; Sol Mayor; Presto — K.14; L387; P70; Sol Mayor; Presto — K.15; L374; P71; Mi menor; Allegro — K.16; L397; P72; Si bemol Mayor; Presto — K.17; L384; P73; Fa Mayor; Presto — K.18; L416; P74; Re menor; Presto — K.19; L383; P75; Fa Mayor; Allegro — K.20; L375; P76; Mi Mayor; Presto — K.21; L363; P77; Re Mayor; Allegro — K.22; L360; P78; Do menor; Allegro — K.23; L411; P79; Re Mayor; Allegro — K.24; L495; P80; La Mayor; Presto — K.25; L481; P81; Fa # menor; Allegro — K 2 ; L36; P82; La Mayor; Presto — K.27; L449; P83; Si menor; Allegro — K.28; L373; P84; Mi Mayor; Presto — K.29; L461; P85; Re Mayor; Presto — K.30; L499; P86; Sol menor; Moderato.

■ [Edición a cargo de Thomas Roseingrave⁷⁰, ampliada con una pieza suya, y una fuga de Alessandro Scarlatti⁷¹:] *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes.* – Londres, Benjamin Cooke⁷², [1739].

⁷⁰ El músico y organista irlandés Thomas Roseingrave (*Winchester, 1690; †Dún Laoghaire, 23.06.1766) se había formado en Dublín, pasando a Italia en 1709 para perfeccionar sus estudios. Conoció en Venecia a Domenico Scarlatti, quedando prendado de su modo de tocar el clave. Le siguió a Nápoles y Roma, editando años más tarde sus sonatas en Londres, lo que condujo a un verdadero “culto a Scarlatti” en Inglaterra [Vid.: -NEWTON, Richard: “The English Cult of Domenico Scarlatti”, en *Music & Letters*, 20/2 (1939), pp.138-156]. Compuso algunas obras en Italia, regresando a Dublín en 1713. Se instaló en Londres hacia 1717. En 1720, produjo la ópera *Amor d’un’ombra e Gelosia d’un’aura* de Scarlatti (Roma, Palacio Zuccari, enero de 1714), con el título de *Narciso* en el Teatro del Haymarket londinense, añadiendo algunas arias y duetos de su invención. Organista de la iglesia de St. George en Hanover Square (1725), era un gran improvisador, capaz de leer a primera vista cualquier partitura, según Charles Burney. Admirador de Palestrina, mostraba predilección por el contrapunto y el estilo fugado. Adquirió gran fama, y destacó como compositor en el género para teclado. Frustrado por no poder casarse con la joven a quien amaba, su carácter cambió, regresando después a Irlanda. Acaso hubiera intervenido ya de algún modo en la elaboración de los *Essercizi*. La presente edición de Roseingrave (concebida para ser comercializada por suscripción) fue realizada, según R. Kirkpatrick “a partir de una fuente manifiestamente desconocida”. Entre los más de cien suscriptores, constan compositores como Thomas Arne, Charles Avison, William Boyce, Raphael Courteville, William de Fesch, Joseph Loeillet, John Christopher Pepusch, el propio Thomas Roseingrave, su hermano Ralph Roseingrave, etc. El propio Roseingrave señalaba a propósito de esta edición: “I think the following pieces for their delicacy of Style and Masterly Composition, worthy the attention of the Curious, which I have carefully revised and corrected from the errors of the Press” (“Creo que las siguientes piezas, por su delicadeza de estilo y la maestría de su composición, son dignas de la atención de los curiosos, las cuales he revisado cuidadosamente y corregido de errores de prensa”).

D-Hs; D-W; F-Pc (2 Ex.); ***GB-Cfm; GB-Ckc; GB-Cum; GB-HAdolmetsch; GB-Lam; GB-Lbl; GB-Ltc*** (incompleto); ***GB-Mp; GB-Ob; GB-T; I-BGi; I-Rvat-casimiri; J-Tn; US-BRp; US-Cn*** (vol. 1); ***US-LAu; US-Wc***⁷³.

Impreso por B. Cooke, y editado por Th. Roseingrave (quien había conocido a Scarlatti en Roma). Recoge las 30 sonatas de los *Essercizi* y otras 12 más (K.31-42), de las cuales, la que el propio editor coloca al

⁷¹ Alessandro Scarlatti (*Palermo, 02.05.1660; †Nápoles, 22.10.1725), padre de Domenico (sexto de sus hijos), destacó por su contribución al desarrollo del lenguaje operístico, perfeccionando el aria da capo y la obertura italiana en tres movimientos, así como afianzando el uso del recitativo con instrumentos (acompañado), frente al recitativo seco. Su ingente producción musical comprende más de cien óperas, ochocientas cantatas, doce misas, más de cien motetes y cantatas sacras, serenatas para voces e instrumentos, madrigales, treinta y ocho oratorios (sólo quedan veinte) y una pasión, así como sinfonías, concerti grossi, sonatas para diversos instrumentos y piezas para órgano y clave.

⁷² El editor y vendedor de música Benjamin Cooke (*1700c; †1743p) desarrolló sus actividades entre 1726 y 1743, desde su tienda familiar londinense ubicada en “The Golden Harp”, en la New Street Covent Garden (condado de Middlesex). Fue el primero en publicar en Inglaterra una partitura con las 48 sonatas en trío de Antonio Correlli, y los conciertos del opus 6 (editados por el Dr. John Christopher Pepusch). Teniendo en cuenta que la edición de los 30 *Essercizi* de Domenico Scarlatti se anunció por primera vez en la prensa inglesa a comienzos de 1739 (en *The Country Journal of the Craftsman* del 03.02.1739, que correspondería al 14.02.1739 ó 14.02.1740 según el calendario gregoriano), esta versión del amigo del napolitano, Roseingrave, con las mismas 30 sonatas, más otras 12 añadidas, compite por ser la primera publicación de obras de D. Scarlatti: el privilegio real de Benjamin Cooke se data cuatro días antes del primer anuncio de los *Essercizi*. Además, la presente edición (rival de la de los *Essercizi*) fue la que popularizó a Scarlatti en su propio tiempo (lleva licencia de impresión del 31.01.1739), incluso más allá de las fronteras británicas. Llama la atención que el impresor inglés utilizara un título en francés, acaso por razones comerciales. Se realizó, además, en un tamaño algo más pequeño (aquí de 220 x 315 mm.) que los *Essercizi*. [Sobre la relación entre las ediciones británicas y las francesas, sus fechas y orden de aparición, véase: -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, en *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. (Morales, Nicolás; y Quiles García, Fernando, coords.). Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp.313-328].

⁷³ ***D-Hs*** = [Alemania] Hamburgo, Sección de Música de la Biblioteca de la Ciudad y de la Universidad; ***D-W*** = Wolfenbüttel (Baja Sajonia), Sección de Música de la Biblioteca del Duque Augusto; ***F-Pc*** = [Francia] París, Biblioteca Nacional (antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música); ***GB-Cfm*** = [Gran Bretaña] Cambridge, Museo Fitzwilliam; ***GB-Ckc*** = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; ***GB-Cum*** = Cambridge, Club Musical de la Universidad; ***GB-HAdolmetsch*** = Haslemere, Biblioteca Carl Dolmetsch; ***GB-Lam*** = Londres, Real Academia de Música; ***GB-Lbl*** = Londres, Biblioteca Británica; ***GB-Ltc*** = Londres, Colegio de Música de la Trinidad; ***GB-Mp*** = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); ***GB-Ob*** = Oxford, Biblioteca Bodleian; ***GB-T*** = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; ***I-BGi*** = [Italia] Bérgamo, Cívico Instituto Musical “G. Donizetti”; ***I-Rvat-casimiri*** = Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana; ***J-Tn*** = [Japón] Tokio, colección Ohki, Biblioteca de Música Nanki (en la Biblioteca del Colegio de Música de Tokio); ***US-BRp*** = [Estados Unidos] Brooklyn (Estado de Nueva York), Biblioteca Pública; ***US-Cn*** = Chicago, Biblioteca Newberry; ***US-LAu*** = Los Ángeles (California), Biblioteca de Música de la Universidad de California; ***US-Wc*** = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso. Asimismo, se conserva una copia manuscrita de esta edición en ***D-B*** = [Alemania] Berlín, Departamento de Música de la Biblioteca del Estado (Fundación para el Patrimonio Cultural Prusiano) (con los fondos de *Bmi* = Biblioteca del Instituto de Musicología de la Universidad Libre [fondos transferidos a B]), fechada hacia 1760, RISM ID no. 452507674. La fuente, de medidas 22 x 31 cm., recoge 29 piezas para teclado; que se dividen del siguiente modo: 24 sonatas de D. Scarlatti (K.8, 31, 32, 33, 9, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 24, 125, 126, 127, 131, 182, 179, 112, 115, 211 y 124), 3 fugas de A. Scarlatti, 1 sonata de T. Roseingrave y 1 obra anónima (danzas).

comienzo de la recopilación, es obra del mismo Roseingrave (un movimiento introductorio en Sol menor), mientras que las restantes doce (escritas unos veinte años antes) las había llevado Roseingrave a Inglaterra desde Italia. Se trata, por tanto, de una doble recopilación. (“This work contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant, 12 of which are by this author, y^e 2 is over & above y^e N^o. propos’d”). Encabeza la primera obra (cuyo autor es el irlandés), con la siguiente justificación: “At the Request of several Subscribers, M^r. Roseingrave has been prevail’d upon, to add a piece of his own Composition at the beginning of the first Volume, by way of Introduction to the following Movement”. Esta segunda edición inglesa recoge, en sus dos volúmenes, las siguientes sonatas:

***Volumen I:** 1.- [una sonata introductoria, compuesta por Thomas Roseingrave], 2.- K.8 (con variantes), 3.- K.8, 4.- K.4, 5.- K.31, 6.- K.30, 7.- K.2, 8.- K.32, 9.- K.33, 10.- K.9, 11.- K.34, 12.- K.1, 13.- K.3, 14.- K.35, 15.- K.29, 16.- K.5, 17.- K.6, 18.- K.10, 19.- K.14, 20.- K.7, 21.- K.12, 22.- K.13, 23.- K.20, 24.- K.19 y 25.- K.22.

***Volumen II:** 26.- K.36, 27.- K.37, 28.- K.38, 29.- [una fuga, en Fa menor, de Alessandro Scarlatti, 30.- K.39, 31.- K.11, 32.- K.40, 33.- K.24, 34.- K.15, 35.- K.21, 36.- K.26, 37.- K.17, 38.- K.28, 39.- K.27, 40.- K.25, 41.- K.18, 42.- K.23, 43.- K.16, 44.- K.41 y 45.- K.42.

Frente a los *Essercizi*, presenta algunas diferencias, tanto de contenido musical, como notacionales, etc., prefiriéndose en este caso concreto el empleo de las diferentes claves (incluidas las de Do) según sea necesario, frente al uso sistemático de la clave de Sol en 2ª y Fa en 4ª que se sigue en los *Essercizi*. Algunos autores sostienen que esta edición pudiera haberse concebido en 1738 (incluso antes que los *Essercizi*, que se habrían realizado, según esa teoría, con cierta precipitación), aunque se hubieran impreso, en realidad, un tiempo después. *Vid.:* -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.* Este autor hipotetiza (nota nº 18, p.317) que “este volumen podría haberse grabado antes de los *Essercizi*, con gastos a cuenta de Roseingrave, lo que explicaría la venta por

suscripción. Una vez grabado, se envió el libro a Scarlatti quien apelaría al rey Juan V; las modificaciones solicitadas por Scarlatti justificarían un nuevo grabado, más lujoso, lo que explicaría la intervención de Benjamin Fortier, compositor e impresor de música, que mantenía estrechos vínculos con el editor parisino Boivin al menos desde el año 1736”.

- — [Reeditado a partir de la edición de Thomas Roseingrave:] *Forty two suits of lessons for the harpsichord*. – Londres, John Johnson. Colección impresa. [1756]. S. 408

RISM [S 1191

B-Bc (2 Ex.); *C-Tm*; *C-Tu*; *F-Pc* (vol.II); *F-Pthibault*; *GB-Bu* (incompleto); *GB-Cfm* (incompleto); *GB-Ckc*; *GB-Ep*; *GB-HAdolmetsch*; *GB-Lam*; *GB-Lbl* (2 Ex.); *GB-Lcm*; *GB-Ob*; *GB-T*; *NL-DHgm*; *US-Bh*; *US-BE*; *US-U*; *US-Wc* (completo; vol.1: falta la portada); *US-WGw*⁷⁴.

Impresas por John Johnson “at the Harp and Crown in Cheapside”, Londres. Se trata de la primera edición con correcciones de Roseingrave. Contiene: K.8, 4, 31, 30, 2, 32, 33, 9, 34, 1, 3, 35, 29, 5, 6, 10, 14, 7, 12, 13, 20, 19, 22, 36, 37, 38, 39, 11, 40, 24, 15, 21, 26, 17, 28, 27, 25, 18, 23, 16, 41, 42.

- — [Reeditado] Londres, Preston & son⁷⁵.

⁷⁴ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *C-Tm* = [Canadá] Toronto, Biblioteca del Museo Real de Ontario; *C-Tu* = Toronto, Biblioteca de la Facultad de Música (Real Conservatorio de Música) de la Universidad de Toronto; *F-Pc* = [Francia] París, Biblioteca Nacional (antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música); *F-Pthibault* = París, Biblioteca Geneviève Thibault; *GB-Bu* = [Gran Bretaña] Birmingham, Universidad de Birmingham, Biblioteca de Música, Instituto Barber de Bellas Artes; *GB-Cfm* = Cambridge, Museo Fitzwilliam; *GB-Ckc* = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Ep* = Edimburgo (Escocia), Biblioteca Pública, Biblioteca Central Pública; *GB-HAdolmetsch* = Haslemere, Biblioteca Carl Dolmetsch; *GB-Lam* = Londres, Real Academia de Música; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Lcm* = Londres, Real Colegio de Música; *GB-Ob* = Oxford, Biblioteca Bodleian; *GB-T* = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; *NL-DHgm* = [Holanda] La Haya, Museo Gemeente; *US-Bh* = [Estados Unidos] Boston, Asociación Musical Harvard; *US-BE* = Berkeley (California), Biblioteca de Música de la Universidad de California; *US-U* = Urbana (Illinois), Biblioteca de Música de la Universidad de Illinois; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso; *US-WGw* = Williamsburg (Estado de Virginia), Colección histórica del Departamento de Investigación Colonial de Williamsburg.

⁷⁵ John Preston (†1798) fue impresor de música, editor, vendedor de música y fabricante de instrumentos. Tras un largo período laboral en solitario, comenzó a editar música junto a su hijo, Thomas Preston, a

C-Tu; *D-LEm*; *D-Sl*; *DK-Km*; *DK-Kv*; *J-Tn*; *US-IO* (vol. 1); *US-NH*; *US-PHu*; *US-R* (vol. 1); *US-Wc*; *US-WGw*⁷⁶.

■ [30 Sonatas, a partir de los “Essercizi”:] *xxx Sonate per il clavicembalo... opera prima*. – Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel, Jan Cóvens junior⁷⁷, No. 73, [1742].

B-Bc; *D-Bds*; *D-Dl*; *D-LEm*; *GB-Ckc*; *I-Fc*; *NL-DHgm*; *S-Skma*; *S-Uu*; *US-Wc*⁷⁸.

partir de 1789 aproximadamente y hasta 1798, cuando, a su muerte, su hijo continuó el negocio. En el tiempo en que ambos trabajaron juntos tenían varios domicilios en Londres: oficina de ventas (“Wholesale Warehouses”) en el nº 97 del Strand, cerca de los edificios Beaufort, y en Exeter Change.

⁷⁶ *C-Tu* = [Canadá] Toronto, Biblioteca de la Facultad de Música (Real Conservatorio de Música) de la Universidad de Toronto; *D-LEm* = [Alemania] Leipzig, Biblioteca de Música de la Ciudad de Leipzig (Biblioteca de Música Peters y diferentes colecciones en la Biblioteca del Estado de Leipzig); *D-Sl* = Stuttgart, Biblioteca del Estado de Württemberg (anterior Biblioteca Real); *DK-Km* = [Dinamarca] Copenhague, Museo Histórico de Música; *DK-Kv* = Copenhague, Instituto de Musicología de la Universidad de Copenhague; *J-Tn* = [Japón] Tokio, colección Ohki, Biblioteca de Música Nanki (en la Biblioteca del Colegio de Música de Tokio); *US-IO* = [Estados Unidos] Iowa City (Estado de Iowa), Biblioteca de Música de la Universidad de Iowa; *US-NH* = New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale; *US-PHu* = Philadelphia (Estado de Pennsylvania), Biblioteca de Música de la Universidad de Pennsylvania (con los fondos de la Biblioteca Yarnall de Teología de la Iglesia de San Clemente); *US-R* = Rochester (Estado de Nueva York), Biblioteca de Música Sibley, Escuela de Música Eastman, Universidad de Rochester; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso; *US-WGw* = Williamsburg (Estado de Virginia), Colección histórica del Departamento de Investigación Colonial de Williamsburg.

⁷⁷ El editor musical holandés —aunque originario de Alemania— y también organista (de la Nueva Iglesia Luterana de Amsterdam), Gerhard Fredrik Witvogel (*1696; †1746), abrió su comercio en 1731, llegando a publicar hasta 93 títulos, con obras de autores como Händel, Hasse, Quantz o el propio D. Scarlatti (una reedición barata de los *Essercizi*), o de holandeses como Willem De Fesch, Johannes Albertus Groneman o Jacob Herman Klein. Una de cada tres de sus producciones se realizó sin el permiso de los compositores implicados (pirateaba con cierta frecuencia ediciones que se habían popularizado). A su muerte, Johannes [Jean, Jan] Cóvens adquirió su sucesión, y este mismo compró también en 1749 la fundación de Roger Le Cène a G. J. de la Coste, haciéndose así con el mayor catálogo editorial de música en Holanda de la época. (-DUNNING, Albert: *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw. Uitg. door de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*. Utrecht, A. Oosthoek, 1966. -Id.: “Witvogel, Gerhard Fredrik”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, OUP, 2000, vol.27, p.456).

⁷⁸ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *D-Bds* = [Alemania] Berlín, Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán (anteriormente, Biblioteca Real; Biblioteca del Estado Prusiano; y Biblioteca Científica Abierta); *D-Dl* = Dresde, Sección de Música de la Biblioteca de Sajonia; *D-LEm* = Leipzig, Biblioteca de Música de la Ciudad de Leipzig (Biblioteca de Música Peters y diferentes colecciones en la Biblioteca del Estado de Leipzig); *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *I-Fc* = [Italia] Florencia, Biblioteca del Conservatorio de Música “L. Cherubini”; *NL-DHgm* = [Holanda] La Haya, Museo Gemeente; *S-Skma* = [Suecia] Estocolmo, Biblioteca de la Academia Real de Música; *S-Uu* = Uppsala, Biblioteca de la Universidad; *US-Wc* = [Estados Unidos] Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

Esta edición seguía el texto y el orden de los *Essercizi* (K.1-30), suprimiendo la dedicatoria, portada, etc., aunque reproduciendo de nuevo la carta a los lectores. Parece que Witvogel quería publicar las 30 sonatas en el menor número posible de pliegos de papel (de hecho, lo hace en apenas 22 hojas más una cuartilla para la portada), ya que menos de la mitad de sus sonatas requieren girar página, disponiéndose la mayoría en sólo dos páginas encaradas (lo que se logra en ocasiones aumentando el número de sistemas por página). De este modo, se lograba ahorrar costes en papel y abaratar la edición a partir de unos trabajos previos excesivamente extensos para el gusto del momento —poco comerciales— como los *Essercizi* o la edición de Thomas Roseingrave. El recurso tuvo tan buena acogida, que la mayoría de ediciones posteriores con música de Scarlatti contendría ya únicamente 6 ó 12 sonatas.

■ [Arreglados por Charles Avison:] *TWELVE Concerto's in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, done from two Books of Lessons for the Harpsicord. Composed by Sigr. Domenico Scarlatti with additional Slow Movements from Manuscript Solo Pieces, by the same Author. Dedicated to Mrs. Bowes*⁷⁹ *BY Charles Avison Organist in Newcastle upon Tyne*⁸⁰. – Londres, engraved by R. Denson, and printed for the author by Joseph Barber in Newcastle⁸¹, and sold by the Musick Shops in Town, 1744. – Partichelas⁸².

⁷⁹ La dedicatoria era Mary Bowes [Mary Gilbert de soltera] (*1709; †1781), antepasada de la actual reina Isabel II, quien tuvo una esmerada educación. Se casó con el industrial, político y terrateniente magnate del carbón (propietario de las fincas de carbón más ricas del país) Sir George Bowes (*1701; †1760) el 14.06.1743 en St. Botolph (Aldersgate). Con él tuvo a Mary Eleanor Bowes (*1748; †1800), autora teatral y botánica, además de discípula aventajada y mecenas de Charles Avison, la cual se convertiría más tarde en condesa de Strathmore y Kinghorne, llevando una vida disipada que inspiró la reciente película *Barry Lindon*, apodándosele “la condesa infeliz”.

⁸⁰ (Newcastle upon Tyne, es decir, Newcastle del río Tyne, conocida habitualmente por Newcastle).

⁸¹ R. Denson probablemente fuera Richard Denson, activo como grabador en la capital británica hacia mediados del siglo XVIII. En cuanto a Joseph Barber (*1706; †1781), fue un impresor (especializado en música), propietario de una papelería y librero, afincado en Newcastle, siendo el primero en utilizar planchas de cobre en dicha ciudad. Su taller se encontraba junto al de Thomas Bewick en Amen Corner, junto a la catedral de San Nicolás. Poseía también negocios como químico. En 1746 abrió la primera biblioteca pública de la ciudad, con más de cinco mil volúmenes.

⁸² Parece ser que previamente Avison habría publicado su *1 Concerto in Seven Parts Done from the Lessons of Sigr. Domenico Scarlatti by Charles Avison. Organist in new Castle upon Tyne*. Londres, Charles Avison, 1743. Sus contenidos se corresponden con arreglos de las sonatas K.29 y 21. Esta fuente, asimismo editada por Avison, la menciona Sheveloff (-SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.122-127). Pero sin embargo, curiosamente, esta colección —que no me ha sido posible consultar— no se recoge actualmente

B-Bc (completo: vl I conc., vl II conc., vl I, vl II, vla, vlc, b); **F-Pmeyer**; **GB-Ckc**; **GB-CDp** (incompleto); **GB-DRc**; **GB-Lbl** (completo en 2 Ex.); **GB-Lcm** (solamente: *1 Concerto in seven parts done from the lessons of...*, con Impresum: Londres, author...); **NL-DHgm**; **S-Skma**; **US-CHua**; **US-Pu** (vl II conc.); **US-Wc**⁸³.

En esta edición, arreglada por el compositor inglés Charles Avison (*1709; †1770) —organista de la iglesia de San Juan en Newcastle y luego de la catedral de San Nicolás en dicha ciudad, que publicara *12 Concerti grossi after sonatas by Domenico Scarlatti* (1744) y un *Essay on Musical Expression* (1752), con críticas musicales—. La edición constaba de siete partichelas, tamaño en cuarto, de 248 (257) x 176 (184) mm. Los movimientos de los conciertos (es decir, de los conciertos arregaldos por Avison) están basados en sonatas de D. Scarlatti, y en movimientos o piezas manuscritas a solo, supuestamente (a juzgar por el enunciado del título que ofrece Avison) del propio D. Scarlatti; sin embargo, unos pocos de estos movimientos no se han identificado como del maestro napolitano a día de hoy, ni se conocen en fuente otra alguna, de modo que la prudencia, teniendo en cuenta lo que han dicho al respecto algunos investigadores de referencia como el propio Kirkpatrick, parece aconsejar que se deban considerar como de otro compositor anónimo o, acaso, que fueran también factura de Avison); en este sentido Kirkpatrick señala que esta edición:

en el RISM: podría tratarse de un extracto de los *Six concerto's in seven parts... opera secunda* (Newcastle, Joseph Barber; Londres, Benjamin Cooke, 1740) —Op.2 de Avison, ref. RISM [A2914—, dado que, cronológicamente (1743), se situaría entre el Op.2 y el ya muy posterior Op.3 de las obras de Avison (*Six concerto's in seven parts for four violins, one alto viola, a violoncello and a thorough bass for the harpsichord, with general rules for playing instrumental compositions in parts... opera terza* (Londres, John Johnson, 1751) —Op.3 de Avison, ref. RISM [A2915— (reeditada también en el mismo lugar por Preston & son, RISM [A2916). Considerando, pues, que no tendría sentido una edición impresa —y cronológicamente intermedia— entre el Op.2 y el Op.3, y que la fuente citada por Sheveloff aquí referenciada se trata de un único concierto, todo inclinar a pensar que se trate únicamente de uno de los seis conciertos de RISM [A 2914, reeditado tres años más tarde de manera individual. [Repárese que los conciertos de Avison editados en 1740, Op.2, se escriben en las tonalidades siguientes: Sol menor; Si bemol Mayor; Mi menor; Re Mayor; Si bemol Mayor; y Re Mayor].

⁸³ **B-Bc** = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; **F-Pmeyer** = [Francia] París, Colección André Meyer; **GB-Ckc** = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; **GB-CDp** = Cardiff (Gales), Bibliotecas Públicas, Biblioteca Central; **GB-DRc** = Durham, Biblioteca de la Catedral; **GB-Lbl** = Londres, Biblioteca Británica; **GB-Lcm** = Londres, Real Colegio de Música; **NL-DHgm** = [Holanda] La Haya, Museo Gemeente; **S-Skma** = [Suecia] Estocolmo, Biblioteca de la Academia Real de Música; **US-CHua** = [Estados Unidos] Charlottesville (Estado de Virginia), Biblioteca Alderman de la Universidad de Virginia; **US-Pu** = Pittsburgh (Estado de Pennsylvania), Biblioteca de Música de la Universidad de Pittsburgh (con la Biblioteca privada de Theodore M. Finney); **US-Wc** = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

“includes arrangements of thirty of the sonatas in Roseingrave’s collection, and of a series of movements originally for solo instrument and figured bass. These latter were evidently taken from a now unknown manuscript. The unidentified movements are not known at present in any other source. Since they are not known in their original form, I have not included them in my Catalogue of Scarlatti Sonatas” (incluye arreglos de treinta de las sonatas en la colección de Roseingrave, y de una serie de movimientos originariamente para instrumento solista y bajo cifrado. Estos últimos fueron, evidentemente, tomados de un manuscrito ahora desconocido. Los movimientos no identificados no se conocen en la actualidad en ninguna otra fuente. Puesto que estos no se conocen en su forma original, no los he incluido en mi catálogo de las sonatas de Scarlatti)”⁸⁴. Los cuadernillos publicados correspondían a: **1.** Violino Primo Concertino (Portada - vuelto, en blanco / Carta de dedicatoria - vuelto, en blanco [I-II] / “THE SUBSCRIBERS NAMES.” [III-IV] / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-34); **2.** Violino Secondo Concertino (Portada - vuelto, en blanco / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-25 / Página lado vuelto, en blanco [26]); **3.** Violoncello (Portada - vuelto, en blanco / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-7 / Página sin numerar, en blanco / Música, pp.7 [bis]-26); **4.** Violino Primo Ripieno (Portada - vuelto, en blanco / Música, pp.1-25 / Página lado vuelto, en blanco [26]); **5.** Violino Secondo Ripieno (Portada - vuelto, en blanco / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-23 / Página lado vuelto, en blanco [24]); **6.** Alto Viola (Portada - vuelto, en blanco / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-23 / Página lado vuelto, en blanco [24]); y **7.** Basso Ripieno (Portada - vuelto, en blanco / Página lado recto, en blanco [1] - Música, pp.2-21 / Página lado vuelto, en blanco [22]). Comercializada al precio de 1 libra, 11s. y 6d., sus contenidos eran los siguientes⁸⁵:

⁸⁴ Vid.: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.404.

⁸⁵ Vid.: -NEWTON, Richard: “The English Cult of Domenico Scarlatti”, *op. cit.*, pp.142-143; y - CASSINGHAM, Jack Lee: *The Twelve Scarlatti-Avison Concertos of 1744*. Tesis doctoral, Universidad de Missouri en Kansas City, 1968; -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge...* *op. cit.*, pp.126-127 y -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, pp.225-231.

***1.- CONCIERTO I (La Mayor):** Adagio C (arreglo de la sonata K.91a, transportada); Allegro C (arreglo de la sonata K.24); Amoroso 3/4 (arreglo de la sonata K.91); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.26).

***2.- CONCIERTO II (Sol Mayor):** Largo 3/4 (arreglo de la sonata K.91c); Allegro ϕ (arreglo de la sonata K.13); Andante C (arreglo de la sonata K.4); Vivace 3/8 (arreglo de la sonata K.2).

***3.- CONCIERTO III (Re menor):** Largo Andante 3/4 (arreglo de la sonata K.89b); Allegro Spiritoso C (arreglo de la sonata K.37, transportada); Vivace 3/8 (arreglo de la sonata K.38); Allegro C (arreglo de la sonata K.1).

***4.- CONCIERTO IV (La menor):** Andante C (arreglo de la sonata K.12, transportada); Allegro ϕ (arreglo de la sonata K.3); Largo 3/4 (sin identificar); Vivace 3/8 (arreglo de la sonata K.36).

***5.- CONCIERTO V (Re menor):** Largo C (sin identificar); Allegro C (arreglo de la sonata K.11, transportada); Andante moderato C (arreglo de la sonata K.41); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.5).

***6.- CONCIERTO VI (Re Mayor):** Largo C (sin identificar); Con Furia C (arreglo de la sonata K.29); Adagio 3/4 (arreglo de la sonata K.89c); Vivacamente 3/8 (arreglo de la sonata K.21).

***7.- CONCIERTO VII (Sol menor):** Adagio C (arreglo de la sonata K.88a); Allegro 2/4 (arreglo de la sonata K.19, transportada); Adagio 3/4 (arreglo de la sonata K.88d); Allegro affettuoso 3/8 (arreglo de la sonata K.17).

***8.- CONCIERTO VIII (Mi menor):** Adagio C (arreglo de la sonata K.81a); Allegro 2/4 (arreglo de la sonata K.20); Amoroso 3/4 (arreglo de la sonata K.81d); Vivace 3/8 (arreglo de la sonata K.15).

***9.- CONCIERTO IX (Do Mayor):** Largo C (arreglo de la sonata K.81b); Con Spirito 2/4 (arreglo de la sonata K.31, transportada); Siciliana 6/8 (sin identificar); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.7).

***10.- CONCIERTO X (Re Mayor):** Gratoso C (sin identificar); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.10); Adagio C (sin identificar); Giga Allegro 6/8 (arreglo de la sonata K.9).

***11.- CONCIERTO XI (Sol Mayor):** Con Affetto C (sin identificar); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.28, transportada); Andante moderato 2/4 (arreglo de la sonata K.25, transportada); Vivacamente 3/8 (arreglo de la sonata K.6, transportada).

*12.- **CONCIERTO XII** (Re Mayor): Grave Tempo Regiato C (sin identificar); Allegro spiritoso C (arreglo de la sonata K.23); Lentement 2/4 (sin identificar); Tempo Regiato C (sin identificar); Allegro 3/8 (arreglo de la sonata K.33).

■ — [Reeditados] *XII Grands concerto à sept parties obligées*. – París⁸⁶, Le Clerc⁸⁷, Bayard [rue St. Honoré à la Regle d’Or]⁸⁸, Mlle. Castagnery [rue des Prouvaires à la Musique Royale]⁸⁹.

⁸⁶ Sobre las ediciones musicales parisinas de la época, puede verse: -HOPKINSON, Cecil: *A dictionary of Parisian music publishers 1700-1950*. Londres, el autor, 1954. -DEVRIÈS-LESURE, Anik; y LESURE, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. 1: des origines à environ 1820*. Ginebra, Minkoff, 1979. 2 vols. -GRIBENSKI, Jean: “Quelques réflexions sur l’édition musicale parisienne à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle”, en *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp.304-307. -DEVRIÈS-LESURE, Anik: “Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830”, en *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp.293-298. -DEVRIÈS-LESURE, Anik: *L’édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: Catalogue des annonces*. París, CNRS éditions, 2005.

⁸⁷ Vid.: -DEVRIÈS-LESURE, Anik: *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle: les Boivin, les Leclerc*. Ginebra, Minkoff, 1976, y -RUHNKE, Martin: “Die Pariser Telemann-Drucke und die Bruder le Clerc”, en *Quellen Studien zur Musik, Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*. (DORFMÜLLER, Kurt; y DAELSEN, G. von, eds.). Frankfurt, C. F. Peters, 1972, pp.149-160. Jean-Pantaléon Leclerc (*1697; †1760), violinista de la banda real desde 1720 y compositor (autor de la danza *La Mississippi*, o de la giga *La Petite Fanchon*), además de comerciante y editor de música activo en París (1728-1758). Mantuvo taller en la calle parisina del Rollo de la Cruz de Oro, documentado en 1728-1751 y 1755-1758. Era hermano del compositor Charles-Nicolas Leclerc (*1697; †1774). En 1751 dejó su negocio a su hija Anne-Cécile Leclerc (*1733; †1781) y a su yerno Claude Vernadé (*1712; †1786), quienes siguieron utilizando el nombre de Leclerc, junto a sus propios nombres (Vernadé, o Mademoiselle Leclerc). Se especializó en la edición de música de cámara, bailes y canciones francesas, que grabó a su costa. Imprimió sonatas en trio de Jean-Marie Leclair (*1697; †1764) y obras de Jean-Philippe Rameau. Por su parte, su hermano Charles-Nicolas, fue violinista de la Ópera de París desde 1729 y luego de la banda real, así como también editor musical desde 1736. Imprimió, con derechos en exclusiva, sobre todo música instrumental de autores de éxito italianos, alemanes y flamencos. Posteriormente editó también música vocal.

⁸⁸ El editor parisino Marc Bayard (fl.1753-†1782) recibió en 1753 el negocio que le cedió Élisabeth Catherine Ballard, la entonces “viuda Boivin” (†1776), la cual regentaba el comercio que había fundado anteriormente (en 1721) el esposo de ésta, François Boivin (*1693c; †1733) y su tío, Michel Pignolet de Montéclair. Dicho negocio se ubicaba en la calle Saint-Honoré, en la tienda con el letrero de “la Regla de Oro”. En 1762 se elaboró un inventario de su negocio o *État des livres et effets composant le fonds de commerce de musique des Sieur et Demoiselle Bayard*.

⁸⁹ Se conocen hasta cinco ediciones de Boivin-Le Clerc (por la librería parisina Madame Boivin, que añade su nombre a las portadas), aunque su editor probablemente fuera Charles-Nicolas Le Clerc (que era quien había obtenido el privilegio). Las cuatro primeras se publicaron, tal vez, en 1737-1738 y la quinta en 1751 ó 1752. Recogen 12, 17, 24, 20 y 10 sonatas, respectivamente. Sobre la editora Castagnery, *cfr.*: -MILLIOT, Sylvette: “Marie-Anne Castagneri, marchande de musique au XVIIIe siècle (1722-1787)”, en *Revue de Musicologie*, 52 (1966), pp.185-195. Las ediciones francesas con música de Scarlatti se extendieron gracias a los trabajos pioneros de François Boivin y G. B. Venier (recopilación miscelánea de *XX Sonate per cembalo di varri autori... Opera prima*, 1758c-1760, RISM B II, p.367), sólo seguidos más tarde, y de manera esporádica, en algunas ediciones enciclopédicas de Laborde, o de Choron. Por otra parte, hay que tener en cuenta que Jean Duron propone una nueva cronología para las ediciones impresas de las sonatas de D. Scarlatti, en donde los volúmenes franceses de la denominada “Serie I” de Boivin (*Pièces choisies* y *Pièces pour le clavecin*) constituirían las versiones primigenias, por delante de las ediciones inglesas. En concreto, la cronología que presenta este autor es la siguiente: 1. *Pièces choisies*

F-Ppincherle (vl I conc.)⁹⁰.

■ *Pièces choisies pour le clavecin ou l'orgue, del Sigr. Dom.co Scarlati. Opera Prima.*
 – París, Mme. Boivin [rue S^t. Honoré à la Règle d'Or]⁹¹, [Corrette]⁹², S^r. [J. P.] Le

(París, Boivin, Serie I, 1737); 2. *Pièces pour le clavecin* (París, Boivin, Serie I, 1737); 3. *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Roseingrave - Cooke, 1737-1739); 4. *Essercizi* (Londres, Fortier, 1738); 5. *Pièces pour le clavecin*, primer volumen, (París, Boivin, Serie II, 1740); 6. *Pièces pour le clavecin*, segundo volumen, (París, Boivin, Serie II, 1740-1742); y 7. *Pièces pour le clavecin*, tercer volumen, (París, Boivin, Serie II, 1751). *Vid.*: -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, pp.320-321. La editora y comerciante de música Mademoiselle Marie-Anne Castagneri (*1722; †1787), descendía de una familia de constructores de instrumentos del Piamonte (su padre, André, procedía de allá, aunque iba a dirigir su negocio ya desde París). Al morir su padre, adquirió una licencia para abrir una papelería en 1748, el mismo año en que se casó con el escultor Pierre Hutin (†1762). Precisamente en 1762, compró una patente para poder ejercer como comerciante de música. Su negocio, en el que manejó composiciones de autores franceses de la época (Balbastre, Clérambault, Daquin, Grétry, Leclair...), así como canciones populares o baladas y periódicos de música, estuvo activo hasta 1787. Tenía su oficina en la parisina calle “des Prouvaires à la Musique Royale”, en la plazuela del Louvre, cerca del Jardín de la Infanta y de la calle St. Honoré. Anunciaba que su almacén poseía “toda clase de música vocal e instrumental, francesa, italiana y otras, ópera-cómicas en música y sin música, papel pautado de todas formas y pequeñas libretas pautadas”. [-HOPKINSON, Cecil: *A Dictionary of Parisian Music Publishers, 1700-1950*. Londres, El Autor, Da Capo Press Music Reprint Series, 1954. -MILLIOT, Sylvette: “Marie-Anne Castagneri, marchande de musique au XVIII^e siècle (1722-1787)”, en *Revue de Musicologie*, LII (1966), pp.185-195.

⁹⁰ *F-Ppincherle* = [Francia] París, Colección Marc Pincherle. Estas ediciones parisinas de la obra del napolitano resultan bastante atípicas para la edición musical francesa acostumbrada en la época.

⁹¹ Sobre estos editores, *vid.*: -DEVRIÈS-LESURE, Anik: *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle: les Boivin, les Leclerc*. Ginebra, Minkoff, 1976. -MILLIOT, Sylvette: “Un couple de marchands de musique au XVIII^e siècle: les Boivin”, en *Revue de Musicologie*, 54 (1968), pp.105-113. Por su parte, Élisabeth Catherine Ballard, “Madame Boivin” (†1776) era la segunda hija del impresor de música Jean-Baptiste Christophe Ballard (*1663c; †1750). En 1724 se casó con el almacenista de música y editor musical François Boivin (*1693c; †1733) —a su vez, sobrino del contrabajista y compositor Michel Pignolet de Montéclair (*1667; †1737) y hermano del violero Claude Boivin (*1705c; †1756)—, quien había adquirido en 1721 la tienda de música “La Règle d'Or” en la calle parisina de Saint Honoré, anteriormente propiedad de Henri Foucault (*fl.* 1690-1720) —“Marchand Rue St. Honoré, près la cimetière des SS. Innocens, à l'enseigne de la Règle d'Or”—. Madame Boivin ayudó a su esposo en el negocio familiar (del que no sólo era dueño su esposo, sino que su tío Michel Pignolet de Montéclair era también copropietario), el cual, con sus múltiples conexiones e influencias en el terreno musical y editorial de la capital francesa, se convirtió pronto en uno de los principales comercios del ramo en su país. Editaron obras de François Couperin, J. B. Senaillé, Lully, Campra, Louis Marchand, Nicolas Bernier, Lalande, Marin Marais, Rameau, Clérambault, D'Andrieu, J. M. Leclair, Louis Hotteterre, Corelli, Vivaldi, P. A. Locatelli, Telemann o Quantz. Mme. Boivin prosiguió el negocio a la muerte de su esposo, durante veinte años más, como “la veuve Boivin”, ayudada por su padre y por su cuñado Claude Boivin, editando numerosas partituras, que se publicaron y vendieron en París, consiguiendo mantener un negocio cada vez más productivo y floreciente. Vendió la tienda a Marc Bayard el 02.03.1753.

⁹² Michel Corrette (*1707; †1795), natural de Rouen, destacó fundamentalmente por su faceta como compositor y arreglista de música, además de organista, profesor y autor de una veintena de métodos de música práctica. Se inició musicalmente con su padre, el holandés Gaspard Corrette (*1671; †1733a), que era también organista y compositor. Dejó su ciudad natal en 1720, para proseguir su educación musical con maestros parisinos como Jean-François D'Andrieu y Louis Marchand. Opositó en la capital francesa sin éxito a la organista de la Madeleine, aunque le sirvió para darse a conocer. Se dedicó entonces a la enseñanza, empezando a reunir un corpus impresionante, que reuniría numerosas sonatas, conciertos y métodos para más de 15 instrumentos distintos, que elaboraría a lo largo de los años. En 1727 publicó su primera recopilación de sonatas (para flauta, violín, metales, gaita, o zanfoña), y al año siguiente fue uno

Clerc [rue du Roule à la Croix d'Or]; [Lyon, Brotonne]⁹³, Avec Privilege du Roy [1737].

RISM [S 1196

F-Pc (2 Ex.); *F-Pn*; *GB-Lbl* (2 Ex.); *S-Skma*⁹⁴.

Esta colección impresa se databa hasta hace unos años en 1742, aunque se ha demostrado ser de 1737. Se trata seguramente de la primera edición con obras para tecla de D. Scarlatti, en 2 volúmenes, que presenta muchísimas similitudes con la edición londinense de Cooke (posiblemente fue un modelo para ésta, ya que coinciden todas las sonatas que se recogen con las de la edición de Roseingrave), tanto en el aspecto de sus contenidos musicales como desde el punto de vista gráfico. Nicolás Chédeville (*1705; †1782), oboísta francés, compositor y fabricante de musettes, consiguió el

de los primeros músicos franceses que editó conciertos según el modelo de Vivaldi. En 1732 se convirtió en director de orquesta de los teatros de las ferias de Saint-Germain (de febrero hasta domingo de Ramos) y Saint-Laurent (en otoño), para los que compuso divertimentos sobre temas populares para bailarse en los entreactos (vodeviles, arietas y unos famosos *Concertos comiques*). Se casó en 1733 con Marie-Catherine Morize, con quien tendría dos hijos. En 1734 dio a conocer un *Premier Livre* para clave, todavía cercano a la obra de Couperin (suites de danzas con títulos). Desde 1734 ó 1737, ocupó el puesto de organista de Sainte-Marie-du-Temple, y antes de 1741, el prestigioso cargo de organista titular de la iglesia de Saint-Louis de la calle de Saint-Antoine, regentada por los jesuitas hasta su expulsión en 1762. En 1737 había editado su *Premier Livre d'Orgue*, al que seguirían un segundo y un tercer libros en 1750 y 1756, respectivamente. Defensor del repertorio francés y de la música italiana, que contribuyó a propagar, organizó conciertos semanales en su casa desde 1748, con participación de alumnos y aficionados (allí se dieron en 1756 los primeros conciertos privados para teclado en Francia). Entre 1749 y 1772 preparó ocho libros más de clave, titulados *Les Amusements du Parnasse*. De 1742 eran sus *Sonates pour clavecin avec accompagnement de violon*. En 1759 era organista del príncipe de Conti, y al año siguiente, de la Madeleine. Sus motetes, que se han perdido en su mayoría, se interpretaron en el *Concert Spirituel*, en la corte y para la festividad de Santa Cecilia de 1765 y 1769. En sus últimos años —su producción se extiende durante 75 años— se concentró en sus actividades como organista (fue organista del duque de Angulema en 1780), profesor y editor de música. En 1779 escribió unos *Divertissements pour clavecin ou pianoforte*, en los que incorpora ya como novedad unos clusters que remedan los cañonazos de un combate naval. Entre sus métodos, destacan sus libros de acompañamiento *Le Maître de clavecin*, 1753 o *Les Prototypes*, 1754, que gozaron de gran éxito.

⁹³ Étienne De Brotonne (*1707c; †1757), natural de la Picardía francesa, residía en Lyon desde 1723. Violinista de la *Académie* y maestro de danza, regentaba un almacén de música en la calle Mercière, al lado de la bandera de Francia (1735-1757). Desde 1748 incorporaba el lema “Au Saint-Esprit”. Imprimió música instrumental —sinfonías, divertimentos, sonatas en trío, piezas para órgano...— de autores como Louis Marchand (*1669; †1732), Giovanni Battista Somis (*1686; †1763), Jean-Pierre Guignon [Giovanni Pietro Ghignone] (*1702; †1774), Louis Gabriel Guillemain (*1705; †1770) o Servais Bertin (fl.1736-1743). A su muerte, su viuda retomó el negocio comercial, hasta que ella misma murió, en julio de 1761. Su sobrina, Mme. Grassy, heredó y vendió colonias a la vez que música. En 1762 tenía su sede, Chez M. Renaud, en la planta baja de la casa del Sr. Presidente Posnel, plaza de Luis el Grande. El fondo editorial fue adquirido por los hermanos Le Goux el 30.11.1763. [DEVRIÈS, Anik; y LESURE, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume 1. Des origines à environ 1820*. Ginebra, Éditions Minkoff, 1979].

⁹⁴ *F-Pc* = [Francia] París, Biblioteca Nacional (antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música); *F-Pn* = París, Biblioteca Nacional; *GB-Lbl* = [Gran Bretaña] Londres, Biblioteca Británica; *S-Skma* = [Suecia] Estocolmo, Biblioteca de la Academia Real de Música.

12.10.1739 “privilegio general” por nueve años, para poder extraer, e incluso arreglar, de ésta, y de la siguiente edición ([S 1197], las sonatas que quisiera: “Le sieur Nicolas Chédeville, l’un des hautbois de notre chambre [...] souhaiteroit faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages intitulés le Printemps de Vivaldy [...] et même d’extraire dans le quatorze oeuvres de vivaldy, les dix d’Albinony, les dix de Valentiny, les six de Corelly, les deux de Veraciny, les tris de Tessariny, les trois de Locately, les quatre de Quantz, les deux de Brevio, les deux de Mahault, les trois de Tartiny, les deux de Scarlaty, pour accomoder, transposer et les ajuster d’une manière facile à pouvoir être executées sur la Musette, Viele ou flutte avec accompagnement de violons et de basse” [-BRENET, Michel: “La librairie musicale en France de 1653 a 1790 d’après les registres de privilèges”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8/3 (1907), pp.401-466; cita concreta, en p.440].

Contiene 12 sonatas: **1.-** K.8, Sol m, Allegro, 3/4; **2.-** K.4, Sol m, Allemanda Allegro, C; **3.-** K.31, Sol m, Allegro, 2/4; **4.-** K.30, Sol m, Fuga Allegro, 6/8, Moderato; **5.-** K.2, Sol M, Vivace, 3/8; **6.-** K.32, Re m, Presto Aria, 3/8; **7.-** K.33, Re M, Allegro, 3/8; **8.-** K.9, Re m, Presto, 6/8; **9.-** K.39, La M, Allegro, C; **10.-** K.36, La m, Allegro, 3/8; **11.-** K.37, Do m, Allegro, C; y **12.-** K.38, Fa M, Allegro, 3/8. Las K.31, 36, 37, 38 y 39 que aparecen también en la edición de Cooke, no están en los *Essercizi*.

■ *Pièces pour le clavecin.* – Paris, Mme Boivin [rue S^t. Honoré a la Régle d’Or], M^r. Corrette [rue d’Orleans quartier S^t. Honoré au Cheval d’Or], M^r. [J. P. & C. N.] Le Clerc [rue du Roule à la Croix d’Or]; Lyon, M^r. De Brotonne [rue Merciere], Avec Privilege du Roy [1737].

RISM [S 1197

B-Bc; *B-Br*; *F-BO*; *F-Pa* (incompleto); *F-Pc*⁹⁵.

⁹⁵ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *B-Br* = Bruselas, Biblioteca Real Alberto I; *F-BO* = [Francia] Burdeos, Biblioteca Municipal; *F-Pa* = París, Biblioteca del Arsenal; *F-Pc* = París, Biblioteca Nacional (antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música).

“Composées par Domco. Scarlatti. Maître de Clavecin du Prince des Asturies”. Contiene: **1.-** K.13, Sol M, Allegro, ϕ [2/4]; **2.-** K.14, Sol M, Presto, 12/8; **3.-** K.12, Sol dórico, Presto, C; **4.-** K.35, Sol dórico, Allegro, C; **5.-** K.34, Re dórico, Adagio, 3/4; **6.-** K.29, Re M, Allegro, C; **7.-** K.1, Re m, Allegro, C; **8.-** K.10, Re m, Allegro, 3/8; **9.-** K.5, Re m, Allegro, 3/8; **10.-** K.6, Fa M, Presto, 3/8; **11.-** K.20, Mi M, Allegro, 2/4; **12.-** K.3, La m, Presto, ϕ ; **13.-** K.7, La m, Presto, 3/8; **14.-** K.22, Do m, Allegro, 2/4; **15.-** K.19, Fa m, Allegro, 2/4; **16.-** K.95, Do M, Vivace, 12/8; y **17.-** K.66, Si bemol M, Allemanda Allegro, C. La K.95 fue considerada por Kirkpatrick fuente primaria (a pesar de la presencia también de esta sonata Viena, manuscrito VII 28011 G, sonata 40); mientras que la K.34 y K.35 están en la edición de Cooke pero no en los *Essercizi*).

■ *Pièces pour le clavecin... I^r volume... les pièces contenües dans ce livre n’ont jamais été gravées.* – París, M^e. Boivin, Corrette, Le Clerc; Lyon, De Brotonne. Avec Privilege du Roy. [1740].

RISM [S 1198

*B-Br; GB-Ckc; I-Bc*⁹⁶.

Tras el éxito de las dos ediciones parisinas de 1737 ([S 1196 y [S 1197), se emprendió una nueva serie a cargo de los mismos editores: Le Clerc obtuvo la licencia el 23.11.1738 “para el Primer, Segundo y Tercer libro de Scarlatti para clavicémbalo”. El periódico parisino *Mercure de France* anunciaba, en diciembre de 1740, la publicación de Boivin de “Nuevos libros de música [...] Nuevas piezas para clave de Scarlatti, maestro de clavicémbalo del Príncipe de Asturias. Estas piezas permiten mucho lucimiento”. Seguramente, la publicación de las *Nouvelles Pièces* del napolitano fue anterior a 1740⁹⁷. Esta colección se databa hasta hace unos años hacia 1742, pero se ha demostrado ser anterior. Recoge 21 sonatas, según Ralph

⁹⁶ *B-Br* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca Real Alberto I; *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *I-Bc* = [Italia] Bolonia, Museo Internacional y Biblioteca de la Música (antes Cívico Museo Bibliográfico Musical). R. Kirkpatrick data esta edición “presumiblemente entre 1742 y 1746”.

⁹⁷ Véase: -DEVRIÈS-LESURE, Anik: *L’édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle: catalogue des annonces*. París, CNRS éditions, 2005.

Kirkpatrick y Jean Duron: K.8, 4, 12, 31, 30, 2, 14, 13, 35, 29, 1, 10, 9, 5, 33, 3, 7, 22, 6, 19 y 20. No obstante, según Joel Sheveloff contendría 24 sonatas; concretamente: K.8v [añadida], 8, 4, 12, 31, 30, 2, 14, 13, 35, 34 [añadida] 29, 1, 10, 9, 32 [añadida], 5, 33, 3, 7, 22, 6, 19 y 20⁹⁸. No me ha sido posible consultar ningún ejemplar de esta edición para poder así contrastar ambas listas de sonatas; edición de la que apenas se conocen tres a nivel mundial⁹⁹.

■ [Con una fuga de Alessandro Scarlatti:] *Pièces pour le clavecin... deuxième volume.* – París, M^r. Le Clerc le cadet (rue S^t. Honoré, chez Le Bonnetier vis-a-vis l'Oratoire) [C. N. Le Clerc, rue S^t. Honoré, entre la rue du Roule et la rue de l'Arbresec], Le S^r. [J. P.] Le Clerc [el viejo] (rue du Roule, à la Croix d'Or), M^e. Boivin (rue S^t. Honoré, à la Règle d'Or) (gravé par L. Hue). Avec Privilege du Roy. Colección impresa. [1740-1742].

RISM [S 1199

D-Bds (30 p.); *F-BO* (36 p.); *F-Pn* (36 p.); *GB-Ckc* (36 p.); *I-Bc* (36 p.)¹⁰⁰.

Esta colección también se databa hasta hace unos años hacia 1742, aunque se ha demostrado ser anterior. Recoge 19 sonatas de Domenico Scarlatti (más una fuga de Alessandro Scarlatti), todas ellas asimismo editadas por Roseingrave.

Contiene 20 sonatas (19 de Domenico, más una obra de su padre Alessandro)¹⁰¹: **1.-** K.36, La m, Allegro, 3/8; **2.-** K.39, La M, Allegro, C; **3.-**

⁹⁸ Contendría, como se ha indicado, según J. Sheveloff, las siguientes 24 sonatas: **1.-** Sol dórico, Allegro, 3/4; **2.-** Sol dórico, L'istesso Allegro differente, 3/4; **3.-** Sol dórico, Allemanda Allegro C; **4.-** Sol dórico, Presto, C; **5.-** Sol dórico, Allegro, 2/4; **6.-** Sol dórico, Fuga Allegro, 6/8; **7.-** Sol M, Allegro, 3/8; **8.-** Sol M, Presto, 12/8; **9.-** Sol M, Presto, φ [2/4]; **10.-** Sol dórico, Allegro, C; **11.-** Re dórico, Larghetto, 3/4; **12.-** Re M, Presto, C; **13.-** Re m, Allegro, C; **14.-** Re m, Presto, 3/8; **15.-** Re m, Presto, 6/8; **16.-** Re m, Aria, 3/8; **17.-** Re m, Allegro, 3/8; **18.-** Re M, Allegro, 3/8; **19.-** La m, Presto, φ ; **20.-** La m, Presto, 3/8; **21.-** Do m, Allegro, 2/4; **22.-** Fa M, Allegro, 3/8; **23.-** Fa m, Allegro, 2/4; y **24.-** Mi M, Presto, 2/4.

⁹⁹ Cfr.: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti.op. cit.*, p.407; -DURON, Jean: "La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia", *op. cit.*, p.319; y -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, p.129.

¹⁰⁰ *D-Bds* = [Alemania] Berlín, Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán (anteriormente, Biblioteca Real; Biblioteca del Estado Prusiano; y Biblioteca Científica Abierta); *F-BO* = [Francia] Burdeos, Biblioteca Municipal; *F-Pn* = París, Biblioteca Nacional; *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *I-Bc* = [Italia] Bolonia, Museo Internacional y Biblioteca de la Música (antes Cívico Museo Bibliográfico Musical).

K.24, La M, Presto, C; **4.-** K.26, La M, Presto, 3/8; **5.-** K.15, Mi m, Allegro, 3/8; **6.-** K.28, Mi M, Presto, 3/8; **7.-** K.16, Si bemol M, Presto, ϕ ; **8.-** K.27, Si bemol m, Allegro, 3/4; **9.-** K.42, Si bemol M, Minuetto 3/4; **10.-** K.38, Fa Lidio, Allegro, 3/8; **11.-** Fa m, Fuga 3/8 [6/8] [Alessandro Scarlatti; pieza ya recogida en las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Roseingrave-Cooke)]; **12.-** K.17, Fa M, Presto, 3/8; **13.-** K.25, Fa# m, Allegro, 2/4; **14.-** K.37, Do m, Allegro, C; **15.-** K.11, Do m, Allegro, C; **16.-** K.40, Do m, Minuetto, 3/4; **17.-** K.21, Re M, Allegro, 3/8; **18.-** K.18, Re m, Presto, C; **19.-** K.23, Re M, Allegro, C; y **20.-** K.41, Re dórico, Fuga Andante moderato, C.

■ *Pièces pour le clavecin... troisième volume.* – París, M^e. Boivin, M^r. Le Clerc (rue du Roule, à la Croix d’Or), Mlle Castagnery [rue des Prouvaires] (gravées par Mlle Vendôme)¹⁰². Avec Privilege du Roy. Colección impresa¹⁰³. [1751].

RISM [S 1200

F-BO (21 p.); *F-Pn* (27 p.); *GB-Lbl* (27 p.)¹⁰⁴.

Nuevamente se trata de una colección que ha tenido distintas propuestas de datación a lo largo del tiempo. El más reciente trabajo de Jean Duron, que se especializa precisamente en el estudio de las fuentes impresas francesas, opta por atribuirle al año 1751¹⁰⁵. Reúne 6 sonatas conocidas de D. Scarlatti, más otras cuatro consideradas espurias (de las cuales una sería de B. Galuppi).

¹⁰¹ Vid. reproducción del original en: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90575759/f2.image.r=.langES

¹⁰² La grabadora parisina, especializada en música, Marie-Charlotte Vendôme, llamada Mademoiselle Vendôme (fl.1744-1786), fue una de las profesionales importantes del ramo en el siglo XVIII. Grabó en 1759 las *Pièces de clavecin* de Claude-Bénigne Balbastre, hermano menor del autor, y luego, en 1779, las *Sonates en quatuor* de este último. Fue también responsable de la primera publicación de música de W. A. Mozart en 1764 (KV6 y KV7) —seguramente pagada e instruida para ello por Leopold Mozart—, y realizó trabajos asimismo para las ediciones de las sinfonías de Johann Christian Bach, Antoine Bailieux, o Franz Ignaz Beck.

¹⁰³ Vid. reproducción del original en: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010049t/f5.langES ¿1746? [1751 ó 1752].

¹⁰⁴ *F-BO* = [Francia] Burdeos, Biblioteca Municipal; *F-Pn* = París, Biblioteca Nacional; *GB-Lbl* = [Gran Bretaña] Londres, Biblioteca Británica.

¹⁰⁵ Véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.425-426; y -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, p.319.

Contiene, por tanto: **1.-** Do M, Allegro, 3/8 (obra espuria, según R. Kikrpatrick y J. Sheveloff¹⁰⁶; aunque atribuida a D. Scarlatti en una colección miscelánea de 6 sonatas de origen francés del último tercio del siglo XVIII) ¹⁰⁷; **2.-** K.49, Do M, Allegro assai, C; **3.-** Fa M, Allegro, C (obra espuria, según R. Kikrpatrick y J. Sheveloff); **4.-** K.33, Re M, Allegro, 3/8; **5.-** K.96, Re M, Allegro, 3/8; **6.-** K.97, Sol m, Allegro, 3/8; **7.-** K.55, Sol M, Presto, 3/8; **8.-** Do M, Allegro, 3/8, (obra espuria, según R. Kikrpatrick y J. Sheveloff; R. Kikrpatrick y Jean Duron la atribuyen a B. Galuppi)¹⁰⁸; **9.-** K.48, Do m, Presto, 3/8; y **10.-** Fa M, Vivace, 2/4, (obra espuria, según R. Kikrpatrick y J. Sheveloff). Las sonatas K.49, 96, 97, 55 y 48 se editan aquí por vez primera (no aparecen, pues, en obras impresas anteriores). Por otra parte, las versiones aquí contenidas de las sonatas K. 96 y 97 son consideradas fuentes primarias por R. Kirkpatrick, a pesar de que en el caso de la K.96 aparezca en las fuentes de Venecia (Libro 1749, sonata 6), Parma (Libro III, sonata 29), Lisboa (FCR Ms. 194.1; sonata 40), Viena (manuscrito Q15116, sonata 8), New Haven (sonata 1), Londres (Manuscrito 31553, sonata 33) o incluso en Zaragoza (B-2 ms. 2, sonata 6).

■ ***Six double fugues for the organ or harpsichord. Compos'd by Mr. Roseingrave, to which is added, Sigr. Domenico Scarlatti's celebrated Lesson for the harpsicord, with several additions by Mr. Roseingrave. – Londres, John Walsh***¹⁰⁹. Colección impresa S. 160 [1750c].

¹⁰⁶ Vid.: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.407; y -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, p.131.

¹⁰⁷ Esta misma sonata (RISM ID no. 240006516) aparece atribuida a D. Scarlatti en una colección de seis sonatas para teclado depositada en la sección de música de la Biblioteca del Estado de Mecklemburgo-Pomerania Occidental, en Schwerin (Ms. colectivo, RISM ID no. 240006512). Manuscrito fechado ca. 1775-1779, de medidas 33,5 x 26 cm, de posible procedencia francesa. Contiene obras de J. P. Rameau, G. F. Händel, D. Alberti y D. Scarlatti (además de esta pieza, la K.125).

¹⁰⁸ -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, p.319.

¹⁰⁹ Por su parte, el editor de música inglés John Walsh (*1665 ó 1666; †1736), de ascendencia irlandesa, tenía ya su domicilio social fuera del barrio del Strand londinense hacia 1690. Fue nombrado constructor oficial de instrumentos de música del rey en 1692. Empezó a editar música en 1695, teniendo entonces pocos rivales comerciales, ya que la empresa que creara en 1647 John Playford entró en decadencia con su hijo Henry, mientras que Thomas Cross estaba más comprometido con el grabado que con la edición. Así, Walsh se aprovechó de la situación, y su oficina empezó muy pronto a imprimir música grabada, a unos niveles hasta entonces desconocidos en Inglaterra. Además de obras de compositores ingleses, publicó gran cantidad de música de compositores extranjeros, las cuales a menudo copiaba él mismo a partir de ediciones holandesas. Utilizó de manera novedosa el más blando y más barato estaño (en lugar

B-Bc; B-Br; D-Mbs; GB-Cfm; GB-Ckc; GB-Lbl; GB-Lcm; GB-Mp; GB-Ob; GB-T; US-NH¹¹⁰.

En realidad, se trata de una única sonata de Scarlatti (la citada “Celebrated Lesson”), que se corresponde con la sonata del compositor napolitano K.37, la cual se añade a un juego de seis composiciones realizadas por Roseingrave. Existe publicación facsímil de esta edición: *6 Double Fugues for the Organ or Harpsichord to which is Added, Sigr. Domenico Scarlatti’s Celebrated Lesson for the Harpsichord, with Several Additions by Mr. Roseingrave*. Nueva York, Universidad de Yale, New Haven, col. “Performers’ Facsimiles, 105”, [1993]. Esta sonata ya había sido editada anteriormente en la colección de 42 sonatas a cargo del propio Roseingrave.

del cobre acostumbrado para las tiradas musicales, a menudo más cortas), así como introdujo el empleo de punzones. A partir de 1711, publicó las obras de Händel, comenzando con su *Rinaldo*. Publicó también dos revistas, *The Monthly Mask of Vocal Music* [El carnaval mensual de música vocal] y *Harmonia Anglicana* [Armonía inglesa]. A partir de 1716 aproximadamente, empezó a colaborar con el editor Estienne Roger de Amsterdam. Walsh actuó también como distribuidor de las ediciones de Roger (y de hecho, muchas de ellas se han conservado a su nombre). Hacia 1730, su hijo John (*1709; †1766) tomó el control del negocio, siendo el responsable en lo sucesivo de desarrollar las relaciones de la empresa con Händel. En 1739 obtuvo el monopolio durante 14 años para editar música de Händel (en torno a la mitad de la producción de Walsh son composiciones de Händel). En la edición de las sonatas a solo de Händel de 1732, se imprimió lo siguiente en la portada: “Impresas y Vendidas por John Walsh en el Arpa y Hoboy de la calle Catherine del Strand”. La cubierta también muestra otras obras de Händel impresas por Walsh y los precios de dichas publicaciones. [-SMITH, William Charles: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1695-1720*. Londres, Bibliographical Society, 1948. -SMITH, William Charles; y HUMPHRIES, Charles: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1721-1766*. Londres, Bibliographical Society, 1968]. Estas dobles fugas muestran el sello distintivo de las fugas improvisadas por las que Roseingrave era bien conocido. Curiosamente G. F. Händel compuso también seis grandes fugas o voluntarys para órgano o clave, Op.3, asimismo impresas por John Walsh (Londres, John Walsh, 1735), HWV 605-610. Da la sensación de que el juego de seis dobles fugas de Roseingrave, publicado en 1750 son obras convencionales, bastante deudoras del célebre juego de *Six Fugues or Voluntarys*, de Händel, publicado en 1735. No obstante, no parece haberse relacionado el trabajo de Roseingrave en el presente caso con la producción scarlattiana, sino a lo sumo, con la handeliana. El hecho de que a la obra de Roseingrave, de 1750, se añada una composición de Scarlatti, parecería abonar la hipótesis de que esta edición fuera posterior a 1750 (?). [Sin embargo, en 1750, John Walsh hacía tiempo que había fallecido; no sería de extrañar, por tanto, que esta obra hubiera sido impresa por su hijo de igual nombre, asimismo editor y responsable de las relaciones editoriales con Händel, como acabamos de explicar].

¹¹⁰ **B-Bc** = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; **B-Br** = Bruselas, Biblioteca Real Alberto I; **D-Mbs** = [Alemania] Munich, Sección de Música de la Biblioteca de Baviera; **GB-Cfm** = [Gran Bretaña] Cambridge, Museo Fitzwilliam; **GB-Ckc** = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; **GB-Lbl** = Londres, Biblioteca Británica; **GB-Lcm** = Londres, Real Colegio de Música; **GB-Mp** = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); **GB-Ob** = Oxford, Biblioteca Bodleian; **GB-T** = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; **US-NH** = [Estados Unidos] New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale.

■ *Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio.* – Londres, John Johnson¹¹¹, for the editor [= Edición a cargo de John Worgan]¹¹². [1752].

RISM [S 1202

B-Bc; D-LEm; GB-Cfm; GB-Ckc (2 ex.); *GB-Ge; GB-Lbl* (2 ex.); *GB-Lcm; GB-LVp; GB-Mp; GB-Ob; GB-T; J-Tn; US-CHH; US-NH; US-NYfuld; US-NYp; US-R; US-Wc* (2 ex.)¹¹³.

¹¹¹ (Con licencia del 13.08.1752). El editor de música y tipógrafo inglés, John Johnson (siglo XVIII), era también fabricante y vendedor de instrumentos con sede en el Cheapside, número 110 (en el Arpa y Corona, frente a la iglesia del arco) de Londres. Desarrolló sus actividades entre la fundación de su empresa en 1740, y 1762. En 1740, tal vez a partir de su compra de planchas a Daniel Wright y Benjamin Cooke, las aprovechó para reimprimirlas. Al poco de abrir sus oficinas, alcanzó su apogeo empresarial (mientras John Walsh se desvanecía como editor inglés por excelencia), publicando obras de Arne, Geminiani y Scarlatti. La calidad de sus grabados fue notable; y se preocupó por datar muchas de sus publicaciones. Algunas de sus ediciones más celebradas fueron los volúmenes de danzas populares, algunos de los cuales aparecieron en series o juegos con periodicidad anual. Después de 1762 aproximadamente, cuando se supone que murió, las impresiones son en su mayoría de una tal “Sra. Johnson”, que se supone que fue su viuda. Después de su muerte en 1777, la editorial rival de Robert Bremner adquirió la mayoría de las planchas de Johnson.

¹¹² El organista y compositor de origen galés, John Worgan (*Londres, 1724; †*Ibid.*, 1790), se había formado en clave y órgano, con su hermano, el organista y chelista James Worgan (*1715; †1753), que actuara en los Jardines Vauxhall (1737-1751) de Londres (jardines de recreo público de la ciudad a mediados del siglo XVI). Posteriormente, John estudió con el organista Thomas Roseingrave y con el compositor, teórico musical y organista Francesco Geminiani. Fue un gran admirador de la obra de Domenico Scarlatti. Pronto se convirtió en un hábil organista, por lo que iba a recibir numerosos nombramientos. Licenciado en Música por el Colegio de San Juan de la Universidad de Cambridge (1748), se iba a doctorar en 1775. Entretanto, hacia 1749 sucedió a su hermano James como organista en la parroquia londinense de St. Andrew Undershaft con St. Mary Axe. Dos años después ejercía ya como organista en los Jardines Vauxhall (el puesto que le mereció mayor reconocimiento), y a la muerte de su hermano, en 1753, sirvió como organista en la iglesia de St. Botolph del barrio de Aldgate, mientras que la hermana de ambos, Mary, sucedió a James como organista en St Dunstan-in-the-East. John ocupó enseguida el cargo de “compositor” en los Jardines Vauxhall (1753-1761, y de nuevo, 1770-1774). Se casó tres veces, llegando a tener once hijos. Fue profesor del organista Charles Wesley (*1757; †1834). En 1760 se convirtió en organista de la Capilla de San Juan (Bedford Row). Actuó también como editor de música (en Rathbone Place) de algunos de sus contemporáneos. Como compositor, las obras de Worgan no alcanzaron apenas trascendencia, quedando pronto olvidadas. Trabajó los oratorios *Hannah* (Teatro del Rey, Haymarket, 03.04.1764) y *Manasés* (Capilla del Hospital Lock, 30.04.1766). Compuso también el himno de acción de gracias por la victoria *We will rejoice in Thy salvation* (Nos alegraremos de tu salvación), 29.11.1759, así como numerosas canciones para los Jardines Vauxhall (de las que se publicaron al menos trece libros), melodías salmódicas, *glees*, música de órgano, y sonatas y otras piezas para clave. Algunos de sus manuscritos se conservan en el Museo Británico (Addit. MSS.31670, 31693, 34609, y 35038). Se le atribuye erróneamente haber compuesto el himno de Pascua “Cristo el Señor ha resucitado hoy” (aunque su melodía apareció anónimamente en la *Lyra Davidica* en 1708, dieciséis años antes de que Worgan naciera). El Dr. Worgan fue uno de los fundadores de la Real Sociedad de Músicos de Gran Bretaña. Su nieto, el organista y celebrado profesor de pianoforte George Worgan (*1801 ó 1802; †1888), emigró a Nueva Zelanda tras su jubilación en 1850, dedicándose entonces a la cría de ganado ovino y a la enseñanza musical;(a su muerte, se publicó una necrológica en el *Musical Times*). En cuanto a John, G. F. Händel decía de él que debería sentarse junto a él, pues tocaba muy bien su música en Vauxhall. Y Charles Burney le señalaba como un “muy perito y aventajado intérprete de fugas al órgano”. Como editor, también publicó: *-LIBRO DE [XLIV] SONATAS MODERNAS, PARA CLAVICORDIO. COMPUESTAS POR EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO Y MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS, D. FERNANDO EL VI. Y DOÑA MARIA BARBARA*. Véase la descripción de dicho ejemplar en el apartado dedicado a las fuentes manuscritas (*Ms 31553*).

¹¹³ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *D-LEm* = [Alemania] Leipzig, Biblioteca de Música de la Ciudad de Leipzig (Biblioteca de Música Peters y diferentes colecciones en la Biblioteca del Estado de Leipzig); *GB-Cfm* = [Gran Bretaña] Cambridge, Museo Fitzwilliam; *GB-Ckc* = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Ge* = Glasgow

LIBRO DE XII SONATAS MODERNAS PARA CLAVICORDIO Compuestas por EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO Y MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS D. FERNANDO EL VI, Y DOÑA MARIA BARBARA. (Libro I). John Worgan, ed. (Londres, John Johnson —frente a Bow Church, en Cheapside—, 1752)]. Contiene: Sonata 1 (Andante, ϕ), K.106; Sonata 2 (Allegro, 3/8), K.107; Sonata 3 (Allegro, 3/8), K.55; Sonata 4 (Allegro, ϕ), K.117; Sonata 5 (Allegro, 3/8), K.44; Sonata 6 (Allegro 3/8), K.104; Sonata 7 (Presto, ϕ), K.53; Sonata 8 (Allegro 3/8), K.101; Sonata 9 (Allegro, 3/8), K.105; Sonata 10 (Allegro, 3/8), K.105; Sonata 11 (Allegro no molto, C), K.140; y Sonata 12 (Allegro, 3/8), K.116.

■ *Six sonatas for the harpsichord... vol. III. – Londres, John Johnson, [1754].*
RISM [S1203

*A-Wn; GB-Cfm; GB-Ckc; GB-Cu; GB-Lam; GB-Lbl; GB-Lcm; GB-Mp; GB-T; US-I; US-NH; US-Wc*¹¹⁴.

Esta colección se databa hace unos años hacia 1756-1760. Incluye: K.298, 120, 246, 113, 247, 299. Reeditada de Nuevo en Londres, Mrs. Johnson —frente a Bow Church, en Cheapside—, 1769.

(Escocia), Biblioteca de Música Euing; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Lcm* = Londres, Real Colegio de Música; *GB-Lvp* = Liverpool, Bibliotecas Públicas, Biblioteca Central; *GB-Mp* = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); *GB-Ob* = Oxford, Biblioteca Bodleian; *GB-T* = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; *J-Tn* = [Japón] Tokio, colección Ohki, Biblioteca de Música Nanki (en la Biblioteca del Colegio de Música de Tokio); *US-CHH* = [Estados Unidos] Chapel Hill (Estado de Carolina del Norte), Biblioteca de Música de la Universidad de Carolina del Norte; *US-NH* = New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale; *US-NYfuld* = Nueva York (Estado de Nueva York), Colección privada de James J. Fuld, en la Biblioteca Pierpont Morgan; *US-NYp* = Nueva York (Estado de Nueva York), Sección de Música de la Biblioteca Pública, en el Centro Lincoln; *US-R* = Rochester (Estado de Nueva York), Biblioteca de Música Sibley, Escuela de Música Eastman, Universidad de Rochester; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

¹¹⁴ *A-Wn* = [Austria] Viena, Biblioteca Nacional Austríaca; *GB-Cfm* = [Gran Bretaña] Cambridge, Museo Fitzwilliam; *GB-Ckc* = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Cu* = Cambridge, Biblioteca de la Universidad; *GB-Lam* = Londres, Real Academia de Música; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Lcm* = Londres, Real Colegio de Música; *GB-Mp* = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); *GB-T* = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; *US-I* = [Estados Unidos] Ithaca (Estado de Nueva York), Biblioteca de Música de la Universidad de Cornell; *US-NH* = New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

■ — [Reeditadas] Londres, Preston & son.

RISM [S 1204

D-Sl; *DK-Km*; *DK-Kv*; *GB-Lbl*; *US-Bp*; *US-IO*; *US-NYlateiner*; *US-WGw*¹¹⁵.

■ *VI Sonate per il cembalo solo... opera I^{ma}*. – Nuremberg, Johann Ulrich Haffner¹¹⁶
[Johann Wilhelm Stör]. [1753].

RISM [S 1205

B-Bc; *D-Dl*; *D-LEm*; *DK-Kk*; *F-Pmeyer*; *GB-HAdolmetsch*; *S-Skma*; *S-SK*¹¹⁷.

Contiene las sonatas: K.125 (Vivace, 3/8); K.126 (Allegro, 3/8); K.127 (Allegro, ϕ); K.131 (Allegro, 3/8); K.182 (Allegro, 3/8) y K.179 (Allegro, 3/8).

■ *Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio... libro II*. – Londres, William Owen [Baker sculpsit]. [= Edición a cargo de John Worgan]. [1771]¹¹⁸.

¹¹⁵ *D-Sl* = [Alemania] Stuttgart, Biblioteca del Estado de Württemberg (anterior Biblioteca Real); *DK-Km* = [Dinamarca] Copenhague, Museo Histórico de Música; *DK-Kv* = Copenhague, Instituto de Musicología de la Universidad de Copenhague; *GB-Lbl* = [Gran Bretaña] Londres, Biblioteca Británica; *US-Bp* = [Estados Unidos] Boston (Massachusetts), Departamento de Música de la Biblioteca Pública; *US-IO* = Iowa City (Estado de Iowa), Biblioteca de Música de la Universidad de Iowa; *US-NYlateiner* = Nueva York (Estado de Nueva York), Colección privada de Jacob Lateiner; *US-WGw* = Williamsburg (Estado de Virginia), Colección histórica del Departamento de Investigación Colonial de Williamsburg.

¹¹⁶ El laudista y editor de música protestante alemán Johann Ulrich Haffner (*1711; †1767) tenía una pequeña tienda de música en Nuremberg, hasta que fundó su casa editorial hacia 1742, junto al grabador en cobre Johann Wilhelm Windter (*1717; †1760); desde 1745 llevó el negocio en solitario, convirtiéndose en el mejor editor de música de la ciudad a mediados de siglo. Se especializó en música de cámara y para piano de compositores alemanes e italianos, entre ellos, C. P. E. Bach y D. Scarlatti. Leopold Mozart elogió su trabajo. Hacia 1767 había impreso ya unos 150 títulos, siempre primeras ediciones, y casi siempre con grabados en cobre a cargo del sobresaliente Johann Wilhelm Stör (*1705; †1765). En 1770, se hizo cargo de la casa editorial el comerciante de Nuremberg Adam Wolfgang Winterschmidt, a quien le sucedería su hijo Johann Jacob en 1786. -HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar: "Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner", en *Acta Musicologica*, xxvi (1954), pp.114-126 y xxvii (1955), pp.141-142.

¹¹⁷ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *D-Dl* = [Alemania] Dresde, Sección de Música de la Biblioteca de Sajonia; *D-LEm* = Leipzig, Biblioteca de Música de la Ciudad de Leipzig (Biblioteca de Música Peters y diferentes colecciones en la Biblioteca del Estado de Leipzig); *DK-Kk* = [Dinamarca] Copenhague, Biblioteca Real; *F-Pmeyer* = [Francia] París, Colección André Meyer; *GB-HAdolmetsch* = [Gran Bretaña] Haslemere, Biblioteca Carl Dolmetsch; *S-Skma* = [Suecia] Estocolmo, Biblioteca de la Academia Real de Música; *S-SK* = Skara, Biblioteca Diocesana y del Estado (con Biblioteca de Música del Colegio).

¹¹⁸ El distinguido librero e impresor William Owen (fl.1748-†1793), que tuvo asimismo un floreciente almacén de agua mineral en Londres, consta como propietario de un negocio editorial en Homer's Head,

B-Bc; *F-Pmeyer*; *GB-Ckc* (2 ex.); *GB-Lam*; *GB-Lbl*; *US-NH*¹¹⁹.

Contiene las sonatas: K.112 (Allegro, 3/8), K.43 (Allegro, 12/8), K.118 (Non presto, ϕ); K.47 (Presto, C); K.57 (Allegro, 3/8); K.123 (Allegro, ϕ); K.49 (Presto, ϕ); K.115 (Allegro, 3/4); K.119 (Allegro, 3/8), K.46 (Presto, ϕ); K.99 (Allegro, 3/4) y K.141 (Allegro, 3/8).

■ — [Reeditado] Londres, editor [John Worgan].

GB-LEc (incompleto)¹²⁰.

■ *Libro de VI Sonatas modernas para clavicordio... libro VI.* – Londres, John Johnson.

*B-Bc*¹²¹.

Contiene las sonatas: K.125 (Vivace, 3/8); K.179 (Allegro, 3/8); K.182 (Allegro, 3/8); K.131 (Allegro, 3/8); K.126 (Allegro, 3/8) y K.127 (Allegro, ϕ)

■ — [Reeditado] Londres, John Welcker¹²². [1776-1777?].

cerca de Temple Bar (entre las dos puertas de Temple Bar), Fleet-Street, al menos desde 1748, y todavía en 1771. Publicó numerosos mapas, panfletos políticos, libros de historia natural, etc., y en 1781 era Maestro de la “Stationers Company” (Compañía de Papeleros). En materia musical, publicó, impresa en octavo, *Melody Divine*, en 24 himnos escogidos, y en dos partes, a cargo del Sr. Prelleur, y el resto principalmente por el Sr. Moze (Londres, William Owen, 1758); *Piezas para el arpa*, editadas por el Dr. Worgan, impresas por el autor y vendidas por W. Owen, entre las Puertas del Temple, y en la Tienda de Música de Smart, en la esquina de los edificios Argyll, de Oxford Street, y en casa del autor, Rathbone Place, tamaño en folio; y el citado *Libro de XII Sonatas ... D. Scarlatti*, editado por el Dr. Worgan (Londres, impreso y vendido por William Owen, 1771).

¹¹⁹ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *F-Pmeyer* = [Francia] París, Colección André Meyer; *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Lam* = Londres, Real Academia de Música; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *US-NH* = [Estados Unidos] New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale.

¹²⁰ *GB-LEc* = [Gran Bretaña] Leeds, Sección de Música de la Biblioteca Central, Bibliotecas Públicas.

¹²¹ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música.

D-B; *GB-Ckc*; *GB-HAdolmetsch*; *GB-Lam*; *GB-Lbl*; *GB-Ltc*; *US-NYp*¹²³.

■ *The Beauties of Dominico Scarlatti. Selected from his Suites de Leçons, for the Harpsichord or Piano Forte and Revised with a Variety of Improvements by Ambrose Pitman*¹²⁴. Volume the first. – S.l. [Londres], s.e. [John Preston], [1785].

¹²² Los Welcker eran una familia londinense de comerciantes y editores de música, iniciada con Peter Welcker (†1775), quien se documenta publicando ya en 1769 (y seguramente algunos años antes), con tienda en la calle Gerrard, St. Ann's, del barrio del Soho, que se numeró más tarde con el 17. A su muerte su viuda conservó el negocio en idéntica dirección, tal vez bajo la administración de James Blundell (quien se casaría más tarde con una hija de los dueños, poniendo entonces el negocio a su propio nombre). Entretanto, en 1776, o poco antes, John Welcker (probablemente hijo de Peter), tenía un pequeño negocio en Haymarket, frente a la "Opera House", desde donde imprimió varios libros de bailes operísticos. Pero al año siguiente se mudó al número 9 (más tarde, 10) de Haymarket (en la parroquia de St. Martin in the Fields), donde iba a mantener su tienda hasta finales de 1780. De ese modo, se encuentran impresos a cargo de John Welcker primero con taller editorial en Gerrard Street, en el barrio del Soho londinense, y más tarde, con tienda de música en el número 10 de Haymarket (dicho número cambiaría de nuevo finalmente por el 80, "cuatro puertas por debajo de la Casa de la Ópera"). En 1780 se mudó de nuevo, esta vez al número 18 de Coventry Street, dejando el negocio de Haymarket en solitario a su cuñado James Blundell. En 1785 John Welcker todavía seguía publicando en la dirección citada de Coventry Street, si bien no queda clara la fecha de interrupción de su negocio. Las fechas de las publicaciones de la familia pueden originar fáciles confusiones, ya que los impresos rara vez ofrecen más información que el mero apellido, llevan añadida, o no, su dirección postal. Se relaciona a Peter con las *Sonatas de Eastcott*, fechadas en enero de 1773, que incluyen un listado de unas quinientas publicaciones "impresas y vendidas por Peter Welcker". Bajo este último nombre se publicaron unas *Vauxhall Songs for 1769* ("Canciones Vauxhall para el año 1769"), así como abundante música instrumental de compositores extranjeros (Johann Christian Bach, Felice Giardini, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Antonín Kammell, Mattia Vento...), además de algunas óperas y mucha música italiana e inglesa, destacando *The Musical Curiosity, or Tabular system, whereby any person, without the least knowledge of music, may compose ten thousand different minuets in the most pleasing and correct manner*, ("La curiosidad musical, o sistema de tabulatura, con el que cualquier persona, sin el menor conocimiento de música, puede componer diez mil minués distintos del modo más correcto y agradable). Se trataba de unas canciones impresas en hojas volantes, apenas identificadas por las iniciales del impresor, "P.W.". Por su parte, las publicaciones específicamente de John Welcker (activo en 1775-1785), que tienen el mismo carácter que las de su padre, incluyen una serie de colecciones de bailes, interpretados en la Casa de la Ópera de Londres, así como ballets; también añadió un cuarto volumen a la colección *Clio and Euterpe*, y republicó otros varios volúmenes a partir de sus viejas planchas.

¹²³ *D-B* = [Alemania] Berlín, Departamento de Música de la Biblioteca del Estado (Fundación para el Patrimonio Cultural Prusiano) (con los fondos de *Bmi* = Biblioteca del Instituto de Musicología de la Universidad Libre [fondos transferidos a *B*]); *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-HAdolmetsch* = Haslemere, Biblioteca Carl Dolmetsch; *GB-Lam* = Londres, Real Academia de Música; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Ltc* = Londres, Colegio de Música de la Trinidad; *US-NYp* = [Estados Unidos] Nueva York (Estado de Nueva York), Sección de Música de la Biblioteca Pública, en el Centro Lincoln.

¹²⁴ Discípulo del compositor inglés Thomas Arne (*1710; †1778) y admirador, como su profesor, de la obra de Domenico Scarlatti, parece que el aristócrata, músico y profesor de pianoforte londinense Ambrose Pitman, Esq. (*1763; †1817), defendía los deseos de su maestro Arne en el sentido de ofrecer "Improvements" (mejoras) de su propia cosecha para solventar algunos de los pasajes de Scarlatti más complicados y desafiantes, como el propio Pitman señala en el prefacio de esta edición: "[...] the late Dr. Arne [...] always considered them, with the *Suite de Pieces* of Handel, as the best calculated Performances to compleat the Practical Part of a Musical Education. And the Editor of the ensuing Work, must here acknowledge himself indebted to that celebrated Master for many improvements which were advised at the time he was the Doctor's Pupil, and when these elegant Pieces of Harmony constantly made a Part of

B-Bc; *GB-Ckc* (2 ex.); *GB-Lbl*; *US-IO*; *US-NH*¹²⁵.

Si bien Kirkpatrick, siguiendo a Hopkinson¹²⁶ sostenía que aunque era de suponer que la edición debería incluir 15 sonatas (ya publicadas por Roseingrave), todos los ejemplares conservados contenían solamente 6 sonatas, concretamente: K.31, 13, 5, 23, 1, 19. Sin embargo, un análisis del ejemplar conservado en la Biblioteca Británica¹²⁷ revela que en realidad son 15 las sonatas compiladas¹²⁸, a saber:

***Lesson I:** sonatas K. 31 (con llamativas variantes, con respecto a la edición de Roseingrave), K.8 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi) y K. 2.

***Lesson II:** sonatas K.13 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi) y K. 14.

his daily studies” (“[...] el difunto Dr. Arne [...] siempre las consideró, con la *Suite de Pieces* de Händel, como las mejores interpretaciones estudiadas para completar la parte práctica de la educación musical. Y el editor de esta obra, debe reconocerse aquí en deuda con aquel celebrado Maestro, por muchas mejoras que le fueron aconsejadas cuando era alumno del doctor, y cuando esas elegantes obras armónicas constantemente formaban parte de sus estudios diarios”). Por otro lado, conviene señalar que Pitman fue un versátil hombre de letras, autor de libros como *Eugenio, or the man of sorrow: A legendary tale* (Londres, G. Wilkie, 1780); *The distress of integrity and virtue: A Poem. In three cantos* (Londres, T. Becket, 1783); *Over the Water to Charley: Arranged as a Rondo, for the Piano-forte* (Londres, Goulding & Co., 1798); *The miseries of Musick-Masters: Including the Art of Fingering Key'd Instruments, and Introductory Rudiments of the Practice of Harmonicks: A Serio Comick Didactick Poem* (Londres, T. Davidson, G. & T. Wilkie, J. Rodwell, Clementi & Co., Goulding & Co., 1815); y también fue autor de partituras como *The pensive rose: A favourite Amoroso* (Londres, J. Dale, 1792c); *Gaffer Gray: A Favorite Ballad* (Londres, J. Dale, 1800c); y *Laura, a favorite sonnet from Petrarch* (Londres, J. Dale, 1800c).

¹²⁵ *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *US-IO* = [Estados Unidos] Iowa City (Estado de Iowa), Biblioteca de Música de la Universidad de Iowa; *US-NH* = New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale.

¹²⁶ Véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953, p.410; -HOPKINSON, Cecil: “Eighteenth-Century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti (1685-1757)”, en *Transactions of the Edinburgh Bibliographical Society. Vol.III, Part 1. (Session 1948-1949)*. Edimburgo, Edinburgh Bibliographical Society, Printed by R. & R. Clark Ltd., 1952, pp.44-71 (especialmente, p.64); -NEWTON, Richard: “The English Cult of Domenico Scarlatti”, en *Music and Letters*, XX (1939), pp.154-155.

¹²⁷ Disponible online: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP59390-PMLP121828-Scarlatti - Pitman 1785.pdf>

¹²⁸ J. Sheveloff alude a este error: “Newton examined this edition and realized that there were actually fifteen pieces arranged in its six ‘lessons’ but Hopkinson did not examine the source carefully enough and saw, unfortunately, only the first pieces in each ‘lesson’ [...]”. “Newton examinó esta edición y se dio cuenta de que había en realidad quince piezas arregladas en sus seis ‘lecciones’, pero Hopkinson no examinó la fuente con el suficiente cuidado, y vio, desgraciadamente, sólo las primeras piezas de cada ‘lección’ [...]”. Véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.154-155.

***Lesson III:** sonatas K.5, K.34 (con variantes, con respecto a la edición de Roseingrave), K.9 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi).

***Lesson IV:** sonatas K.29 [y no K.23 como señala Kirkpatrick] (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi), K.32 (con variantes, con respecto a la edición de Roseingrave) y K.33 (con variantes, con respecto a la edición de Roseingrave).

***Lesson V:** sonatas K. 1 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi) y K. 10 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi).

***Lesson VI:** sonatas K.19 (con variantes, con respecto a la edición de los Essercizi) y K.6.

■ [Con una pieza añadida y una composición de Soler:] *Scarlatti's chefs-d'oeuvre, for the harpsichord or pianoforte. Selected from an elegant collection of manuscripts, in the possession of Muzio Clementi.* – Londres, printed for the editor Muzio Clementi¹²⁹, and to be had at Mr. Broadwood's Harpsichord Maker, in Great Pulteney Street, Golden Square¹³⁰. [1791].

RISM [S1211

GB-Ckc; GB-Cu; GB-HAdolmetsch; GB-Lbl (2 ex.); *GB-Ltc; GB-Mp; GB-Ob; US-BLu; US-NH; US-NYp; US-Wc*¹³¹.

¹²⁹ Se trata del célebre compositor de origen romano, aunque asentado en Inglaterra, Muzio Clementi (*1752; †1832), que se dedicara específicamente a la composición para el piano, autor de la famosa e influyente colección de cien estudios para dicho instrumento *Gradus ad Parnassum* (1817, 1819 y 1826). Concertista virtuoso de piano, y autor de abundantes sonatas y sonatinas, viajó por toda Europa, llegando a competir con Mozart al teclado. Pero, además de esa faceta, y de actuar como profesor (fue maestro de Johann Baptist Cramer y de John Field) y como director, destacó asimismo como constructor de pianos (aunque su fábrica se incendió en 1807) y editor de música (entre otra, de la música de Beethoven, con plenos derechos, publicaciones que iban a abrir definitivamente el mercado británico al compositor de Bonn).

¹³⁰ Situado en el barrio londinense del Soho. En la plaza Dorada (Golden Square) se emplazaban entonces los talleres de varios constructores de claves y pianos, como los de Joseph Mahhon, el de William, Matthew y Edward Stoddart, el de Rice Jones, o el de John Broadwood (*1732; †1812) e hijos, que tenía sus oficinas en Great Pulteney Street y usaba el número 9 de Golden Square como almacén.

¹³¹ *GB-Ckc* = [Gran Bretaña] Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Cu* = Cambridge, Biblioteca de la Universidad; *GB-HAdolmetsch* = Haslemere, Biblioteca Carl Dolmetsch; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica; *GB-Ltc* = Londres, Colegio de Música de la Trinidad; *GB-Mp* = Manchester, Biblioteca Central Pública (Biblioteca de Música Henry Watson); *GB-Ob* = Oxford, Biblioteca Bodleian; *US-BLu* = [Estados Unidos] Bloomington (Indiana), Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana; *US-NH* = New Haven (Connecticut), Biblioteca de la Escuela de Música, de la Universidad de Yale; *US-NYp* = Nueva York (Estado de Nueva York), Sección de Música de la Biblioteca Pública, en el Centro Lincoln; *US-Wc* = Washington D.C., Sección de Música de la Biblioteca del Congreso.

Colección impresa. Contiene las sonatas: K.378, espúrea, K.380 (transportada medio tono ascendente: a Fa Mayor; Mi Mayor en Venecia y Parma), K.490, K.400, K.475, K.381 (transportada medio tono descendente: a Mi bemol Mayor; Mi Mayor en Venecia y Parma)¹³², K.206, K.531, K.462, K.463 y sonata de A. Soler¹³³.

■ — [Reeditadas] *Douze sonates pour clavecin ou forte piano composées dans le stile du célèbre Scarlatti, par Muzio Clementi, opera 27.* – París, Lobry¹³⁴ (écrit par Ribière). [1792c].

RISM [S 1212

*D-Bds; F-Pc*¹³⁵.

■ *Two Favourite Sonatas by Scarlatti.* – Londres, printed and sold by J. Cooper¹³⁶, No.39 Whitcomb Street, near Coventry Street [1792c].

¹³² En el caso de Zaragoza también hallamos una sonata transportada un semitono descendente: es el caso de la sonata K.252 (Re Mayor en Zaragoza, y Mi bemol Mayor en Venecia y Parma); tal y como se verá a lo largo de este trabajo.

¹³³ Sonata nº5 de su edición (-SOLER RAMOS, Antonio: *XXVII Sonatas para clave*. Londres, Robert Birchall [New Benet Street, Nr. 133], 1796). Véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti., op. cit.*, 1953, p.410.

¹³⁴ Entre 1770 y 1823 hubo tres miembros de la familia parisina Lobry que ejercieron como grabadores y comerciantes de música. *Aimable-Joseph Lobry* (fl.1770-†1811), a quien se cita como grabador a partir de 1779, y que era violonchelista y miembro de la Academia Real de Música; se había casado en 1770 con Marie-Antoniette Hyver (†1778), grabadora de música e hija del impresor en talla dulce o grabador a buril de igual nombre; tenían taller en la calle del Árbol seco, esquina con la Cruz del Traidor; en 1774-1778, Marie-Antoniette trabajó bajo el nombre de “Mme. Lobry”; ambos tuvieron dos hijos: *Antoine-Aimable-Louis Lobry* (*1766; †1795), que se inició en el negocio hacia 1787, instalándose en “la calle del Rollo, en la llave de oro” y comenzando a publicitarse en 1790; grabador en primer término, a partir de 1791 se hizo con un repertorio propio, convirtiéndose en editor, aunque murió prematuramente, retomando entonces su comercio nuevamente su padre (1795-1802), frecuentemente relacionando su nombre con el de su segunda esposa, asimismo grabadora, Madame Naderman; desde 1802, Aimable-Joseph dejó la edición musical para quedar solamente de nuevo como grabador, dejando la tienda de la calle de la Escala número 8 a su esposa. En cuanto a su hija, *Élisabeth Lobry* (*1773; †1823), soltera, ejerció como grabadora como “Mlle. Lobry” hasta su fallecimiento en 1823, sita en la misma calle de la Escala número 8. De otra parte, el grabador de música Ribière (fl.1778-1812) se asoció con Lobry en los casos concretos de Aimable-Joseph, y de Madame Lobry (i.e., de Marie-Antoniette Hyver). Pero, dado que los impresos musicales conservados no especifican nada más, salvo el apellido, y la posible datación de este título impreso concreto, me inclino a pensar que el protagonista de este trabajo pudiera haber sido Aimable-Joseph.

¹³⁵ *D-Bds* = [Alemania] Berlín, Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán (anteriormente, Biblioteca Real; Biblioteca del Estado Prusiano; y Biblioteca Científica Abierta); *F-Pc* = [Francia] París, Biblioteca Nacional (antiguo fondo del Conservatorio Nacional de Música).

Contiene las sonatas K.32 y K.33, además de una pieza en Re Mayor, 3/8, Allegro¹³⁷.

■ *Thirty sonatas, for the harpsichord or piano-forte. Publish'd (by permission) from manuscripts in the possession of Lord Viscount Fitzwilliam. – Londres, Robert Birchall impresor*¹³⁸, (1800).

¹³⁶ El editor y grabador de música londinense James Cooper (fl.1786-1795), estuvo activo en el número 39 de la calle Whitcomb en 1786-1787 (cerca de Leicester Square), y luego en la calle Gerrard, número 7, del barrio del Soho (1787-1795), período este último en el que comerciaba como “J. Cooper and Co.”. Tenía formado su depósito musical hacia 1787-1795 y catálogo publicado hacia 1790.

¹³⁷ Incipit de la pieza reproducido por Kirkpatrick; véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.411.

¹³⁸ El destacado comerciante de música, vendedor de instrumentos y editor musical londinense Robert Birchall (*1760c; †1819), antes de comenzar con su propio negocio, había estado empleado como aprendiz por el editor, impresor y comerciante de música William Randall (y su esposa Elizabeth) en la vieja tienda del primo de este último, John Walsh Jr. (*1709; †1766), en el número 13 de Catherine Street, en el barrio del Strand (Randall estuvo establecido allí en 1766-1783). Probablemente Birchall se independizó a la muerte de Randall, pasando —en torno a 1780— al número 129 de New Bond Street. En esa época estuvo asociado por breve tiempo a T. Beardmore en la misma dirección, pero su conexión no pudo durar mucho, ya que en 1783-1785 firma como “Birchall & Andrews”, sociedad que probablemente acabara antes de 1790 (con ese nombre aparecen unas *Werner's Dances* de 1783-1785, publicadas, en formato apaisado y tamaño en cuarto). Hacia 1783 publicó *Twelve Italian Canzonets for the Voice and Harpsichord by John Burton, Op. III* (Londres, R. Birchall —from the late Mr. Randall's, formerly Walsh's in Catherine Street, Strand—, and T. Beardmore, No. 129, New Bond Street, 1783c). En la primera etapa de su carrera profesional, Birchall adoptó la enseña de “la cabeza de Händel”, debido a que tenía colocado en su tienda un busto original del compositor sobre la portada). Apenas hay datos sobre la actividad de Birchall antes de 1792, siendo la primera referencia de 1783 (aportada por Charles Burney en la conmemoración de Händel del año 1785), a propósito de una edición completa por suscripción de las obras completas de Händel, que Birchall preveía en 80 volúmenes en tamaño folio de unos 150 folios cada uno. Hacia 1786, el Dr. Samuel Arnold, o bien en solitario, o conjuntamente con Birchall, propuso una edición similar que llegó a alcanzar los 40 volúmenes en tamaño gran folio. De 1785 aproximadamente datan varias de sus ediciones: *Ten Minuets Twelve Country Dances, performed at the Festino Rooms, Hanover Square* (1785c); *Six New Minuets with three favourite cotillions by Francis Werner* (Londres, Birchall & Andrews, 1785c); y *XII Favourite Minuets for the Harpsichord or Pianoforte, composed by the celebrated Giuseppe Haydn, of Vienna* (Londres, Birchall & Andrews, at Handel's Head, No.129, New Bond Street, “de quienes se pueden conseguir todas las obras del citado autor”, 1785c). Algo más tardío es ya *A Set of Glees [...] with the Dirge in Cymbeline, by Maria Hester Park* (Londres, printed for the author and sold at Birchall & Andrews music shop, No. 129, New Bond Street, 1790c). Por entonces publicó también, junto a Hugh Andrews, algunas piezas vocales francesas, disolviéndose su sociedad por aquellas fechas. Se conserva luego un directorio de 1792, que señala que su dirección ya en solitario se situaba entonces en el 133 de New Bond Street (en lugar del anterior número 129), dirección que Birchall mantuvo hasta 1823-1824, cuando la firma “Birchall, Lonsdale and Mills” — que iniciara su actividad hacia 1819— se emplazaba ya en el número 140 de la misma calle. Tras su asociación con Andrews, parece que su negocio prosperó notablemente, estableciendo una gran biblioteca musical circulante, que le puso enseguida en primera línea de la edición musical. Hacia finales de siglo publicó mucha música vocal italiana (en su mayoría en formato apaisado y tamaño en folio), de la que entonces había una gran demanda, así como numerosos *glees*, por separado o en grandes colecciones; también editó muchas piezas sueltas de Händel y una larga serie de publicaciones de música en hojas sueltas. Publicó en 1810 la primera edición inglesa del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, que editaron el organista y compositor Samuel Wesley (*1766; †1837) y el también compositor Charles Frederick Horn (*1762; †1830). También reimprimió, hacia 1811, otras obras anteriores que había publicado el editor escocés William Campbell (pequeños libros de danzas populares o *Campbell's Country Dances and Reels*, vols.1-21), tras adquirir sus planchas, prosiguiendo la serie por su cuenta (vols.22-27).

*C-Tu; GB-Cfm; GB-Ckc; GB-Lbl*¹³⁹.

Contiene las sonatas: K.478, 492, 445, 454, 455, 372, 373, 236, 237, 438, 446, 533, 266, 267, 366, 367, 520, 524, 491, 386, 401, 387, 525, 517, 534, 535, 545, 552, 552 y 54.

■ **Sonata [A = Kirkpatrick Nr. 113] con Fuga [g = Kirkpatrick Nr. 30] per il clavicembalo o forte-piano. – Viena, Johann Cappel**¹⁴⁰, No. 901.

*A-Wgm; D-B*¹⁴¹.

■ — [Reeditada] **Sonata [A] per il pianoforte. – Leipzig, Breitkopf & Härtel**¹⁴², No. 3709.

Convirtió su negocio en uno de los mayores de su clase de Londres, que hacia el año de su muerte (1819) y poco después (1821) se convirtió en “Birchall, Lonsdale and Mills” (que en 1830 pasaría a ser únicamente “Lonsdale and Mills”, separándose ambos antes de 1838, yendo Christopher Lonsdale al número 26 de Old Bond Street, y Richard Mills reteniendo la vieja dirección en el 140 de New Bond Street). Colaboró con Beethoven desde 1805, a quien publicó su *Sonata para violín en La Mayor, Op.47*, la edición original inglesa de la adaptación para piano de *La Victoria de Wellington, Op.91*, la *Sonata para violín en Sol mayor, Op.96*, el *Trío con piano en Si bemol Mayor, Op.97* y la *Adaptación para piano a cargo de Anton Diabelli de su Séptima Sinfonía*. Birchall compró los derechos de edición de dichas obras en 1815, que más tarde quiso ampliar, aunque sin fortuna, debido al elevado caché del músico de Bonn y a su propia salud en declive. Introdujo en el negocio a Samuel Chappell. A su muerte, se hizo cargo de su empresa su anterior empleado Christopher Lonsdale.

¹³⁹ *C-Tu* = [Canadá] Toronto, Biblioteca de la Facultad de Música (Real Conservatorio de Música) de la Universidad de Toronto; *GB-Cfm* = [Gran Bretaña] Cambridge, Museo Fitzwilliam; *GB-Ckc* = Cambridge, Colegio del Rey, Biblioteca de Música Rowe; *GB-Lbl* = Londres, Biblioteca Británica.

¹⁴⁰ El editor musical lombardo Giovanni [o Johann] Cappi (*1765; †1815) llegó a Viena en 1773, convirtiéndose primero en empleado y más tarde en socio (1793) de la empresa “Artaria & Co.”. En 1801 se estableció aparte, con el nombre de Johann Cappi, contando para ello con la ayuda de su sobrino, Pietro [o Peter] Cappi, que también había estado trabajando para Artaria (adonde el joven regresó en 1803). [En 1816, Peter fundaría su propia editorial, “Peter Cappi”, que sería rebautizada como “Cappi & Diabelli” cuando Anton Diabelli se le unió en 1818; y en 1824 formó, junto al hijo de Johann Cappi, su primo Carlo [o Karl], la empresa “Cappi & Co.”, la cual, tras ser distribuida, fue comprada por Joseph Czerny en 1826, convirtiéndose en “Cappi & Czerny”]. En 1802, Johann Cappi publicó cuatro libros de obras de Beethoven: la *Serenata para flauta, violín y viola, Op.25*; y tres *Sonatas para piano, Op.26 y Op.27*, números 1-2.

¹⁴¹ *A-Wgm* = [Austria] Viena, Biblioteca de la Sociedad Filarmónica; *D-B* = [Alemania] Berlín, Departamento de Música de la Biblioteca del Estado (Fundación para el Patrimonio Cultural Prusiano) (con los fondos de *Bmi* = Biblioteca del Instituto de Musicología de la Universidad Libre [fondos transferidos a *B*]).

¹⁴² La famosa casa editorial de Leipzig, “Breitkopf & Härtel” se había iniciado con el impresor Bernhard Christoph Breitkopf (*1695; †1777), a quien siguió su hijo Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (*1719; †1794), que llegaría a tener ya una empresa con más de cien trabajadores. Dado que los dos hijos de este último no se veían capacitados para proseguir el negocio familiar, en 1795 se asoció a la firma Gottfried

*A-Wn*¹⁴³.

■ *Oeuvres de Dominique Scarlatti pour le clavecin ou pianoforte, cahier (I-VIII)*. – Viena, Bureau des Arts et d’Industrie¹⁴⁴, No. 300 (346, 352, 361, 383, 498, 499, 509).

A-M (cahier VI); *A-Sca* (cahier VI); *A-Wgm* (cahier I-VIII); *A-Wmi* (cahier I-VIII); *A-Wn* (cahier I-VIII); *A-Wst* (cahier I-VIII, VIII con Impressum: Joseph Riedl); *B-Bc* (cahier I-VIII); *CH-E* (cahier VI-VIII); *CZ-Pnm* (cahier II, VIII); *D-Bds* (cahier I); *D-Bhm* (cahier I-IV); *H-Ba* (cahier I, IV, V); *H-Bb* (cahier I, III, IV); *I-Rvat-casimiri* (cahier I-VIII)¹⁴⁵.

Contiene 54 sonatas:

***Cahier I:** K.125, 126, 127, 131, 182 y 179.

***Cahier II:** K.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8.

Christoph Härtel (*1763; †1827), que había estudiado Derecho y trazado una carrera diplomática, pasando la casa a tomar su nombre compuesto definitivo. Aplicó la invención de la litografía (1796) a cargo de Alois Senefelder (*1771; †1834) a sus ediciones, e impulsó el negocio de manera hasta entonces desconocida, entablando relación con los mejores compositores, lanzando la empresa al mercado internacional e incluso fundando el célebre *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848), publicación musical puntera en el siglo XIX.

¹⁴³ *A-Wn* = [Austria] Viena, Biblioteca Nacional Austríaca.

¹⁴⁴ El “Bureau des Arts et d’Industrie” (Despacho u Oficina de Artes e Industria), estuvo activo en Viena, en 1801-1813. Desde 1813, lo dirigió Josef Riedl con su propio nombre, quien se había unido a la casa editorial en 1811. La editorial dejó de existir en 1823, haciéndose cargo de sus publicaciones “Steiner & Co.”, aunque no se reimprimieron hasta 1826 o poco después, año en que el compositor y editor musical Tobias Haslinger (*1787; †1842), a su vez, se hizo con dicha firma poniéndola a su nombre. De manera que las viejas publicaciones del Bureau des Arts et d’Industrie fueron reimpresas en o después de 1826 con número de plancha “S.u.C. [número] H.”, en donde “S.u.C.” quiere decir “Steiner und Comp.”, y “H.” significa Haslinger. [De Sigmund Anton Steiner (*1773; †1838), que había dirigido la casa “S. A. Steiner & Co.” en 1815-1826].

¹⁴⁵ *A-M* = [Austria] Melk del Danubio, Biblioteca de la Abadía benedictina de Melk; *A-Sca* = Salzburgo, Biblioteca del Museo Carolino Augusteo de Salzburgo; *A-Wgm* = Viena, Biblioteca de la Sociedad Filarmónica; *A-Wmi* = Viena, Instituto de Musicología de la Universidad; *A-Wn* = Viena, Biblioteca Nacional Austríaca; *A-Wst* = Sección de Música de la Biblioteca de la Ciudad; *B-Bc* = [Bélgica] Bruselas, Biblioteca del Conservatorio Real de Música; *CH-E* = [Suiza] Einsiedeln, Biblioteca de Música del Monasterio de Einsiedeln; *CZ-Pnm* = [República Checa] Praga, Museo Nacional, Archivo de Música del Museo de la Música Checa; *D-Bds* = [Alemania] Berlín, Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán (anteriormente, Biblioteca Real; Biblioteca del Estado Prusiano; y Biblioteca Científica Abierta); *D-Bhm* = Berlín, Biblioteca de la Facultad de Artes, Música y Artes Escénicas; *H-Ba* = [Hungría] Budapest, Biblioteca de la Academia Húngara de Ciencias; *H-Bb* = Budapest, Escuela de la Biblioteca musical Béla Bartók (en *Bl* = Biblioteca de la Academia de Música Ferenc Liszt); *I-Rvat-casimiri* = [Italia] Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.

- ***Cahier III:** K.9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.
- ***Cahier IV:** K.17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 y 24.
- ***Cahier v:** K.25, 26, 27, 28, 29 y 30.
- ***Cahier VI:** K.474, 476, 481, 482, 483 y 468.
- ***Cahier VII:** K.458, 450, 426, 428, 429 y 134.
- ***Cahier VIII:** K.211, 430, 124, 113, 54 y 259.

■ [Con Alessandro Scarlatti:] *Trois fugues pour le pianoforte ou l'orgue par Dominique et Alexandre Scarlatti, première édition d'après un manuscrit.* – Viena, Anton Diabelli & Co.¹⁴⁶, No. 1165. Colección impresa.

RISM [S 1217

A-GÖ; A-Wn (2 Ex.)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ El compositor, profesor y editor de música austriaco Anton Diabelli (*1781; †1858) se trasladó a Viena en 1802, donde se ganó la vida como profesor de piano y de guitarra y como compositor. En 1815 se hizo corrector de pruebas de la editorial de música “S. A. Steiner & Co.”, trabajo que le puso en contacto con Beethoven, quien le tomó afecto. A fines de 1818 fundó la editorial “Cappi & Diabelli” junto a Peter Cappi, sociedad que duró hasta 1823. Luego, obtuvo licencia como editor musical y artístico, y en 1824 formó asociación con el abogado Anton Spina, que asumió la responsabilidad de administrar la casa editorial, mientras Diabelli se ocupaba principalmente de asuntos musicales. Bajo el nombre “Anton Diabelli & Co.”, comerciaron con éxito durante más de 25 años, tras de lo cual Diabelli se jubiló en 1851, tomando la firma el nombre del hijo de Spina, Carl Anton Spina (*1827; †1906), ahora como “C. A. Spina” [1858-1872] (1851-1870c, “C. A. Spina, Verlags- und Kunsthandlung”; 1870-1872, “C. A. Spinas Nachfolger”). Al morir Diabelli en 1858, Spina prosiguió por tanto con la editorial, publicando abundante música de Johann Strauss II y de Josef Strauss; en 1872 la casa editorial iba a ser dirigida por Friedrich Schreiber (1872-1879), y en 1876 se unió a la firma de August Craz, que adquirió la compañía en 1879 poniéndole su nombre. Diabelli escribió muchas composiciones, sacras y profanas, e hizo numerosos arreglos de obras de otros compositores, incluyendo Beethoven (sobre todo, reducciones para piano para dos y cuatro manos de su Séptima Sinfonía, que fueron publicadas por “S. A. Steiner & Co.”, a la vez que la partitura completa, en 1816. Pero su fama pervive por haber escrito el vals que constituyó la base de las llamadas *Variaciones Diabelli*. Empezando en 1819, invitó a colaborar a varios músicos (entre ellos, Franz Schubert, Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel y Carl Czerny —este último se encargó de la coda—), cada uno de los cuales debería realizar una variación, a excepción de Beethoven, que realizó 33, que “Cappi & Diabelli” publicaron por separado en 1823. El juego completo se editó al año siguiente por la casa “Anton Diabelli & Co.” (fueron publicadas como *Vaterländische Künstlerverein*). En cuanto a la casa editorial “Anton Diabelli & Co.” [1825-1858], estuvo dirigida por Anton Diabelli y Anton Spina (*1790; †1857) desde 1824 hasta 1851. Su exitosa trayectoria comenzó con la publicación de las *Variaciones Diabelli* en 1824, que fueron impresas en dos partes, de las que la primera ofrecía una nueva edición del juego de Beethoven ya publicado por Cappi & Diabelli el año anterior, mientras que la segunda consistía en las colaboraciones, hasta 49 variaciones y una coda, que se habían recibido de otros músicos. La casa no publicó ninguna primera edición de las obras de Beethoven mientras éste estuvo vivo, pero más tarde sería la primera en publicar las siguientes obras: *Rondó a capriccio, Op.129*, en 1828; *Rondó para dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas* (WoO25), en 1820; y las canciones *Seufzer eines Ungeliebten* y *Gegenliebe* (WoO118) y *Die laute Klage* (WoO135) en 1837. Además, la empresa publicó en 1829, el *Rondó en Si bemol para piano y orquesta* (WoO6) que pudo haberse concebido originalmente como movimiento final del Segundo Concierto para piano (para cuya edición la parte del piano, que Beethoven apenas había dejado esbozada, fue completada por Carl Czerny). Finalmente, la casa editorial imprimió en 1838 un arreglo para piano (WoO62) hecho por Diabelli a partir de un fragmento de un quinteto de cuerda.

Contiene las sonatas K. 30 y K.41.

■ *Clementi's selection of practical harmony for the organ or pianoforte. Containing Voluntaries, Fugues, Canons and other ingenious pieces by the most eminent composers to which is prefixed and Epitome of Counterpoint by the editor.* – Londres, Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard¹⁴⁸. (4 tomos). 1801-1815¹⁴⁹.

RISM [C3143

¹⁴⁷ A-GÖ = [Austria] Göttweig, Archivo de Música del Monasterio benedictino de Göttweig; A-Wn = Viena, Biblioteca Nacional Austríaca.

¹⁴⁸ Véase: -SCHLAGER, Karlheinz: *Einzeldrucke vor 1800*. Kassel, Bärenreiter, 1972, p.171. (RISM A/I/2).

¹⁴⁹ El compositor de origen italiano y concertista virtuoso de piano Muzio Clementi (*1752; †1832), pasó a Inglaterra siendo un muchacho de 14 ó 15 años, bajo protección de Peter Beckford; famoso por sus interpretaciones al teclado, se instaló en Londres en la década de 1770, fundando una editorial de música y una fábrica de pianos (1798). Antes ya había invertido en la empresa de “Longman & Broderip” (activa en 1776-1798; luego llamada “Broderip & Wilkinson”, la cual se ubicaba, en 1798-1808, en el 13 de Haymarket), y al quebrar ésta, y hacerse Broderip cargo de la tienda de Haymarket, Clementi, de apenas 26 años, entró en una nueva empresa con John Longman (*1742; †1819), prosiguiendo su actividad en el negocio en las viejas instalaciones de la empresa anterior, con locales en Cheapside, y comerciando ambos durante dos o tres años como “Longman, Clementi & Co.” (1798-1801). [Las anteriores sociedades mencionadas se refieren a Charles Wilkinson (*1744; †1819), y a Francis Broderip (*1750; †1807), o acaso al organista de Bristol (e hijo de John Broderip, de Wells), Robert Broderip (*1758; †1808), que había sido socio de la firma “Longman & Broderip”, la cual fracasó en torno a 1798; esta empresa tenía una sede en el 26 de Cheapside, y la otra en el 13 de Haymarket. Longman fundó otra empresa en la dirección de Cheapside, mientras Broderip, asociándose con Wilkinson, se hacía cargo de los locales de Haymarket. Se documenta a “Broderip and Wilkinson” en 1799-1808; en 1809, cuando Broderip habría ya muerto, la firma quedó como “Wilkinson & Co.”; y después de 1810, desapareció]. Pero en el caso de “Longman, Clementi & Co.”, Longman se retiró en 1802-1803, estableciéndose por su cuenta en el 131 de Cheapside (“John Longman & Co.”, 1801-1816) y dejando a Clementi que entrara en una nueva sociedad con Josiah Banger de Hackney, Frederick Augustus Hyde (*1767; †1859), Frederick William Collard (*1772; †1860), y David Davis (*1768; †1822). Desde entonces, la empresa pasó a llamarse “Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis”, o “Muzio Clementi & Co.”, o incluso simplemente “Clementi & Co.”, con dirección en el 26 de Cheapside. En 1806 y 1807 disponían de unos locales adicionales en el número 195 de Tottenham Court Road. Habían comprado todas las planchas y el stock editorial de “Longman & Broderip”, reimprimiendo gran cantidad de música. Pero un incendio —tal vez provocado— acabó con aquella fábrica en 1807, lo que les ocasionó terribles pérdidas y tener que paralizar el trabajo. Más tarde Hyde se retiraría, ocupando su lugar un nuevo Collard. Desde agosto de 1810, la nueva empresa se llamaría “Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard”, empresa que permaneció hasta 1819, cuando marchó Banger, pasando a denominarse, sucesivamente, “Clementi, Collard, Davis & Collard”, y luego (1823), “Clementi, Collard & Collard”. Al morir Clementi en 1832, la firma continuó como “Collard & Collard”, dirigiendo su sección editorial Thomas Edward Purday (*1791; †1873). Finalmente, y en paralelo a la evolución editorial desarrollada por Clementi, conviene tener en cuenta que hacia 1826 se formó en Londres la sociedad “Chappell, Longman & Bates” [por Samuel Chappell (*1782c; †1834), por el constructor de instrumentos Theodore Charles Bates (†1863), y por el papelerero y constructor de instrumentos George Longman (†1830?), establecido en el 39 de Ludgate Street en 1799-1811 y en el 65 de Old Bailey, en 1811-1830, el cual desarrolló su actividad como “George Longman” en 1799-1805, y como “Longman and Dickinson”, en 1806-1827], sociedad que aún funcionaba en 1829, aunque cesó sus actividades muy pronto. Longman y Bates radicaban en 1824 en el 6 de Ludgate Hill, mientras que S. Chappell publicaba música a su nombre en el 135 de New Bond Street y en la década de 1830 compró el negocio y derechos de Francis Tatton Latour (†1845), instalándose en los anteriores locales de este último. Editó mucha música (canciones, piezas populares...) en hojas sueltas, alguna impresa con unos tipos patentados en cobre. Al morir Chappell, quedaron su viuda y sus dos hijos Thomas y William como sus herederos.

*AU-ADum; GB-Cu; GB-Ouf; US-BU; US-CAe; US-CHH; US-Cn; US-KN*¹⁵⁰.

Contiene en las páginas 132-137 del volumen segundo:¹⁵¹ una fuga y la sonata K. 30.

■ *Sämtliche WERKE für das PIANO-FORTE von DOMINIC SCARLATTI. Eigentum des Verlegers. [Carl Czerny, editor] – Viena, Tobias Haslinger*¹⁵², s.f. [1839]¹⁵³.

En 1836-1839, Fortunato Santini prestó su manuscrito de 349 sonatas (la colección hoy conservada en Münster) a Czerny¹⁵⁴. A partir del manuscrito de Santini, Czerny seleccionó y editó en torno a 200 sonatas (incluyendo algunas que ahora se atribuyen a otros autores). Esta fue la edición definitiva de la época, y a partir de ella surgieron la mayoría de las ediciones del siglo XIX. Contiene¹⁵⁵:

¹⁵⁰ *AU-ADum* = [Australia] Adelaida, Bibliotecas de la Universidad de Adelaida [Biblioteca de Música Elder]; *GB-Cu* = [Gran Bretaña] Cambridge, Biblioteca de la Universidad de Cambridge; *GB-Ouf* = Oxford, Universidad de Oxford [Facultad de Música]; *US-BU* = [Estados Unidos] Búfalo (Estado de Nueva York), Biblioteca Pública de Búfalo y del Condado de Erie; *US-CAe* = Cambridge (Estado de Massachusetts), Universidad de Harvard, Biblioteca de Música Eda Kuhn Loeb; *US-CHH* = Chapel Hill (Carolina del Norte), Biblioteca de Música de la Universidad de Carolina del Norte; *US-Cn* = Chicago (Estado de Illinois), Biblioteca Newberry; *US-KN* = Knoxville (Estado de Tennessee), Biblioteca John C. Hodges de la Universidad de Tennessee en Knoxville.

¹⁵¹ Esta “selección” recoge en cuatro tomos la compilación que hiciera Muzio Clementi de manuscritos musicales de 25 compositores (aparte de él) durante sus frecuentes viajes por Europa (1780-1784, 1784-1785, 1802-1810). Las obras de D. Scarlatti se contienen en el segundo volumen, del año 1802, el cual consta de 156 páginas de música de 10 compositores (incluido el propio D. Scarlatti).

¹⁵² El compositor y editor de música Tobias Haslinger (*1787; †1842) publicó obras de Beethoven, Spohr, Hummel, Moscheles, Weber, Mozart, Czerny, Clementi, etc.

¹⁵³ Kirkpatrick señalaba en 1953: “Czerny’s edition, (less carefully annotated, hence less disturbing than his editions of Bach) formed the basis for many of the subsequent 19th and 20th century collections of Scarlatti sonatas. In order to further their sinking into a well-deserved oblivion, I pass over them in silence” [“La edición de Czerny (anotada menos cuidadosamente, y por tanto, menos perturbadora que sus ediciones de Bach), fue la base para muchas de las siguientes colecciones de sonatas de Scarlatti en los siglos XIX y XX. Para aumentar su hundimiento en un bien merecido olvido, pasaré sobre ella en silencio”]. Como es sabido, Czerny fue autor también de una *Sonate im Style des Domenico Scarlatti für das Pianoforte, Op.788*. Viena, Pietro Mechetti, 1847.

¹⁵⁴ El prestigioso crítico ruso Vladimir Stasov (*1824; †1906) —jurista y miembro de las academias rusas de las artes y de las ciencias— señalaba que tanto Johann Baptist Cramer (*1771; †1858) —en 1837-1838— como Franz Liszt (*1811; †1886) —en 1839—, visitaron al abate Fortunato Santini (*1778; †1861) en Roma y que éste “tocaba piezas para piano o para órgano de las escuelas antiguas, y sobre todo muy particularmente las piezas de Domenico Scarlatti, cuya Fuga del Gato [K.30, en Sol menor], tan admirable y original obra maestra, fue siempre una de las más decididamente favoritas de aquella audiencia amante de la música, selecta e inteligente”. (-Stasoff, Wladimir: *L’Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Florencia, Imprimerie de Félix le Monnier, 1854).

¹⁵⁵ Para una mayor concreción de los contenidos, véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.163-169.

***[Volumen I] 1.- K.125, 2.- K.126, 3.- K.127, 4.- K.131, 5.- K.182, 6.- K.1, 7.- K.2, 8.- K.3, 9.- K.4, 10.- K.5, 11.- K.6, 12.- K.7, 13.- K.8, 14.- K.9, 15.- K.10, 16.- K.179, 17.- K.11, 18.- K.12, 19.- K.13, 20.- K.14, 21.- K.15, 22.- K.16, 23.- K.17, 24.- K.18, 25.- K.19, 26.- K.20, 27.- K.21, 28.- K.22, 29.- K.23, 30.- K.24, 31.- K.25, 32.- K.26, 33.- K.27, 34.- K.28, 35.- K.35, 36.- K.29, 37.- K.474, 38.- K.476, 39.- K.481, 40.- K.482, 41.- K.468, 42.- K.483, 43.- K.458, 44.- K.450, 45.- K.426, 46.- K.428, 47.- K.429, 48.- K.124, 49.- K.211, 50.- K.430, 51.- K.134, 52.- K.113, 53.- K.54, 54.- K.259, 55.- K.487, 56.- K.260, 57.- K.56, 58.- K.33, 59.- K.31, 60.- K.38, 61.- K.36, 62.- K.37, 63.- K.112, 64.- K.115, 65.- K.39, 66.- K.216, 67.- K.531, 68.- K.119, 69.- K.398, 70.- K.477, 71.- K.159, 72.- K.446, 73.- K.469, 74.- K.101, 75.- K.244, 76.- K.116, 77.- K.132, 78.- K.135, 79.- K.96, 80.- K.215, 81.- K.247, 82.- K.299, 83.- K.95, 84.- K.120, 85.- K.180, 86.- K.400, 87.- K.298, 88.- K.246, 89.- K.366, 90.- K.133, 91.- K.490, 92.- K.381, 93.- K.45, 94.- K.206, 95.- K.462, 96.- K.463, 97.- K.475.**

***[Volumen II] 98.- K.66, 99.- K.378, 100.- K.380, 101.- K.218, 102.- K.192, 103.- K.451, 104.- K.156, 105.- K.100, 106.- K.107, 107.- K.106, 108.- K.117, 109.- K.136, 110.- K.202, 111.- K.176, 112.- K.172, 113.- K.190, 114.- K.183, 115.- K.69, 116.- K.147, 117.- K.104, 118.- K.141, 119.- K.315, 120.- K.313, 121.- K.265, 122.- K.275, 123.- K.283, 124.- K.377, 125.- K.364, 126.- K.365, 127.- K.178, 128.- K.326, 129.- K.327, 130.- K.367, 131.- K.368, 132.- K.369, 133.- K.223, 134.- K.224, 135.- K.229, 136.- K.233, 137.- K.241, 138.- K.257, 139.- K.437, 140.- K.438, 141.- K.422, 142.- K.424, 143.- K.423, 144.- K.425, 145.- K.427, 146.- K.441, 147.- K.442, 148.- K.443, 149.- K.444, 150.- K.445, 151.- K.447, 152.- K.448, 153.- K.449, 154.- K.454, 155.- K.455, 156.- K.456, 157.- K.457, 158.- K.460, 159.- K.465, 160.- K.107, 161.- K.55, 162.- K.278, 163.- K.387, 164.- K.386, 165.- K.343, 166.- K.261, 167.- K.108, 168.- K.372, 169.- K.420, 170.- K.421, 171.- K.432, 172.- K.433, 173.- K.53, 174.- K.435, 175.- K.44, 176.- K.434, 177.- K.347, 178.- K.348, 179.- K.173, 180.- K.201, 181.- K.50, 182.- K.212, 183.- K.553, 184.- K.551, 185.- K.535, 186.- K.533, 187.- K.532, 188.- K.529, 189.- K.519, 190.-**

K.517, 191.- espúrea, 192.- espúrea, 193.- K.526, 194.- K.525, 195.- espúrea, 196.- espúrea, 197.- K.523, 198.- K.41, 199.- K.30, 200.- espúrea.

■ — [Reeditada] *Collection complète des Oeuvres de Dominique Scarlatti pour le Piano: Revues et doigtées par Carl Czerny*. París, Launer, [1852]¹⁵⁶.

Obras espúreas

■ *Sonates pour le clavecin... opera IV*. – París, M^e Boivin, M^r. Le Clerc, Mlle Castagnery; Lyon, M^r. de Brotonne. Avec Privilege du Roy. [¿1742-1746?]¹⁵⁷.

RISM [S 1218

F-BO (35 p.); *F-Pn* (38 p.)¹⁵⁸.

Contiene 6 piezas:

1.- Cuatro movimientos, en Do Mayor:

*Moderato, 3/4.

*Allegro, C. Este movimiento se corresponde con una pieza para teclado (referencia para la pieza individual: RISM ID no. 806252228) recogida en un manuscrito misceláneo fechado entre 1700 y 1715 y depositado en la Biblioteca Británica (*GB-Lbl/ Add. 71209*). La pieza se halla aquí en Re Mayor. Se trata de un arreglo para teclado del aria *Lusinga del mio core*, que fue cantada por la soprano Isabella Girardeau en la ópera de Francesco

¹⁵⁶ Se trata de la primera edición de la obra de Carl Czerny, distribuida en Francia y algunos otros países latinos por Launer. Véase: -DEVRIÈS, Anik ; y LESURE, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Volume II. De 1820 à 1914. Ginebra, Éditions Minkoff, col. «Archives de l'Édition Musicale Française, IV/2», 1988, pp.260-261.

¹⁵⁷ Véanse los incipits de las piezas recogidos en esta edición francesa en: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.134-138. R. Kirkpatrick señala (*op. cit.*, p.426) que la atribución de autoría de estas piezas a Scarlatti es espuria y que su autenticidad ha quedado totalmente desacreditada, por cuanto algunos de sus movimientos ya constaban en la siguiente colección: -SCARLATTI, Alessandro: *Songs in the New Opera call'd Pyrrhus and Demetrius*. Londres, Walsh, Randall, Hare, 1708c. En concreto, apunta que el primer movimiento de la sonata II, se corresponde con *Sento piu dolce il vento*; el segundo movimiento de la sonata II, se corresponde con *Ruggiadose odorose violette*; el tercer movimiento de la sonata II, se corresponde con *Love thou airy vain illusion*; el primer movimiento de la IV sonata se corresponde con *Gentle sighs a while releive us*; y el tercer movimiento de la V sonata se corresponde con *Rise O Sun*.

¹⁵⁸ *F-BO* = [Francia] Burdeos, Biblioteca Municipal; *F-Pn* = París, Biblioteca Nacional. Incluye arreglos de piezas a cargo de Alessandro Scarlatti con bajo cifrado publicado en Londres hacia 1708.

Mancini “Hydaspes” (1710). La opera fue una adaptación de su sinfonía *Gl'amanti generosi* (Nápoles, 1705).

*Andante, 2/4.

*Allegro, 3/8.

2.- Cuatro movimientos, en La Mayor:

*Un poco vivace, 3/4. Este mismo movimiento, aunque transportado a Sol Mayor y con referencia para la pieza individual: RISM ID no. 806553204, se corresponde con la parte de violín de una obra presente en un volumen manuscrito misceláneo del siglo XVIII (RISM ID no. 806553148), depositado en la Biblioteca de Música Henry Watson de Manchester (**GB**-Mp/BRm710.5Cr71). La pieza, que contiene las partes de Tiple, violín y bajo continuo, lleva por título *Sento, sento piu dolce il vento. Aria [Sento più dolce vento, anónima]*. Por su parte, el volumen misceláneo, que fue propiedad de Anne Dawson, recoge el título: *Collection of Harpsichord solos and songs* (piezas para teclado y partes vocales con acompañamiento). Contiene, además de la pieza citada: arreglos para teclado de conciertos de autores diversos (A. Vivaldi, G. M. Alberti y de otros compositores anónimos), una toccata en Re Mayor de G. F. Händel, una sonata en Mi Mayor de Johann Christoph Pepusch, arreglos de la ópera *Il Trionfo di Camilla* (de Giovanni Bononcini), toccatas anónimas, variaciones, piezas vocales anónimas, suite en Fa Mayor anónima, arreglos de la ópera *Rinaldo* (G. F. Händel), arreglos de la ópera *Atys* (J. B. Lully), etc.

*Allegro, C.

*Largo, 12/8. El comienzo se asemeja al inicio de la parte de violín primero de un arreglo de la ópera *Il Pirro e Demetrio*, de A. Scarlatti (RISM ID no. 000109351) que se conserva en una fuente manuscrita de la primera mitad del siglo XVIII que recopila piezas vocales con acompañamiento, de autores como G. F. Händel, Francesco Mancini, G. Bononcini, A. Scarlatti, J. C. Pepusch, etc.

*Allegro, 2/4.

3.- Cuatro movimientos, en Do:

* Largo, Do menor, 3/4.

*Allegro, Do Mayor, 2/4.

*Adagio, Do Mayor, C.

*Giga Allegro, Do Mayor, 12/8.

4.- Cinco movimientos, en Sol Mayor:

*Sol M, Allegretto, C. Este mismo movimiento, aunque transportado a Fa Mayor y con referencia para la pieza individual: RISM ID no. 451002483, se corresponde con un aria que lleva por título *A quel crin ch'il cor mi lega* atribuida a Antonio Caldara en un manuscrito de arias y cantatas (1718) depositado en Münster: Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana [*D-MŪs*, SANT Hs 186 (Nr. 1-24)]. Dicho manuscrito contiene obras de diversos autores: Giovanni Bononcini, Bernardo Sabadini, Alessandro Scarlatti, Giacomo Antonio Perti, etc.

*Adagio semper piano, 3/4.

*Allegro, C.

*Aria, 3/4.

*Giga Allegro, 6/8.

5.- Cuatro movimientos, en Do M:

*Largo, C.

*Allegro, 3/4.

*Aria affettuoso, 3/8.

*Villanella Presto, 2/4.

6.- Cuatro movimientos, en Sol dórico:

*Adagio, C. Este movimiento se corresponde con la parte de uno de los dos violines primeros de un aria atribuida al compositor Georg Caspar Schürmann y cuyo título es: *Arien aus der Oper Procris und Cephalus 1714* (RISM ID no. 455033840). La composición, que contiene las partes de Soprano, Tenor y dos violines, se localiza en un manuscrito con 36 cantatas y un aria, fechado entre 1675 y 1750, y depositado en Berlín, Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán (anteriormente, Biblioteca Real; Biblioteca del Estado Prusiano; y Biblioteca Científica Abierta), *D-B*, Mus.ms. 30274. Además de Schürmann, son varios los compositores

presentes en el manuscrito: Agostino Steffani, Reinhard Keiser, Antonio Lotti, Francesco Bartolomeo Conti, etc.

*Allegro, C.

*Pastorale Spiritoso, 12/8.

*Aria Allegro, 2/4.

Fuentes manuscritas con sonatas de D. Scarlatti

Aparte de los *Essercizi*, las fuentes principales para la producción de sonatas de Scarlatti (no se conserva ningún autógrafo seguro) la componen dos colecciones manuscritas de quince volúmenes cada una, ambas supervisadas por el compositor (y ambas propiedad de la reina M^a Bárbara), a pesar de lo cual es muy frecuente que una misma obra tenga pequeñas diferencias en ambas colecciones (se supone que son copia de otros originales perdidos). Las dos colecciones fueron legadas por la soberana a Farinelli, quien se las llevó consigo a Italia. En su testamento, cita “tre dici libri” [= la colección de libros manuscritos hoy en Venecia] y “quindici libri” [= la colección de volúmenes hoy en Parma], además de otros dos grupos de sonatas, tal vez fascículos o tal vez volúmenes encuadernados.

No obstante, como se verá seguidamente, existe un número considerable de fuentes manuscritas próximas en el tiempo a las dos colecciones consideradas como referentes, diseminadas todas ellas en múltiples archivos y bibliotecas de muy diferentes países. Así pues, para ordenar las fuentes manuscritas que a continuación se citan, se sigue un criterio alfabético referido a la localidad o ciudad en la que se encuentran. Se añade, además, en el encabezado de cada entrada, la referencia a la biblioteca o archivo donde se depositan (sigla según RISM), así como la identificación o signatura (es decir, el topográfico o cota) de los manuscritos existentes. Asimismo, como ya se ha explicitado, la práctica totalidad de fuentes recogidas están datadas en el siglo XVIII.

De igual modo, se especifican los contenidos de los manuscritos (principalmente según el catálogo temático de Kirkpatrick; aunque en el caso de algunas de las colecciones más conocidas, se añade también la referencia al catálogo de Longo), así como cualquier otra información complementaria, como sería el título de cada fuente,

datos sobre los antiguos propietarios (si se conocen) en el caso de fuentes menos conocidas o que contengan sonatas inéditas (tonalidad, compás, indicaciones presentes en cada pieza, papel, encuadernación, etc.), y cualquier otro dato que pudiera ser tenido en consideración.

■ **Aberystwyth (Gales). Biblioteca Nacional de Gales [Llyfrgell Genedlaethol Cymru] (GB-AB), Chirk Ms. F 12743; y NLW Ms. 1934c.**

Chirk Ms. F 12743: una *Sonata en Fa Mayor, Presto*, de Domenico Scarlatti (RISM ID no. 806024711), en un manuscrito en colección del siglo XVIII, sin título (806630326), la cual se anota en los fols.50r-51v. El volumen también incluye extractos de otras obras arreglados para teclado, a partir de oratorios de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759), uno de *Susana* (*When first I saw my lovely maid*, HWV 66/5), y dos de *Sansón* (*Let the bright Seraphim*, HWV 57/55 y *Great Dagon has subdued our foe*, HWV 57/46), así como del Adagio del primer concierto de William Felton (*1715; †1769).

NLW Ms. 1934c: una *Sonata en Do menor* (K.11), de Domenico Scarlatti (RISM ID no. 806024982), en un manuscrito en colección de 1730-1770, de 22,5 x 29 cm, sin título “Del Sig.^r.Dom.^o Scarlatti” (806630382), la cual se anota en las pp.32-33. El volumen, de 92 páginas (con las pp.76 a 92 invertidas), reúne una colección de 27 piezas instrumentales para clave, junto a unos ejercicios musicales (esto último, en pp.76-77 y 79-87). Incluye las siguientes obras para teclado: 15 piezas anónimas, además de 4 sonatas de Francesco Saverio Geminiani (*1687; †1762) —en Mi bemol Mayor; Sol menor; La Mayor; y La menor—, 4 arreglos de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759) —a partir de sus conciertos, en Si bemol Mayor y en Fa Mayor, del Minué del oratorio *Sansón* HWV 57, y de la Obertura de la ópera *Sosarme rey de Media* HWV 30—, y una obra —un *Preludio en Sol Mayor*— del organista Joseph Kelway (*1702c; †1782), otra del organista y editor William Boyce (*1711; †1779) —una *Sonata en Fa Mayor*—, una obra —un *Aria instrumental en Do Mayor*— de William Felton (*1715; †1769), y

otra obra —el *Minué de la Obertura de “Las Hadas”*, en Re Mayor— de John Christopher Smith (*1712; †1795), respectivamente.

- **Aránzazu (Guipúzcoa). Archivo Musical del Santuario (E-AR)**, Ms. 961-IX (fols.18-19) y 961-XIV (fols.29-30).

Dos sonatas, en un cuadernillo misceláneo de principios del siglo XIX, con quince obras para tecla (anónimas, y de Scarlatti, Nebra, Gamarra, y François Couperin). La primera de estas dos sonatas (nº IX del cuadernillo), “tocata de escarlati”, en Re menor; y la segunda (nº XIV del cuadernillo), “Sonata de Escarlati”, en Fa Mayor¹⁵⁹.

- **Ávila. Monasterio de Santa Ana (E-Asa)**.

Una sonata manuscrita, en Re Mayor, 3/8, no recogida en el catálogo de R. Kirkpatrick¹⁶⁰.

¹⁵⁹ -BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil (Guipúzcoa), Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, pp.317-319.

¹⁶⁰ Sonata atribuida a Domenico Scarlatti (anotada en el puesto 23 de la colección, en Re Mayor, 3/8 (se inicia la copia en el folio 42v.) que fue dada a conocer por Rosario Álvarez en 1988 y que no se corresponde con ninguna de las recogidas en el catálogo de Kirkpatrick. [Cfr.: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: “Una nueva sonata atribuida a Domenico Scarlatti”, en *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 883-893. Véase también: -VICENTE DELGADO, Alfonso de: *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989]. Según la autora citada, “la nueva sonata atribuida a Scarlatti [...]. Está copiada en un cuaderno apaisado de finales del siglo XVIII (fol. 42-v), encuadernado en piel sobre cartón, que mide 21,5 x 30 centímetros. Este cuaderno, junto con otros dos, perteneció a la monja del mencionado convento abulense Doña María Teresa de las Mercedes Verdugo, según lo indica la portada: «Sonatas para el uso de Dña. María Teresa Verdugo de Arredondo». Esta religiosa, que había nacido en Tuy en 1778, fue discípula de Gaspar Schmidt, organista y maestro de capilla en la Catedral de Tuy, y él fue posiblemente quien recopiló y seleccionó esta serie de piezas teclísticas, entre las que hay muchas sonatas suyas”. [Se refiere a Gaspar Schmidt (1767; †1819), organista de la Catedral de Tuy, que curiosamente se había formado musicalmente, al parecer, en Portugal, país del que procedía también Scarlatti; de Schmidt se conservan varias piezas para tecla en el archivo de música del Monasterio de Santa Ana de Ávila, una de cuyas sonatas, en Re menor, se encabeza con el epígrafe “La primera sonata puesta d principios por don Gaspar Smit a dª. Mª. Juana Verdugo”; de este mismo autor, existen también unas “Sonatas y versos para órgano de gran gusto y moderno estilo” en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza; cfr. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en época Ilustrada*. Barcelona, CSIC, 2004, p.88]. Y prosigue Rosario Álvarez: “Doña Teresa Verdugo, al profesar en Ávila en 1794, se llevó consigo sus tres cuadernos de música, ya que, además de cantar en el coro, era una excelente intérprete de tecla y por ello desempeñó en el convento funciones de organista y pianista durante más de treinta años, hasta su muerte, acaecida en 1834. El cuaderno que contiene la sonata de Scarlatti posee otras veintiocho sonatas, de las que una es de Sabatán, diez de Schmidt (o atribuibles) y las diecisiete restantes son anónimas. Están

■ **Barcelona. Biblioteca de Catalunya (E-Bbc), Ms. M 1964.**

El manuscrito, datado hacia mediados del siglo XVIII (con papel catalán de la casa Romaní y marcas de agua datadas en 1712 y 1780), recoge 53 sonatas para teclado de diversos autores (Antonio Soler, Joseph Closells, Narciso Casanovas, y anónimos), de las cuales, 39 tocatas son sonatas de Domenico Scarlatti¹⁶¹. Este manuscrito fue utilizado por Enrique Granados para su edición de 1904. El manuscrito recoge materiales de dos colecciones distintas, y posiblemente se confeccionó en dos fases diferentes.

Contiene las siguientes sonatas:

1.- Sol M, Allegretto, ϕ (K.520); **2.-** Sol M, Allegro, 3/8 (K.521); **3.-** Sol M, Allegro, ϕ (K.522); **4.-** Sol M, Allegro, 3/8 (K.523); **5.-** Fa M, Allegro, 3/4 (K.524); **6.-** Fa M, Allegro, 6/8; (K.525); **7.-** Si bemol M, Allegro, ϕ (K.528); **8.-** Si bemol M, Allegro, 3/8 (K.529); **9.-** Re M, Cantabile, ϕ (K.534); **10.-** Re M, Allegro, 3/4 (K.535); **11.-** La M, Cantabile, ϕ (K.536); **12.-** La M, Prestissimo, 3/4 (K.537); **13.-** Re m, Allegretto, ϕ (K.552); **14.-** Re m, Allegro, 3/8 (K.553); **15.-** Fa M, Allegretto, ϕ (K.540); **16.-** Fa M, Allegretto, 6/8 (K.541); **17.-** Sol m, Cantabile, 3/8 (K.546); **18.-** Sol M, Allegro, ϕ (K.547); **19.-** Fa M, Allegretto, ϕ (K.554); **20.-** Fa m, Allegro, 6/8 (K.555); **21.-** Si bemol M, Cantabile, 3/4 (K.544); **22.-** Si bemol M,

comprendidas todas ellas entre los números 362 y 390 del catálogo elaborado por Alfonso de Vicente del archivo musical del monasterio de Santa Ana, correspondiéndole a la sonata de Scarlatti el número 384. A la izquierda de la página, y a modo de encabezamiento, se señala: «Son^{ta} de dⁿⁱ Dom^o Escarlati, 5^o Punto alto» [...]. [Se trata de la sonata 8, en Si bemol Mayor (de “segundillo”), Allegro, C; atribuida al organista [Francisco] Sabatán (f. 15v.), curiosamente también formado musicalmente en Zaragoza (de joven, había sido organista segundo de El Pilar, ejerciendo más tarde su actividad en diversos lugares, Santiago de Compostela entre ellos).

¹⁶¹ Cfr.: -GRANADOS, Enrique (ed.): *Domenico Scarlatti. 26 Sonatas inéditas para clave, transcriptas libremente para piano por el pianista compositor Enrique Granados*. Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1905 [reimpr. Madrid, Sociedad Editorial de Música, 1967]. -CLARK, Jane: “Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music. A Performer’s Re-Appraisal”, en *Early Music*, 4/1 (1976), pp.19-21. -ESTER-SALA, Maria: “Dos sonatas de Domenico Scarlatti: un tema abierto”, en *Revista de Musicología*, 12/2 (1989), pp.593-595. -EADEM: “Domenico Scarlatti-E. Granados: Noticia sobre la localización de un manuscrito de tecla extraviado”, en *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. (CIDRAIS RODRIGUES, Maria Fernanda; MORAIS, Manuel; y VIEIRA NERY, Rui; eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp.229-252. -CLARK, Walter Aaron: *Enrique Granados, Poet of the Piano*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 2006. -PEDRERO-ENCABO, Águeda (ed.): *Domenico Scarlatti. Tres sonates inédites per a clavicemba*. Barcelona, Tritó, 2011 (la autora editados sonatas de este manuscrito atribuidas a Scarlatti, concretamente una sonata en La Mayor y una sonata en Mi Mayor).

Prestissimo, ϕ (K.535); **23.-** Fa M, Allegro, ϕ (K.306); **24.-** Fa m, Allegro Assay, 3/8 (K.519); **25.-** Do m, Presto, ϕ (K.139); **26.-** Do m, Presto, 3/8 (K.48); **27.-** La m, Adagio, C (K.109); **28.-** La m, Allegro, 3/8 (K.110); **29.-** La M, Allegro, ϕ (K.211); **30.-** Si bemol M, Vivo, 12/8 (K.190); **31.-** Mi M, 0, 3/8; [*unicum*]¹⁶²; **32.-** Re M, Allegro, C (K.23); **33.-** Si bemol M, Presto, ϕ (K.16); **34.-** La M, 0, 3/8; [*unicum*]¹⁶³; [atribuida a Francisco Corselli por Malcolm Boyd]; **35.-** Fa# m, Presto, 2/4 (K.25); **36.-** Si bemol m, Allegro, 3/4 (K.27); **37.-** Fa M, Presto, 3/8 (K.17); **38.-** Sol m, Allegro, 3/8 (K.102); y **39.-** Fa m, Allegro, 2/4 (K.19).

■ **Barcelona. Biblioteca del Orfeo Català (E-Boc)**, copia de las sonatas XVI a XXX de los *Essercizi per Gravicembalo*, MM 12-VI-17¹⁶⁴.

■ **Berlín (Alemania). Biblioteca del Estado - Departamento de Música del Patrimonio Cultural Prusiano** [Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung] (*D-B*), Mus.ms. 55 MS 10051; 19680; 19681 (I); 19681 (II); 19681 (III); 19683/8).

Mus.ms. 55 MS 10051: Manuscrito misceláneo (datado entre 1701-1750, y conservado en la Biblioteca Real de Berlín). Último propietario: biblioteca musical de Werner Wolffheim (catálogo de subastas de Breslau & Liepmanssohn, Nº 1150). Contiene 38 piezas para teclado, de las cuales 2 de D. Scarlatti (sonatas K.29 y K.30), anotadas en folios de 29 x 21 cm (RISM ID no. 461005100). Incluye, además, 2 obras anónimas, 6 sonatas y 2

¹⁶² Error en la tabla de contenidos ofrecida por Águeda Pedrero, *vid.*: -PEDRERO-ENCABO, Águeda (ed.): *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.16. Según esta autora, erróneamente, esta sonata (que se anota en realidad en Mi Mayor) estaría en La Mayor. Este cuadro se repite en la referencia bibliográfica citada hasta en tres versiones (catalán, castellano e inglés, pp.6, 16 y 26).

¹⁶³ Error en la tabla de contenidos ofrecida por Águeda Pedrero, *vid.*: -PEDRERO-ENCABO, Águeda (ed.): *Domenico Scarlatti, op. cit.*, p.16. Según la autora, que equivoca nuevamente su apreciación, esta sonata estaría en Mi Mayor (cuando, en realidad, se anota en La Mayor). Este cuadro se repite en la referencia bibliográfica citada hasta en tres versiones (catalán, castellano e inglés, pp.6, 16 y 26).

¹⁶⁴ -PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Domenico Scarlatti. Tres sonates inédites per a clavicèmbal*. Barcelona, Tritó, 2011. -EADDEM: "Una nuova fonte degli "Essercizi" di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Català (E-OC)", en *Fonti Musicali Italiane*, 17 (2012), pp.151-173. El manuscrito del Orfeo (que contiene 33 folios, de 390 x 280 mm.), se data en el año 1740 y contiene 15 sonatas que aparecen asimismo en los *Essercizi* (1739), por tanto, se trata de unas sonatas aquí copiadas en fecha muy cercana a su primera edición.

versículos de Lorenzo Bonuccelli, 4 sonatas de Francesco Feroci, 1 sonata de Francesco Gasparini, varias suites (y fragmentos de suites) de Georg Friedrich Händel, 1 suite de Conrad Friederich Hurlesbuch, 6 sonatas de Giovanni Battista Martini y 9 sonatas de Domenico Zipoli.

19680: Copia manuscrita de los *Essercizi*, datada hacia 1780, con 30 sonatas, copiadas en 47 folios de 22 x 30,5 cm. (RISM ID no. 452507649). Título: [cover title, by Poelchau: 46 Bl.] *Sonate xxx per il Clavicembalo di Don Domenico Scarlatti Opera prima*. Dedicatario: João v, rey de Portugal. Consta como su último propietario, el músico y coleccionista privado de música de origen letón Georg Johann Daniel Poelchau (*Kremon, cerca de Riga, 1773; †Berlín, 1836). El manuscrito procede de la Biblioteca Real de Berlín. Incluye una signatura antigua (de Poelchau) “642 / b.” (que se anota en contracubierta y plomo de guarda), y otra antigua signatura, más tardía “5200a”, tachada, a lápiz, en la portada. En el vuelto del encabezamiento aparece un escrito al “Lettore”. Hacia el final del códice: “Ex biblioteca Regia Berolinensi.”. Exlibris en el interior de la contraportada: “EX / BIBLIOTECA / POELCHAVIANA.”.

19681 (1): Manuscrito colectivo (datado hacia 1760, y procedente de la Biblioteca Real de Berlín) con 29 sonatas, 24 de ellas de Domenico Scarlatti, anotadas en 56 folios de 22 x 31 cm., con título de cubierta: *Forty two Lessons for the Harpsichord Composed by Sig:^r Domenico Scarlatti, printed, London, for Johnson NB: I think the following Pieces for their delicaey of Style and master- ly composition worthy y.^e attention of the curious, which I have carefully revised and corrected from the Errors of the press. 2. Volumes. T. Roseingrave Vide XXX. Sonate per Cembalo dedicate da Domenico Scarlatti al Rè di Portugallo Amsterdam press Witvogel et Covens. Opera I.^{ma}* (RISM ID no. 452507674). Lleva sello ovalado en el fol.1v: “Ex Biblioth. Regia Berolinensi”. Otro título: *Lessons*. Incluye tres fugas de Alessandro Scarlatti, unas Danzas anónimas, y una Sonata en Sol menor de Thomas Roseingrave. Incluye las siguientes sonatas conocidas de Domenico Scarlatti: K.8, K.31, K.32, K.33, K.9, K.34, K.35, K.36, K.37,

K.38, K.40, K.41, K.42, K.24, K.125, K.126, K.127, K.131, K.182, K.179, K.112, K.115, K.211 y K.124.

19681 (II): Manuscrito colectivo (datado hacia 1760, y procedente de la Biblioteca Real de Berlín) con 24 sonatas de Domenico Scarlatti, anotadas en 54 folios de 22 x 31 cm., y sin título. (RISM ID no. 452507705). Lleva sello ovalado en el fol.1v: “Ex Bibl. Regia Berolin”. Incluye las sonatas: **1.-** K.54; **2.-** K.259; **3.-** K.260; **4.-** K.206; **5.-** K.132; **6.-** K.133; **7.-** K.116; **8.-** K.96; **9.-** K.135; **10.-** K.119; **11.-** K.56; **12.-** K.487; **13.-** K.474; **14.-** K.476; **15.-** K.481; **16.-** K.482; **17.-** K.483; **18.-** K.468; **19.-** K.458; **20.-** K.450; **21.-** K.426; **22.-** K.428; **23.-** K.429; y **24.-** K.134.

19681 (III): Manuscrito colectivo (datado hacia 1760, y procedente de la Biblioteca Real de Berlín) con 25 sonatas, de Domenico Scarlatti, anotadas en 54 folios de 22 x 31,5 cm., sin título. (RISM ID no. 452507731). Lleva sello ovalado en el fol.1v: “Ex Bibl. Regia Berolin”. Incluye las siguientes sonatas: **1.-** K.216; **2.-** K.462; **3.-** K.463; **4.-** K.398; **5.-** K.477; **6.-** K.159; **7.-** K.469; **8.-** K.446; **9.-** K.490; **10.-** K.475; **11.-** K.366; **12.-** K.215; **13.-** K.247; **14.-** K.299; **15.-** K.95; **16.-** K.66; **17.-** K.246; **18.-** K.298; **19.-** K.120; **20.-** K.113; **21.-** K.180; **22.-** K.45; **23.-** K.101; **24.-** K.244; y **25.-** K.7.

19683/8: Una sonata para clave en Do Mayor, C, Allegro, de Domenico Scarlatti (datada 1780c, y conservada en la Biblioteca Real de Berlín). Título [cubierta]: *Sonata per Cembalo. [de otra mano: vide Raccolta musicale p. 22] Del Sig^{re} Scarlatti [de una segunda mano: Domenico Maestro attuale di S. M. la regina di Spagna e cavalliero dell'habito di Cristo in Madrid.* 3 folios de 22,5 x 30,5 cm. Antigua signatura (olim): 1638. No consta en el catálogo de Kirkpatrick. (RISM ID no. 452507766).

■ **Bolonia. Museo Internacional y Biblioteca de la Música** (antes Cívico Museo Bibliográfico Musical), *I-Bc*, ms. FF 232, y ms. KK 96.

Ms. FF 232: Due Opere diverse, la prima del Sig^r. Domenico Scarlatti, e la seconda del Sig^r. Frederico Handel [...] Per Studio di Francesco Gasparini". 12 sonatas. Las piezas de Händel proceden todas de sus suites publicadas en 1720. Contiene: **1.-** Re m, Fuga¹⁶⁵, C; **2.-** K.41, Fuga Andante Moderato, C; **3.-** Sol dórico, Fuga, C; **4.-** K.30, Fuga, 6/8; **5.-** K.58, Fuga, C; **6.-** K.155, Allegro, 3/8; **7.-** K.150, Allegro, 3/8; **8.-** K.158, Andante, 3/8; **9.-** K.426, Andante, 3/8; **10.-** K.430, Non presto, 3/8; **11.-** K.149, Allegro, C; **12.** K.148, Andante amoroso, 3/8.

Ms. KK 96: Scarlatti Domenico: Sonate e fughe per cembalo. Las mismas 12 sonatas del manuscrito anterior de Bolonia, aunque copiadas en distinto orden. Aquí se ordenan (respecto a la numeración del manuscrito anterior), así: 8, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 1, 2, 3, 4 y 5.

■ **Bruselas (Bélgica). Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas (B-Bc)**, 87100; 6327/11 y 15136/7.

87100: una *Sonata en La menor*, K.36 (RISM ID no. 704004246), "Allegro del Sig.^r Scarlatti", pp.8-9, en colección (RISM ID no 704004242) que contiene 35 piezas para teclado (segunda mitad del siglo XVIII), en un volumen misceláneo de 96 páginas de 23 x 30 cm titulado: *Several Select Pieces of Music for the Harpsicord Composed by the following Masters Handel Doc. Arne Parry Scarlatti Smith Gerard Alberti Stanley Muller Couperin Jones Saizoi Fiocco Vincent Dieu Donné Raick Gunn*.

¹⁶⁵ Christopher Hail identifica la fuga como una composición de Thomas Roseingrave ["Roseingrave: Voluntaries and Fugues, ¿1728?, 5"]. *Vid.:*

<http://mysite.verizon.net/chrishail/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/collections.pdf>

Cabe recordar que en *E-Zac* también se conserva una copia manuscrita de las *Suites de pieces pour le clavecin* de Händel (Londres, 1720). El libro lleva por título: *Este Libro es del señor / D. Francisco Xavier Nebra / Fue copiado en Roma a los 26 de Marzo a. de 1727*. Resulta, al menos llamativo, la coincidencia entre Zaragoza y Bolonia en lo que respecta a la existencia de copias de ambos compositores. [Cfr.: -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", en *Recerca Musicològica*, XX-XI (2013-2014)].

6327/11: una *Sonata en Fa mayor*, K.6 (RISM ID no. 703003675), “Del Sig.^{or} Scarlatti”, en colección (RISM ID no 703003664), que contiene 87 piezas para teclado (copiadas en la segunda mitad del siglo XVIII), en un volumen misceláneo de 234 páginas, de 12,5 x 19,5 cm titulado: *PIECE ITALIENNE Recueil de Sonates et autres Pieces Pour Clavecin Par Divers auteurs.*

15136/7: una *Sonata en Sol menor*, K.30 (RISM ID no. 703003760), “Sonata per Cimbalo [y de mano posterior:] D. Scarlatti Katzenfugue”, en colección (RISM ID no 703003753) que contiene 7 piezas para teclado (segunda mitad del siglo XVIII), en un volumen misceláneo de 34 páginas de 21 x 29,5 cm., que fuera propiedad de Guido Richard Wagener (*Berlín, 1822; †Marburgo, 1896), titulado: *Pezzi per Cembalo Vasnier Nic. Toccata. Marcello Bened. Aria Introduzione al Aria Pastorale Scarlatti Dom. Katenfuge. Temi di Sonate. I 90. II. 60. III. 70. IV 70. V. 59. VI 12. (361 Sonate) Abschrift.* La sonata en cuestión, se anota en pp.29-34. Además de la sonata de Scarlatti citada, se incluyen obras de Benedetto Marcello (2 minués y 1 alemanda), Niccola Vasnier (1 toccata), y anónimas (1 toccata y 1 suite).

■ **Cambridge. Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (GB-Cfm)**, Music Manuscript 32 F 12, y Music Manuscript 32 F 13¹⁶⁶.

Manuscript 32 F 12¹⁶⁷: incluye la referencia: *R. Fitzwilliam Madrid 1772.* Cuatro copistas diferentes. Índice temático en las páginas 124 y 125. Contiene: **1.-** K.478, **2.-** K.492, **3.-** K.445, **4.-** K.454, **5.-** K.455, **6.-** K.372, **7.-** K.373, **8.-** K.236, **9.-** K.237, **10.-** K.438, **11.-** K.446, **12.-** K.533, **13.-** K.490, **14.-** K.491, **15.-** K.386, **16.-** K.400, **17.-** K.401, **18.-** K.387, **19.-** K.266, **20.-** K.267, **21.-** K.366, **22.-** K.367, **23.-** K.520¹⁶⁸, **24.-** K.524, **25.-**

¹⁶⁶ La descripción de las dos fuentes puede consultarse en: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.93-96.

¹⁶⁷ En la página 3 del manuscrito se escribe: *Sonatta Clavicordio Dⁿ Domingo Escarlatti.*

¹⁶⁸ En la página anterior al comienzo de esta sonata (p.87) se recoge: *IX Sonatas Para Clave de D.ⁿ Domingo Scarlatti.*

K.525, 26.- K.517, 27.- K.534, 28.- K.535, 29.- K.545, 30.- K.552, 31.- K.553.

Music Manuscript 32 F 13: un volumen que lleva por título *Libro de sonatas de Clave Para el ex.^{mo} S.^{or} Eñbaxador de Benecia. de D.ⁿ. Domingo Scarlatí*. Se incluye la referencia: *R. Fitzwilliam 1772*. 1.- K.109, 2.- K.110, 3.- K.100, 4.- K.101, 5.- K.145, 6.- K.10, 7.- K.146, 8.- K.22, 9.- K.174, 10.- K.184, 11.- K.130, 12.- K.128, 13.- K.183, 14.- K.127, 15.- K.125, 16.- K.124, 17.- K.138, 18.- K.44, 19.- K.51, 20.- K.132, 21.- K.133, 22.- K.54, 23.- K.1, 24.- K.16.

■ **Cambridge. Universidad de Cambridge, Biblioteca (GB-Cu)**, MS. Add.9026 (4).

Un manuscrito con 41 páginas (RISM ID no. 806292014), de 31 cm., datado en 1790, y con 12 Sonatas de Domenico Scarlatti (atribuidas erróneamente a A[lessandro] Scarlatti en el lomo del libro), titulado: *Twelve sonatas [...] by Scarlatti*. Incluye: 1.- K.106, 2.- K.107, 3.- K.55, 4.- K.117, 5.- K.44, 6.- K.104, 7.- K.53, 8.- K.101, 9.- K.100; 10.- K.105, 11.- K.140, 12.- K.116.

■ **Chicago (Illinois). Biblioteca Newberry (US-Cn)**. *Case MS 7Q 16; VM21.R295; Ms 5110*.

Case MS 7Q 16. Una *Sonata en Sol menor*, “Sonata Del Sig.^{re} Scarlatti”, [K.179], (RISM ID no. 000113813), fols.50v-51v, inserta en un volumen manuscrito misceláneo de 71 fols., de 19,5 x 32,5 cm., en colección (Ms. colectivo, RISM 000113770), datado en 1751 y copiado por Johann Christoph Preissler (†1796). Titulado *FUNDAMENTA pro CLAVI CEMBALO ad usum Mariae Josephae Natae Comitissa de Kaunitz. Contexta à P.^{te} Joanne Christophoro Preisler, ejusdem p.^t: Instructore indigno. Anno 1751*. Encuadernado en piel de vaca, con foliación irregular añadida, de mano distinta a la del copista principal; en el fol.51r hay una página divisoria con el título que inicia la segunda mitad del libro, y que lleva la realización de la

parte para el bajo continuo o “Fundamenta pro Clavi-Cembalo in Specie pro Basso Generali”. Volumen, que perteneció a Maria Josepha Kaunitz (*1739; †1767), adquirido por la biblioteca Newberry a Otto Haas (*1874; †1955) —se incluye en su interior la descripción mecanografiada del librero-vendedor—. Incluye, aparte de una sonata de Domenico Scarlatti y tres obras anónimas, numerosas composiciones, de los siguientes compositores: Johann Christoph Preissler (†1796) (37 obras); Christoph Willibald Gluck (*1714; †1787) (3 obras); Joseph Umstatt (*1711; †1762) (2); Girolamo Donini (†1752); Blati; Johann Adolf Hasse (*1699; †1783); Canini; Giuseppe Scarlatti (*1718c; †1777); y Domenico Alberti (*1710c; †1746).

VM21.R295. Manuscrito misceláneo de 97 páginas (RISM ID no. 000120100), que mide 18 x 24 cm., datado entre 1750-1774, y que incluye 3 sonatas de Domenico Scarlatti, titulado: *Recueil De plusieurs pièces de Clavecin. De differents Auteurs a Paris*. Contiene obras anónimas y de autores como: Tarquinio Merula, Philippe Le Roy, D. Alberti, G. C. Wagenseil, F. S. Geminiani, P. J. Lambert, Louis-Claude Daquin, J. F. Dandrieu, G. F. Händel, Joseph Hector Fiocco, Jean-Guillain Cardon, J. P. Rameau, F. Couperin, B. Galuppi, etc. De D. Scarlatti se incluye: **1.-** la sonata K.6; **2.-** una sonata en Do M¹⁶⁹, Allegro, 3/8 [m.r. scarlatie], atribuida a D. Scarlatti por RISM (no se corresponde con ninguna obra recogida en el catálogo de Kirkpatrick ni de Longo); y **3.-** una sonata en Re M, Allegro, C [Píese de m.r. scarlatie], atribuida a D. Scarlatti por RISM (y que no se corresponde con ninguna obra recogida en el catálogo de Kirkpatrick ni de Longo).

Ms 5110. Manuscrito encuadernado, de 28 folios cosidos y con medidas 24 x 33 cm. Lleva por título: *Alessandro Scarlatti Fuga e XXII Sonates de Domenico S[ca]rlatti*. En el catálogo digitalizado de la Biblioteca Newberry¹⁷⁰ aparecen dos referencias en cuanto a la datación; por una parte,

¹⁶⁹ Como ya se ha visto, esta misma pieza se halla en las *Pièces pour le clavecin... troisième volumen*, obra espuria, según R. Kirkpatrick y J. Sheveloff; y en una colección de seis sonatas para teclado (fechado hacia 1775-1779) custodiada en la sección de música de la Biblioteca del Estado de Mecklemburgo-Pomerania Occidental, en Schwerin (Ms. colectivo, RISM ID no. 240006512).

¹⁷⁰ Véase: http://vufind.carli.illinois.edu/vf-nby/Record/nby_162468/Description

se alude a la década de 1790 para su publicación, y por otra, se especifica que estas sonatas manuscritas se datarían, según quien legó esta fuente a la Biblioteca Newberry, entre 1751-1753 (en el encabezado de algunas sonatas se anota el año: bien 1751, bien 1752 o bien 1753). Cada página muestra doce pentagramas, agrupados en sistemas de dos; la música se escribe en notación redonda, a cargo de un copista alemán y en tinta de color marrón. Los folios, que están sin guillotinar por los bordes, son de considerable grosor. Presentan una filigrana con las letras: “WOLFEG”, lo que podría indicar un origen alemán del papel (dada la similitud con la localidad alemana de Wolfegg). El título y las indicaciones musicales se anotan en lengua italiana con algunas notas en latín. Las sonatas, inéditas, son movimientos sueltos en forma binaria. Las 21 sonatas atribuidas a D. Scarlatti en la fuente [cada sonata recoge en el encabezado una referencia explícita a la autoría de D. Scarlatti, a excepción de las sonatas 4 y 5], no figuran en los catálogos temáticos. En cuanto a la autoría de las piezas, S. N. Prozhoguin descarta al compositor napolitano, aunque sostiene que todas las composiciones podrían ser obra de un mismo autor, el cual sería conocedor de la producción de sonatas tanto de Scarlatti como de Sebastián Albero. Prozhoguin añade, además, que existe la posibilidad de una relación con las composiciones de A. Soler aunque no con las obras conocidas de José de Nebra¹⁷¹.

Contiene:

1.- Fuga en Fa m, 6/8 de Alessandro Scarlatti [recogida en el II volumen de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (Roseingrave-Cooke)]; **2.-** Sonata en Sol M, Allegrissimo, 12/8 [di Domeneco Scarlaty 1751]; **3.-** Sonata en Mi m, Allegro molto, C [de Dome: Scarlaty]; **4.-** Sonata en La m, 3/8, Allegro molto; **5.-** Sonata en Si bemol M, Allegro, 12/8; **6.-** Sonata en Fa sostenido m, 2/4, Sempre legato e piano [de Domeni:Scarlatti]; **7.-** Sonata en Si m, Allegro molto, 2/4 [di Domi:Scarlatti]; **8.-** Sonata en Rem, Moderato, 2/4 [de Dome:Scarlatti]; **9.-** Sonata en en Mi m, Allegro, [de

¹⁷¹ Véase: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, *op. cit.*, pp.188-198. Este autor incluye aquí los incipits de las sonatas presentes en el manuscrito.

Domeneco Scarlatti 1753], **10.-** Sonata en Do M, Allegrissimo, 12/8 [de Dome: Scarlatti 1752]; **11.-** Sonata en Re M, Presto, 3/4 [Sonata di Domenico Scarlatti 1753]; **12.-** Sonata en Si bemol M, Allegro molto, C [Sonata Domenico Scarlatti 1752]; **13.-** Sonata en La bemol M, Allegro, C [de Domene: Scarlatti]; **14.-** Sonata en Fa M, Allegro, 3/4 [Sonata di Domenico Scarlatti]; **15.-** Sonata en Mi M, Allegro, 3/8 [de Domene: Scarlatti Sonata]; **16.-** Sonata en Si m, Prestissimo, 3/8 [Di Dome: Scarlatti]; **17.-** Sonata en Sol M, Allegrissimo, 3/4 [Sonata]; **18.-** Sonata en Mi bemol M, Allegrissimo, C [de Domen: Scarlatti]; **19.-** Sonata en Fa M, Presto, C [de Dome= Scarlatti 1752]; **20.-** Sonata en Do M, Allegro molto, C [di Domeni Scarlatti]; **21.-** Sonata en Sol m, Presto, 12/8 [di Dome= Scarlatti. Anno 1753]; **22.-** Sonata en Re M, Allegrissimo, 3/8 [Domeneco Scarlatti].

■ **Coimbra. Biblioteca General de la Universidad (*P-Cug*), ms. MM58.**

Contiene 4 sonatas, que coinciden con cuatro sonatas de la colección de Venecia 1742 (nº 50, 47, 44a y 44c). Lleva la *Tocata 10*, con cuatro movimientos de las sonatas K.85, 82, la Giga de la K.78 y K.94 [K.94; P27; Fa Mayor; Menuet]¹⁷².

■ **Dresde (Alemania). Biblioteca Estatal de Sajonia y Biblioteca Estatal y de la Universidad (*D-Dl*), Mus.1-T-554.**

Manuscrito colectivo con una sonata para clave de Domenico Scarlatti, K.182. Datada en el tercer tercio del siglo XIX. Título [encabezamiento,

¹⁷² Vid.: -VASCONCELLOS, Joaquim de: *Os Musicos Portuguezes*. 2 vols. Oporto, Imprensa Portugueza, 1870. -KELLER, Hermann: *Domenico Scarlatti - Ein Meister des Klaviers*. Leipzig, Edition Peters, 1957. -DODERER, Gerhard: “Aspectos Novos em Torno da Estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)”, en *Libro di Tocate Per Cembalo: Domenico Scarlatti*. [Facsimil]. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991. -BRITO, Manuel Carlos de: “Novos Dados sobre a Música no Reinado de D. João V”, en *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. (CIDRAIS RODRIGUES, Maria Fernanda; MORAIS, Manuel; y VIEIRA NERY, Rui; eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp.513-533. -ALVARENGA, João Pedro d’: “Domenico Scarlatti: O Período Português (1719-1729)”, en *Estudos de Musicologia*. Lisboa, Edições Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002. -PEDROSA CARDOSO, José María: “Domenico Scarlatti em Portugal: O Som Italiano no MM 58 da Universidade de Coimbra”, en *Revista Música, São Paulo*, 11 (2006), pp.45-62.

p.109]: *No 15 [corregido:] 25 Sonata. [lado dcho.:] Domenico Scarlatti [a lápiz:] 1683-1757*. La sonata en cuestión se anota en las páginas 109-111. (Ms. colectivo: RISM ID no.211020037; sonata individual: RISM ID 211020070).

■ **Estocolmo (Suecia). Estocolmo, Biblioteca de la Academia Real de Música** [Biblioteca de Música y del Teatro] (*S-Skma*, P-R, P-R, P-R, P-R, P-R) [se trata de diversos manuscritos misceláneos, todos con idéntica signatura —aunque obviamente, cada uno con contenidos diferentes—. Los ordeno, con vistas a su mejor diferenciación, según el número de referencia RISM, de menor a mayor].

Un manuscrito, de 1779-1780 (RISM ID no. 190020530), con 30 sonatas, de 46 folios, con título: *xxx Sonate Per il Clavicembalo da Dom: Scharlatti Opera Prima*. Contiene todas las sonatas de los *Essercizi*.

Un manuscrito de 56 fols., de la segunda mitad del siglo XVIII (RISM ID no. 190020561), con 30 sonatas, con título: *Essercizs Per Clavicembalo di Don Domenico Scarlatti [...]*. Contiene las sonatas: K.1 a K.30 (de manera consecutiva, de la 1 a la 30).

Un manuscrito, de la segunda mitad del siglo XVIII (RISM ID no. 190020592), con 22 sonatas, de 32 folios, con título: *30 Sonate per il Cembalo dedicate [...] da Don Domenico Scarlatti, [...] Opera Prima Messo e datto a Luce Per Gerharo Friderico Witvogel adesso stampate a Spese di Gioanni Covens a Amsterdam No 73*. Contiene las sonatas (todas ellas coincidentes con los *Essercizi*, aunque faltan las sonatas K.2, 5, 7, 9, 10, 11, 13 y 21): **1.-** K.1, **2.-** K.3, **3.-** K.4, **4.-** K.6, **5.-** K.8, **6.-** K.12, **7.-** K.14, **8.-** K.15, **9.-** K.16, **10.-** K.17, **11.-** K.18, **12.-** K.19, **13.-** K.20, **14.-** K.22, **15.-** K.23, **16.-** K.24, **17.-** K.25, **18.-** K.26, **19.-** K.27, **20.-** K.28, **21.-** K.29, **22.-** K.30. Se trata de una copia manuscrita, a la que faltan algunas sonatas, de la conocida edición holandesa (RISM A/I, S 1193).

Un manuscrito, de la segunda mitad del siglo XVIII (RISM ID no. 190020615), con 24 sonatas, de 48 folios, cuyo propietario fue el industrial sueco y filarmónico Patrik Alströmer (*1733; †1804), con título: *Sonata VI [-xxx]*. Contiene las sonatas (todas ellas coincidentes con los *Essercizi*, aunque comenzando en la sonata K.6 y faltando también la K.18): **1.-** K.6, **2.-** K.7, **3.-** K.8, **4.-** K.9, **5.-** K.10, **6.-** K.11, **7.-** K.12, **8.-** K.13, **9.-** K.14, **10.-** K.15, **11.-** K.16, **12.-** K.17, **13.-** K.19, **14.-** K.20, **15.-** K.21, **16.-** K.22, **17.-** K.23, **18.-** K.24, **19.-** K.25, **20.-** K.26, **21.-** K.27, **22.-** K.28, **23.-** K.29, **24.-** K.30.

Un manuscrito, de la segunda mitad del siglo XVIII (RISM ID no. 190020671), con 5 sonatas, con título: *Sonata I^{ma} [-V^a] Per Il Cembalo Solo*. Contiene las sonatas: **1.-** K.125, **2.-** K.126, **3.-** K.127, **4.-** K.131 y **5.-** K.182.

■ **Girona. Arxiu Diocesà, Fons Santa Pau - Els Arcs**¹⁷³. Ms., sin signatura (Arxiu Musical dels Arcs, Mosén Lamarca, SN 9)¹⁷⁴.

Esta fuente, desconocida hasta la fecha para la investigación a propósito del autor objeto de estudio (la única referencia publicada, a cargo de Francesc Civil, no reparó en la importancia de contener obras de Scarlatti, e incluso en su catalogación y posteriores se anota como “falta”). De mediados del siglo XVIII. Reúne, junto a diversas obras para tecla atribuidas a “Alberti” [el compositor veneciano Domenico Alberti (*1710c; †1746)],

¹⁷³ Agradezco la información referida a esta fuente a mi director, el Dr. Antonio Ezquerro Esteban, que tenía conocimiento de la existencia y materiales conservados en este fondo, desde comienzos de la década de 1990.

¹⁷⁴ La presente composición se encuentra en una colección de manuscritos para órgano o clave, procedente del Legado del padre José Lamarca (*Olot, Gerona, 1723; †*Ibid.*, 1813), organista del Santuario de Nuestra Señora de los Arcos en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. A pesar de que no hay ninguna referencia ni a Santa Pau ni a los Arcos, se trata sin duda del fondo musical procedente de dicha parroquia gerundense, hoy depositado en el Archivo Diocesano de Gerona. Estos fondos fueron ordenados y estudiados en su día por Francesc Civil i Castellví (*1895; †1990), musicólogo y estudioso local, y han sido reorganizados durante el curso 2004-2005 por un grupo de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por el Dr. Josep Maria Gregori. La referencia SN 9 significa que se trata del noveno documento sin numerar de este legado, apenas identificado como “Alberti y Escarlatti”. Sobre este fondo, véase: -CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc: “La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII”, en *Annals del Patronat d’Estudis Històrics d’Olot i Comarca*, I (1978) [Annals 1977], pp.195-212.

dos sonatas de Domenico Scarlatti: una de ellas, con referencia explícita a su autor (“Alegro / de Escarlati”), más una segunda, anónima, que he identificado como de su autoría también.

Contiene: **1.-** [Tocata] de Alberti, Sol Mayor, C; **2.-** Otra Tocata de Alberti, Fa Mayor, C; **3.-** Alegro de Escarlati, 3/8, K.2; **4.-** [Domenico Scarlatti] Alegro, 3/8, K.36; **5.-** Tocata de Alberti, Do Mayor, C; **6.-** Tocata de Alberti, La Mayor, C.

Se trata de un pliego de 8 páginas (o 4 folios), de 310 x 210 mm., el cual consta de dos bifolios, cosidos uno a continuación del otro. No presenta encuadernación alguna (apenas se han cosido sus dos bifolios), cubiertas ni títulos en su encabezamiento. Cada página, todas ellas con música anotada y sin apenas huecos, presenta quince o dieciséis pautas trazadas manualmente. El papel lleva una marca de agua que representa una custodia, junto al nombre del pueblo barcelonés de Sant Celoni (“T S SALONI”), localidad situada en la comarca del Vallés Oriental, cabecera de la comarca natural del Baix Montseny. Esta filigrana fue identificada por Oriol Valls i Subirà, y seguramente se corresponde con la que él incluye en su estudio, datada en el año 1752, y salida del molino papelero “Vell” (Viejo) y “Nou” (Nuevo), propiedad de la familia Morera, de la ciudad barcelonesa y episcopal de Vic¹⁷⁵. Según Valls, se trata de un tipo de “papel generalmente regular pero muy esparcido por doquier”¹⁷⁶. En cualquier caso, se trata de un documento anotado sobre un papel que deja traspasar la tinta, por lo que en ocasiones se dificulta una buena lectura, al tiempo que seguramente fuera escrito por un músico (a juzgar por el trazo decidido, y por las frecuentes tachaduras y enmiendas, que denotan el manejo de la escritura de alguien acostumbrado a dar utilidad a este tipo de materiales). El hecho de localizarse este manuscrito junto a otros varios de música de tecla (en su mayoría, para

¹⁷⁵ Estos a su vez lo alquilaron a lo largo de los años a otras familias para su explotación (Bas Frigola, Guarro, Garriga, Noguera, Soler...), pero, al parecer, ninguno de esos papeleros tenía un nombre que empezara por la letra T, “a no ser que sea la inicial del río Tordera que es el que hacía mover las ruedas de dichos molinos. Pero lo dudamos”. -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1982, pp.220 y 250.

¹⁷⁶ Aunque, en esta ocasión, no se alejó más allá de los noventa o cien kilómetros, que es la distancia que separa Sant Celoni de Santa Pau. -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España...*, op. cit., pp.220 y 250.

órgano, y de autores catalanes), de mediados del siglo XVIII, y junto a composiciones de otro italiano de prestigio como Domenico Alberti, habla a las claras de la circulación coetánea y de la buena difusión, poco posterior, —y aun del prestigio—, de que gozó entre los músicos de tecla y organistas (en el presente caso, catalanes), la obra del napolitano en territorio peninsular. Por último, quiero destacar la importancia que tiene la presente identificación de esta fuente (y casi “su hallazgo” para la investigación especializada, aquí por primera vez), pues testimonia que se trata de un asunto que muy posiblemente podrá deparar en un futuro no muy lejano nuevos descubrimientos y avances para el estudio de la obra de tan destacado compositor, bien conocido hasta ahora a nivel internacional, pero del que todavía se sabe tan poco, en profundidad, en cuanto a su producción conservada (fuentes tanto españolas como portuguesas), distribución y predicamento en la península ibérica.

■ **Lisboa. Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (P-L), Instituto Português do Património Cultural**, ms. FCR/194.1¹⁷⁷.

Contiene 60 sonatas¹⁷⁸: **1.-** K.118, **2.-** K.161, **3.-** K.427, **4.-** K.465, **5.-** K.441, **6.-** K.442, **7.-** K.467, **8.-** K.448, **9.-** K.426, **10.-** K.215, **11.-** K.216, **12.-** K.103, **13.-** K.101, **14.-** K.135, **15.-** K.124, **16.-** K.480, **17.-** K.104, **18.-** K.466, **19.-** K.175, **20.-** K.469, **21.-** K.182, **22.-** K.98, **23.-** K.134, **24.-** K.53, **25.-** Sonata en La Mayor, Allegro, C (inédita), **26.-** K.131, **27.-** K.455, **28.-** K.54, **29.-** K.158, **30.-** K.159, **31.-** K.203, **32.-** K.198, **33.-** K.474, **33a.-** K.475, **34.-** K.179, **35.-** K.462, **36.-** K.145, **37.-** K.463, **38.-** K.130, **39.-** K.112, **40.-** K.96, **41.-** K.458, **42.-** K.116, **43.-** K.44, **44.-** K.155, **45.-** K.125, **46.-** K.410, **47.-** K.397, **48.-** K.396, **49.-** K.411, **50.-** K.437, **51.-** K.446, **52.-** K.424, **53.-** K.430, **54.-** K.438, **55.-** K.425, **56.-** K.378, **57.-** K.43, **58.-** K.55, **59.-** K.435, **60.-** K.445.

¹⁷⁷ “Libro di Tocate / Per Cembalo, e / Tutti / del Sigre. Cavaliero D. Domenico Scarlatti”. 61 sonatas (1751-1752), de las cuales, una de ellas únicamente se recoge en esta fuente (sonata 25).

¹⁷⁸ Véase: -DODERER, Gerhard: *Domenico Scarlatti: Libro di tocate per cembalo*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp.27-34.

En la copia del volumen interviene un único copista, que curiosamente es el mismo amanuense que participa en el ejemplar de la ópera *Amor aumenta el valor*, conservado actualmente en la Real Biblioteca de Madrid. La obra fue escrita para celebrar la alianza política entre las dos monarquías de la península ibérica —a través de un doble enlace, por una parte, los que fueron reyes de España: Fernando VI y María Bárbara de Braganza; y por otro, los que fueron reyes de Portugal: José I y María Ana Victoria de Borbón— y compuesta, a su vez, por tres músicos: Giacomo Facco, Filippo Falconi y José de Nebra. El ejemplar de Madrid únicamente conserva la loa (de G. Facco) y el primer acto (de José de Nebra). Por su parte, este libro de sonatas de D. Scarlatti fue propiedad de los condes de Redondo¹⁷⁹ y precisamente la ópera se estrenó en el palacio que estos poseían en Lisboa,

¹⁷⁹ Es realmente poco lo que se conoce a propósito de los Condes de Redondo en la época que nos ocupa. Según parece, en su palacio lisboeta —que existía ya a finales del siglo XVI— residían habitualmente los embajadores españoles en Portugal. Precisamente, dicho palacio era en 1728 del Marqués de los Balbases y disponía en su interior de “hua especie de teatro” [-BRITO, Manuel Carlos de: *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.8]. En dicho teatro, Juan de Dios de Rivera construyó un escenario en el que se representó la fiesta teatral *Amor aumenta el valor* [-LEAL BONMATÍ, María del Rosario: “Espacio y tiempo barroco en *Amor aumenta el valor* (1728)”, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. (Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal; y Gemma Gómez Rubio; eds.). Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. “Corral de Comedias, 17”, 2005, pp.125-145]. El condado de Redondo toma su nombre de la localidad homónima portuguesa, perteneciente al distrito de Évora. El poseedor por entonces de dicho linaje nobiliario era Fernando V de Sousa de Castello Branco Coutinho e Menezes (*Lisboa, 27.10.1716; †Ibid., 15.08.1791), tercer conde de Redondo, además de 11º Señor de Gouvea de Riba y de Tamega, Señor de Serra, de Figueiro, dos Vinhos y de Pedrogao, Gran alcalde de Messejana, de Villa Viçosa, de Portel y de Monte Alegre, Comendador de la Orden de Cristo, Mariscal en la Corte de Portugal en Lisboa, y perteneciente a la casa de Sousa-Chichorro. Se casó el 10.01.1745 en Lisboa, con Maria Antónia da Conceição Breyner de Menezes (*Lisboa, 08.12.1719; †Ibid., 10.09.1780). Tuvieron cuatro hijos: Maria Barbara (*1745), Margarida Josefa (*1747), Domingas Ines Josefa (*1750) y Tomé III Xavier (*1753; †1813) —primer Marqués de Borba, 4º Conde de Redondo y 12º Señor de Gouvea—. [Repárese en el curioso nombre que pusieron a su primogénita]. El día de Reyes de 1728, hacía su entrada pública en Lisboa el embajador español, Marqués de los Balbases, y el 7 de enero se celebraba el casamiento por poderes entre el Príncipe de Asturias —futuro Fernando VI— y la infanta María Bárbara de Braganza en la basílica patriarcal de la capital portuguesa. En el marco de los desposorios se ofreció la noche del día 6 una gran fiesta en el palacio del Marqués de los Balbases (la cual, basada en la anterior comedia de Antonio de Solís, ya se había representado no obstante en 1720 para el nacimiento del Infante Felipe), representándose la comedia en música *Las Amazonas de España*, bajo la dirección de Gregorio Cristiani. Tras seis días de luminarias, tuvieron lugar los esponsales, y después, el Marqués financió la representación de *Amor aumenta el valor*, con unos gastos faraónicos. El mismo Marqués organizó en su palacio lisboeta, el 1 de marzo, día de San Felipe (santo del rey de España), una serenata con libreto de José de Cañizares y música de G. Facco; y el día 30, San Fernando, mandó poner en escena la comedia en música *Endimión y Diana*. Era por entonces embajador portugués en Madrid Rodrigo Anes de Sá Almeida e Menezes (*19.10.1676; †Abrantes, 30.10.1733), primer Marqués de Abrantes (7º Conde de Penaguião y tercer Marqués de Fontes). [Vid.: -RODRÍGUEZ VILLA, ANTONIO: *Embajada extraordinaria del marqués de los Balbases a Portugal en 1727*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1872. -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, pp.217-219. -MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.: *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2010].

el 28 de enero de 1728 (palacio que era, al mismo tiempo, residencia de Carlos Ambrosio Spínola de la Cerda y Colonna¹⁸⁰, quinto Marqués de los Balbases y embajador de España ante la corte portuguesa).¹⁸¹ Con lo cual, este copista parece tener una relación con la corte portuguesa y española, aunque hay que considerar que en el título de la ópera se evidencia que fue un encargo del embajador Español: *Dramma Harmonico / Amor aumenta el valor. / Puesto en Musica. / Para el Ex.mo Señor Marques de los / Valvases. / Acto primero. / 17286*. Por otro lado, las anotaciones del libro de sonatas de Scarlatti están en italiano, con algunas incorrecciones —téngase en cuenta el origen italiano del embajador español— mientras que en la ópera, las anotaciones están en español (sin aparentes incorrecciones); lo cual índice a pensar, que este amanuense, al menos, era conocedor de la lengua y trabajó al servicio del embajador español [¿se trató acaso de un regalo del embajador español a los Condes de Redondo?]. En lo que respecta a la fecha de copia de la fuente, si se atiende a dos referencias temporales concretas, como es el caso de la evidencia de la participación del amanuense (1728, para el caso de la ópera *Amor aumenta el Valor*) y la estancia de D. Scarlatti en Portugal (1719-1727), parece lógico aventurar una posible datación del libro de sonatas, que estaría ca.1720-1730. Ahora bien, si se atiende al contenido del libro de sonatas desde un punto de vista temporal, esto es, a la primera aparición de las sonatas contenidas en las fuentes consideradas primarias, observamos que la posible fecha de copia se retrasaría de manera considerable. En este sentido, la fuente portuguesa recoge sonatas presentes, entre otras, en las siguientes fuentes: Venecia (1742), Venecia (1749),

¹⁸⁰ Carlos Ambrosio Spínola de la Cerda y Colonna, v marqués de los Balbases (*Milán, 20.01-1696; †Madrid, 18.12.1757), hijo de Carlos Felipe Spínola IV (*11.11.1665; †30.07.1721) — IV marqués de los Balbases, Grande de España, duque de Sesto, duque de Venafro y de San Severino— y de Isabel María de la Cerda y Aragón (*1667; †1708). Fue el aristócrata y diplomático italiano al servicio de la corona española, también v Duque de Sesto, Príncipe de Serravalle, Caballero de la Orden del Toisón de Oro, de la de Santiago y de la de San Jenaro. Ejerció como Caballerizo mayor de Isabel de Farnesio, y Gentilhombre de cámara de Felipe V, quien lo nombró embajador extraordinario en Portugal y gran Protonotario del Consejo de Italia. Contrajo matrimonio en Madrid en 1717 con Ana Catalina de la Cueva y de la Cerda (VI Marquesa de Cadreita y VI Condesa de la Torre), y fueron padres de: Carlos Joaquín Spínola de la Cueva (que sucedió en los títulos de sus padres), de Ángel Antonio (Marqués de Montebello y Teniente General de los Reales Ejércitos), y de María Dominga (que, casada con el Marqués de Alcañices, legó a su descendencia la Casa de Albuquerque y sus agregados, ya en el primer tercio del siglo XIX).

¹⁸¹ La identificación del copista ha sido realizada por Luis Antonio González, véase: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid, ICCMU, 2011, pp.XIII-XIV.

Venecia Libro I (1752), Venecia Libro IX (1754), Venecia Libro X (1755), Venecia Libro XI (1756), Parma Libro I (1752), Parma Libro XI (1754), Parma Libro XII (1755), Parma Libro XIII (1756), etc. Atendiendo a este último supuesto, la posible fecha de copia sería más de 25 años posterior a la propuesta arriba indicada, situándose, al menos, en torno a 1756 (algo que a priori puede parecer extraño, ya que es un periodo de tiempo extenso, máxime si se considera que el copista trabajó para el embajador español y este último falleció en Madrid en 1757). Dada la importancia de esta fuente, sería preciso un estudio riguroso que pudiera aportar luz sobre la fecha de copia de la misma, ya que en el caso de que se pudiera demostrar que la copia de algunas de las sonatas aquí conservadas fue anterior a las versiones contenidas en Venecia y Parma; podríamos estar ante la primera versión de dichas piezas.

■ **Londres. Museo Británico-Biblioteca Británica (GB-Lbl)**, Additional Manuscript 31552; Additional Manuscript 31553; Additional Manuscript 31589; Additional Manuscript 3501; Additional Manuscript 35018; y Tyson MS 4.

Additional Manuscript 31552: *Sonata en Sol menor*, “Sonata”, fols.1r-3v, Ms. del siglo XVIII (RISM ID no. 806045889). Según Hughes-Hughes, “Moderato e cantabile (compás de 3/4, de una sonata en Sol menor”¹⁸².

Additional Manuscript 31553: un volumen de 88 fols., con 44 sonatas (1740-1760), conocido como “Manuscrito de Londres” o “Manuscrito Worgan”, porque su antiguo propietario fue el Dr. John Worgan. (RISM ID no. 806045891). “LIBRO DE XLIV. SONATAS, MODERNAS, PARA CLAVICORDIO. COMPUESTAS POR EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, Y MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS, D. FERNANDO EL VI. Y DOÑA MARIA BARBARA.”. Recopila un total de 44 sonatas. (1748-1752). 24 de

¹⁸² [-HUGHES-HUGHES, Augustus: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*. 3 vols. Londres, Department of Manuscripts of the British Museum, Printed by order of the Trustees, 1906, vol.3, p.130].

estas sonatas fueron editadas por John Worgan: 12 en 1752 (Londres, imprenta de J. Johnson) y otras 12 en 1771 (Londres, imprenta de William Owen). Contiene: **1.-** K.109, **2.-** K.110, **3.-** K.106, **4.-** K.107, **5.-** K.55, **6.-** K.112, **7.-** K.117, **8.-** K.108, **9.-** K.98, **10.-** K.101, **11.-** K.49, **12.-** K.54, **13.-** K.43, **14.-** K.44, **15.-** K.123, **16.-** K.53, **17.-** K.111, **18.-** K.104, **19.-** K.47, **20.-** K.57, **21.-** K.114, **22.-** K.56, **23.-** K.115, **24.-** K.116, **25.-** K.118, **26.-** K.122, **27.-** K.139, **28.-** K.120, **29.-** K.48, **30.-** K.113, **31.-** K.99, **32.-** K.100, **33.-** K.96, **34.-** K.46, **35.-** K.121, **36.-** K.105, **37.-** K.140, **38.-** K.50, **39.-** K.119, **40.-** K.68, **41.-** K.141, **42.-** K.142, **43.-** K.143, **44.-** K.144.

Additional Manuscript 31589: “Sonate per Cembalo di diversi autori”. Contiene: Guglielmi (Allegro commodo); Benedetto Marcello (Ciaccona “Stravaganza”); Francesco Modonesi (Vivace); Francesco Modonesi (Allegro); Domenico Scarlatti (Allegro), Domenico Scarlatti (Allegro); Guglielmi (Allegro); Antonio Gaetano Pampani (Allegro); Antonio Gaetano Pampani (Allegro); Benedetto Marcello (Música manuscrita, sin título); Domenico Scarlatti (Allegro); Domenico Alberti (Allegro); Domenico Alberti (Música manuscrita, sin título); Benedetto Marcello (Música manuscrita, sin título); Baldassare Galuppi (Música manuscrita, sin título); Baldassare Galuppi (Música manuscrita, sin título); Domenico Merola (Música manuscrita, sin título); Giuseppe Scarlatti (Música manuscrita, sin título); Baldassare Galuppi (Música manuscrita, sin título); Orazio Mei (Música manuscrita, sin título); Matteo Veneto (Música manuscrita, sin título); Benedetto Marcello (Música manuscrita, sin título); Matteo Veneto (Música manuscrita, sin título); Baldassare Galuppi (Música manuscrita, sin título); Pietro Nardini (Música manuscrita, sin título); Domenico Alberti (Allegro).

Additional Manuscript 35018: una *Sonata en Fa Mayor*, “Sonata per il Cembalo” (RISM ID no. 806038110), fols.55v-58r, 1780c; de atribución espuria (según Kirkpatrick, p.426); la copia se atribuye (según Kirkpatrick) al líder inglés del movimiento metodista, el reformador Charles Wesley (*1707; †1788), autor de numerosos himnos y padre del organista Samuel Wesley.

Tyson MS 4: un volumen misceláneo manuscrito (Ms. colectivo, RISM 806550219), conocido como “Colección Tyson”, a cargo de varios copistas. De la segunda mitad del siglo XVIII, de 24 x 30 cm., con II + 34 fols., en partitura, incluye diversas sonatas para teclado; ninguna de sus obras se atribuye a autor alguno, salvo por el título en la cubierta “Scarlatti / S: Wesley”. Lleva una lista de contenidos y un diagrama de colación de mano de su anterior propietario, el musicólogo británico Alan Walker Tyson (*1926; †2000), cuyos familiares donaron el documento a la Biblioteca Británica el 26.02.1998. Reúne 8 sonatas de Domenico Scarlatti y 5 piezas del compositor y organista inglés Samuel Wesley (*1766; †1837), a saber: tres sonatas, en Sol Mayor, Fa Mayor y La Mayor, respectivamente, así como una pieza instrumental en Do menor, y una obra vocal en Sol Mayor. Las sonatas de Scarlatti son: **1.-** en Sol Mayor, “Sonata” [K.125, L.487], (RISM ID no. 806550220), fols.2v-3r; **2.-** en Do menor, “Sonata” [K.126, L.402], (RISM ID no. 806550221), fols.3v-5r; **3.-** en Sol menor, “Sonata” [K.179, L.177], (RISM ID no. 806550222), fols.9v-10r; **4.-** en Si bemol Mayor, “Allemanda” [K.66, L.496], (RISM ID no. 806550223), fols.10v-11r; **5.-** en Mi bemol Mayor, “Sonata” [K.68, L.114], (RISM ID no. 806550224), fols.12v-14r; **6.-** en Do Mayor, “Allegro Assai” [K.49, L.301], (RISM ID no. 806550225), fols.15v-17r; **7.-** en Do menor, “Presto” [K.48, L.157], (RISM ID no. 806550226) incompleto, fols.17v-18v; y **8.-** en Mi bemol Mayor, “Allegro” [K.123, L.111], (RISM ID no. 806550227) incompleto, fols.29v-30v.

■ **Londres. Biblioteca de la Real Academia de Música [Royal Academy of Music]** (*GB-Lam*), MS 166.

[Antigua signatura, 989 12 VI. 30, M 16, XXXIII B / Npr]. Dos *Lessons* de Domenico Scarlatti, en colección (800159168), en un volumen misceláneo de 166 páginas, de la segunda mitad del siglo XVIII, el cual reúne 31 piezas de diversos autores, y que perteneció a J. Trehern. El libro incluye un índice con los incipits musicales de las obras que contiene en la página 154, y un índice de títulos en la página 155. Las dos *Lessons* (en las pp.34-37 de la

fuente) llevan como encabezamiento general: “Lesson by Scarlatti”. La primera es una *Sonata en Re Mayor* (RISM ID no. 800159175) [K.29, L.461], y la segunda es una *Sonata en Re Mayor* (RISM ID no. 800226396) [K.21, L.363]. Aparte de las citadas dos obras de Domenico Scarlatti, este manuscrito recoge también obras de: Anozzi (4), Johan Schobert (3), Georg Friedrich Händel (2), Pietro Domenico Paradisi (2), Georg Christoph Wagenseil (2), Marcello (2), John Garth (2), Felice Giardini (2), Charles Barbandt (2), Maurice Greene (1), Giuseppe Jozzi (1), Richter (1), William Byron (1), Johann Adolf Hasse (1), James Nares (1), Larooe (1), y Pietro Maria Crispi (1).

■ **Lund (Suecia). Biblioteca de la Universidad (S-L)**, Saml. Wenster U:2; Saml.Engelhart 463.

Saml. Wenster U:2: Manuscrito, datado en el siglo XVIII, antigua propiedad de la familia Wenster, con 23 sonatas en colección, para clave, 5 de ellas de Domenico Scarlatti. Título: *Sonate per il Cembalo composte da Scharlatti Lettore Non aspettarti [...]*. 32 folios. (RISM ID no. 190003271). Contiene: K.1, K.2, K.4, K.5, K.6.

Saml.Engelhart 463: Manuscrito, datado en la primera mitad del siglo XVIII, antigua propiedad del organista y director de orquesta de la Universidad de Upsala (Suecia), Heinrich Christoph Engelhardt (*1694; †1765), con diversas sonatas o suites, 5 de ellas para clave, de Domenico Scarlatti. Las sonatas en cuestión se anotan en los fols. 5-6, 8-9, 10-12, 13-14, 15-16. (RISM ID no. 190003270, 190003266, 190003268, 190003267, 190003269). Contiene: K.5, K.2, K.7, K.1 y K.11.

■ **Madrid. Real Conservatorio Superior de Música (E-Mc)**, Ms. 3/1408 [Madrid-Ayerbe] y Ms. 3/1043 [Madrid-Roda].

Ms. 3/1408: “Libro Di Sonate Dil Sig.r Domenico Scarlati / Per ala Sig.ra D. ^a Ygnacia Eyerbe”. Conocido como el “Manuscrito de Madrid”. 30 sonatas (1754) Contiene las sonatas: **1.-** K.183, **2.-** K.158, **3.-** K.316, **4.-** K.317, **5.-** K.331, **6.-** K.332, **7.-** K.160, **8.-** K.333, **9.-** K.126, **10.-** K.319, **11.-** Sonata de Albero¹⁸³, **12.-** Sonata de Albero¹⁸⁴, **13.-** K.306, **14.-** K.190, **15.-** K.315, **16.-** K.179, **17.-** K.424, **18.-** K.425, **19.-** K.139, **20.-** K.116, **21.-** K.432, **22.-** K.430, **23.-** K.399, **24.-** K.392, **25.-** K.434, **26.-** K.427, **27.-** K.105, **28.-** K.364, **29.-** K.365, **30.-** K.108¹⁸⁵.

Ms. 3/1043: “Quaderno de sonatas sin gusto para el uso de Antonio Navarro”. Dos sonatas atribuidas a Scarlatti (Re mayor y La mayor)¹⁸⁶.

■ **Milán. Biblioteca del Conservatorio de Música “Giuseppe Verdi” (I-Mc), ms. Noceda L 22 8.**

Contiene una Giga en La Mayor, atribuida a D. Scarlatti por parte de G. Pestelli [Véase: -PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino, G. Giappichelli, 1967, p.86]. Sheveloff apunta al respecto: “Pestelli’s other venture into source evaluation involves two fragmentary manuscripts in MILANO, the sources Nosedá L 22 8 and R 11 4. Pestelli noticed that the fugue, K.41, appears in R 11 4 attributed to Alessandro Scarlatti. Thus he guessed, again on purely stylistic grounds, that a Giga that appears in L 22 8 also attributed to Scarlatti patre must really be by Scarlatti figlio. The Giga, in Pestelli’s opinion, ‘lascia molto in dubbio ed è possibile che si tratti di una pagina di Domenico’. For an unedited transcription on this Giga, see p 295 and 296; the music, in my opinion, exhibits no features that strongly link it to any

¹⁸³ Según Christopher Hail se corresponde con la primera sonata de Sebastián Albero (Sonata 1) del manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia [I-Vnm, It.IV 197b (=9768)]. <http://mysite.verizon.net/chrishail/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/collections.pdf> [Acceso 24.10.2013].

¹⁸⁴ En este caso y según el mismo autor, se correspondería con la Sonata 2 de dicho manuscrito.

¹⁸⁵ -GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: “Las colecciones musicales de la Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio Superior de Madrid”, en *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación IAML/AIBM*. Madrid, AEDOM, 1999. Véase, además, -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, pp.154-155.

¹⁸⁶ *Vid.:* -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, p.154.

particular composer. It is just as likely to be Alessandro Scarlatti as anyone else. The remainder of Pestelli's ordering is a rearrangement of the 555 sonatas listed by Kirkpatrick. Pestelli attempts to link the details of Domenico's life with certain periods of activity in which he might have turned out the sort of piece that shows up in later Spanish sources in somewhat altered and possibly distorted versions. Pestelli does not hesitate to date a sonata thirty or more years before its first appearance in the source [...]. [Traduzco:] "Otro atrevimiento de Pestelli referido a la evaluación de las fuentes implica dos manuscritos incompletos localizados en Milán, las fuentes Nosedá L 22 8 y R 11 4. Pestelli advierte que la fuga K.41, se halla atribuida en la fuente R 11 4 a Alessandro Scarlatti. De este modo, él conjeturó, nuevamente a partir de razones puramente estilísticas, que la Giga que aparece en L 22 8, también atribuida a Scarlatti padre debe ser realmente de Scarlatti hijo. La Giga, en opinión de Pestelli, 'deja muchas dudas y es posible que sea una página de Domenico'. Para una transcripción inédita de esta Giga, véanse las páginas 295 y 296; la música, en mi opinión, no presenta rasgos evidentes que permitan vincularla con ningún compositor en particular. Puede ser tanto de Alessandro Scarlatti como de cualquier otro compositor. El resto del catálogo de Pestelli es un reordenamiento de las 555 sonatas de Kirkpatrick. Pestelli intenta vincular determinados detalles de la vida de Domenico con períodos de actividad concretos, en los que el compositor podría haber producido el tipo de pieza que aparecería en fuentes españolas más tardías, en versiones de algún modo alteradas y posiblemente distorsionadas. Pestelli no duda en datar una sonata treinta años o más antes de su primera aparición en la fuente [...]"¹⁸⁷.

■ **Montecassino. Biblioteca del Monumento Nacional de Montecassino (I-MC)**, dos colecciones manuscritas, con signaturas 5-F-21 a-zt; y 6-E-5/4 a-j, respectivamente.

5-F-21 a-zt (Colección 852029763). Se trata de un volumen manuscrito (1740-1760) —con numeración RISM 852029763—, con 45 sonatas de

¹⁸⁷ Vid.: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge...* op. cit., pp.293-296.

Domenico Scarlatti (*I-MC*, 5-F-21 a-zt) [antigua signatura 126-D-11], copiadas en dos secciones o grandes cuadernos que se han encuadernado juntos uno a continuación del otro; así, existe una primera sección o gran cuaderno, de 22,5 x 29 cm., que va del fol.1r. al fol.28r, dejando el fol.28v libre. Incluye 15 sonatas que siguen una ordenación alterna respecto a la de los *Essercizi* y Kirkpatrick. Y a continuación aparece una segunda sección o gran cuaderno, de 22,5 x 33 cm., que se extiende desde el fol.29r al fol.80r, con las 30 sonatas que aparecen en los *Essercizi*, y que siguen por tanto estrictamente la ordenación que también hiciera Kirkpatrick. Seis de las sonatas que aparecen en la primera sección, se repiten de nuevo en la segunda (concretamente, según su orden de aparición en el manuscrito, las sonatas K.8, 4, 30, 2, 9 y 24). El volumen, que fuera propiedad de Vincenzo Bovio [o Vincenzo Bove] (*1808c; †1889), —sobrino del abad de Montecassino en 1821-1828 Luigi III Bovio da Bitonto—, incluye además de las 45 sonatas, una Tocata en Do Mayor de Giuseppe Scarlatti (*1718 ó 1723; †1777). Este libro de 88 fols. indica en cubierta y portadilla: “Toccate n.º 30 Scarlatti”.

Contiene: **1.-** no se corresponde con ninguna sonata del catálogo de Kirkpatrick ni de Longo (Sol Mayor, Allegro Assai, 2/4, [*unicum?*]), [sin correspondencia en el catálogo de Kirkpatrick ni de Longo], Sin título, fols.1r-5r, sign. 5-F-21a, RISM ID no.852029764; **2.-** no se corresponde con ninguna sonata del catálogo de Kirkpatrick ni de Longo (Do Mayor, Andantino, C , [*unicum?*]), [sin correspondencia], sin título, fols.5v-6r, sign. 5-F-21b, RISM ID no.852029765; **3.-** no se corresponde con ninguna sonata del catálogo de Kirkpatrick ni de Longo (Sol Mayor, Allegro, 3/8, [*unicum?*]) [sin correspondencia], sin título, fols.6v-7r, sign. 5-F-21c, RISM ID no.852029766; **4.-** Sol menor, [K.8], “Del Sig.^r Scarlatti”, fols.7v-8r, sign. 5-F-21d, RISM ID no.852029767; **5.-** Sol menor, [K.4], “Allemanda”, fols.8v-10r, sign. 5-F-21e, RISM ID no.852029768; **6.-** Sol menor, [K.31], sin título, fols.10v-13r, 5-F-21f, RISM ID no.852029769; **7.-** Sol menor, [K.30], “Fuga” [Fuga del gato], fols.13v-16r, 5-F-21g, RISM ID no.852029770; **8.-** Sol Mayor, [K.2], Sin título, fols.16v-17r, 5-F-21h, RISM ID no.852029771; **9.-** Re menor, [K.32], “Aria”, fol.17v, 5-F-21i, RISM ID no.852029772; **10.-**

Re Mayor, [K.33], Sin título, fols.17v-19r, 5-F-21j, RISM ID no.852029773; **11.-** Re menor, [K.9], Sin título, fols.19v-20r, 5-F-21k, RISM ID no.852029774; **12.-** La Mayor, [K.24], Sin título, fols.20v-22r, 5-F-21l, RISM ID no.852029775; **13.-** La menor, [K.36], Sin título, fols.22v-24r, 5-F-21m, RISM ID no.852029776; **14.-** Do menor, [K.37], Sin título, fols.24r-26r, 5-F-21n, RISM ID no.852029777; **15.-** Fa Mayor, [K.38], Sin título, fols.26v-28r, 5-F-21o, RISM ID no.852029778; **16.-** Re menor, [K.1], “Toccate Per Cembalo. Opera Del Sig. D. Domenico Scarlatti Sonata 1^a”, fols.29r-30r, 5-F-21p, RISM ID no.852029779; **17.-** Sol Mayor, [K.2], Sonata 2^a, fols.30v-31r, 5-F-21q, RISM ID no.852029780; **18.-** La menor, [K.3], Sonata 3^a, fols.31v-32r, 5-F-21r, RISM ID no.852029781; **19.-** Sol menor, [K.4], Sonata 4^a, fols.32v-33r, 5-F-21s, RISM ID no.852029782; **20.-** Re menor, [K.5], Sonata 5^a, fols.33v-34r, 5-F-21t, RISM ID no.852029783; **21.-** Fa Mayor, [K.6], Sonata 6^a, fols.34v-35r, 5-F-21u, RISM ID no.852029784; **22.-** La menor, [K.7], Sonata 7^a, fols.35v-37r, 5-F-21v, RISM ID no.852029785; **23.-** Sol menor, [K.8], Sonata 8^a, fols.37v-38r, 5-F-21w, RISM ID no.852029786; **24.-** Re menor, [K.9], Sonata 9^a, fols.38v-39r, 5-F-21x, RISM ID no.852029787; **25.-** Re menor, [K.10], Sonata 10^a, fols.39v-41r, 5-F-21y, RISM ID no.852029788; **26.-** Do menor, [K.11], Sonata 11^a, fols.41v-42r, 5-F-21z, RISM ID no.852029789; **27.-** Sol menor, [K.12], Sonata 12^a, fols.42v-44r, 5-F-21za, RISM ID no.852029790; **28.-** Sol Mayor, [K.13], Sonata 13^a, fols.44v-46r, 5-F-21zb, RISM ID no.852029791; **29.-** Sol Mayor, [K.14], Sonata 14^a, fols.46v-48r, 5-F-21zc, RISM ID no.852029792; **30.-** Mi menor, [K.15], Sonata 15^a, fols.48v-50r, 5-F-21zd, RISM ID no.852029793; **31.-** Si bemol Mayor, [K.16], Sonata 16^a, fols.49v-52r, 5-F-21ze, RISM ID no.852029794; **32.-** Fa Mayor, [K.17], Sonata 17^a, fols.52v-54r, 5-F-21zf, RISM ID no.852029795; **33.-** Re menor, [K.18], Sonata 18^a, fols.54v-56r, 5-F-21zg, RISM ID no.852029796; **34.-** Fa menor, [K.19], Sonata 19^a, fols.56v-58r, 5-F-21zh, RISM ID no.852029797; **35.-** Mi Mayor, [K.20], Sonata 20^a, fols.58v-60r, 5-F-21zi, RISM ID no.852029798; **36.-** Re Mayor, [K.21], Sonata 21^a, fols.60v-62r, 5-F-21zj, RISM ID no.852029799; **37.-** Do menor, [K.22], Sonata 22^a, fols.62v-64r, 5-F-21zk, RISM ID no.852029800; **38.-** Re Mayor, [K.23], Sonata 23^a, fols.64v-66r, 5-F-21zl, RISM ID no.852029801; **39.-** La Mayor, [K.24], Sonata 24^a, fols.66v-68r, 5-F-21zm., RISM ID

no.852029802; **40.-** Fa # menor, [K.25], Sonata 25^a, fols.68v-70r, 5-F-21zn, RISM ID no.852029803; **41.-** La Mayor, [K.26], Sonata 26^a, fols.70v-72r, 5-F-21zo, RISM ID no.852029804¹⁸⁸; **42.-** Si menor, [K.27], Sonata 27^a, fols.72v-74r, 5-F-21zp, RISM ID no.852029805; **43.-** Mi Mayor, [K.28], Sonata 28^a, fols.74v-76r, 5-F-21zq., RISM ID no.852029806; **44.-** Re Mayor, [K.29], Sonata 29^a, fols.76v-78r, 5-F-21zr, RISM ID no.852029807; y **45.-** Sol menor, [K.30], “Fuga moderato Sonata 30^a” [Fuga del gato], fols.78v-80r, 5-F-21zs, RISM ID no.852029808.

6-E-5/4 a-j (Colección 852034497). Un volumen manuscrito —con numeración RISM 852034497—, datable en la última década del siglo XVIII, y que fuera propiedad del sobrino del abad de Montecassino Luigi III Bovio da Bitonto entre 1821 y 1828, Vincenzo Bovio [o Vincenzo Bove] (*1808c; †1889), con 12 sonatas (**I-MC**, 6-E-5/4 a-l) [antigua signatura 126-F-23 op.4], las diez primeras de Domenico Scarlatti y las dos últimas de Antonio Gaetano Pampani (*1705c; †1775), —estas últimas en Fa Mayor y Do Mayor, respectivamente—. Contiene: **1.-**La menor, [K.3], “Sonata Per il Cembalo del Sig.^f Domenico Scarlatti”, fols.1r-2v, sign. 6-E-5/4a, RISM ID no.852034498; **2.-**La menor, [K.7], Sin título, fols.2v-4r, sign. 6-E-5/4b, RISM ID no.852034499; **3.-**Re menor, [K.10], “Sonata Per il Cembalo del Sig.^f Domenico Scarlatti”, fols.6r-6v, sign. 6-E-5/4c, RISM ID no.852034500; **4.-**Re menor, [K.5], Sin título, fols.6v-7r, 6-E-5/4d, RISM ID no.852034501; **5.-**Fa Mayor, [K.6], Sin título, fols.7v-8r, 6-E-5/4e, RISM ID no.852034502; **6.-**Re menor, [K.9], “Sonata Per il Cembalo del Sig.^f Domenico Scarlatti”, fols.9r-10r, 6-E-5/4f, RISM ID no.852034503; **7.-**Sol menor, [K.30], “Fuga”, fols.10v-12r, 6-E-5/4g, RISM ID no.852034504; **8.-**Sol Mayor, [K.2], “Sonata Per il Cembalo del Sig.^f Domenico Scarlatti”, fols.14r-15r, 6-E-5/4h, RISM ID no.852034505; **9.-**Sol Mayor, [K.14], Sin título, fols.15v-16r, 6-E-5/4i, RISM ID no.852034506; y **10.-**Mi menor, [K.15], Sin título, fols.16v-17r, 6-E-5/4j, RISM ID no.852034507.

¹⁸⁸ 852029763: un manuscrito colectivo de 22,5 x 33 (29) cm. Para comprobar los incipits musicales correspondientes, *vid.*: <http://opac.rism.info/search?documentid=852029804> y también <http://opac.rism.info/search?documentid=852029806> (Etc.).

■ **Montserrat. Archivo musical del Monasterio de Santa María (E-MO)**, varios manuscritos: AM 484/6, AM 654, AM 656, AM 1665, AM 1770, AM 1881, AM 2158, AM 2298 y AM 2786¹⁸⁹.

AM 484/6: sonata K.533, *Sonata VI de Soarlati*, RISM ID no. 100500842, en colección miscelánea, pp.10-11. Esta sonata también se encuentra en *E-MO*, AM 654, pp.29-31. Se incluye en un manuscrito colectivo (100500836), consistente en un cuaderno de 37 páginas de papel (de 39 x 20,5 cm) cosidas, datado en 1786, y titulado *Sonatas de organo del P.^{dre} Fra Antonio Soler*, el cual anota 19 sonatas, no sólo de Soler, sino también de otros compositores (como Viola, y otros). La cubierta lleva decoración vegetal y el color de la tinta es sepia. En las páginas 21-22 se anota la sonata K.19 (atribuida a Soler, en la fuente).

AM 654: contiene las sonatas K.6, 266, 474, 437, 533 (atribuida a Soler) y 302 (atribuida a Soler). Sonatas copiadas entre las pp. 19-35.

AM 656: ms. de tecla (para órgano), apaisado (antigua signatura, No. 58, pp. 564-642), que lleva por título (pág.1): *Libro de Sonatas de Organo de Juan Quer y Villaró, año. 1767*. Este manuscrito montserratino no lleva nueva numeración añadida como los otros. Contiene obras, además de las de Domenico Scarlatti, de los siguientes autores: Soler (6), Bernadet (5), y Mariner (2). Del músico napolitano se anotan las siguientes cinco sonatas:

- Sonata 3^a de Scarlatti [Escarlatti], p.19 (= K.6).
- Sonata 4^a de Scarlatti, p.21 (= K.266).
- Sonata 5^a de Scarlatti p.25 (= K.474).
- Sonata 6^a de Scarlatti, p.27 (= K.437).
- Sonata 7^a de Soler [se trata de una falsa atribución anotada en la fuente, ya que es en realidad obra de Domenico Scarlatti], p.29 (= K.533).

¹⁸⁹ El contenido de estas fuentes ha sido consultado en: -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, p.154 (AM 484/6, AM 654, AM 1770, AM 2298 y AM 2786); -JOHNSON, Bengt (ed.): *Domenico Scarlatti. [Urtext] Ausgewählte Klaviersonaten*. [Prólogo]. [KRAUS, Detlef (digitación)]. Munich, G. Henle, , col. "Selected Piano Sonatas, vol.1", HN 395, 1985 (AM 2158 y AM 2786); y PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Tres sonates inédites per a clavicèmbal, op. cit* (AM 1665 y AM 1881). Véase también: -JOHNSON, Bengt: *Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music*. Copenhagen, Dansk Årbog for Musikforskning, 1984, pp.39-116.

-Sonata 9ª de Soler [se trata de una falsa atribución anotada en la fuente, ya que es en realidad obra de Domenico Scarlatti], p. 32 (= K.302)¹⁹⁰.

AM 1665: sonata en Fa Mayor, coincidente con la copia del Ms *AM 1881*, aunque con variantes¹⁹¹. (*Sonata / 11ª de / Escarlatti*). Cuaderno de medidas 31.3 x 22 cm. Probablemente una copia de la versión más antigua conservada en el Ms *AM 1881*.

AM 1770: sonata en Do Mayor (pp. 74-75), coincidente con la sonata editada por B. Johnsson y que presenta el número de orden 21.

AM 1881: sonata en Fa Mayor (atribuida a D. Scarlatti en la fuente), pp.11-13. La pieza contiene el título: *Sonata de Escarlatti*. Manuscrito copiado a mediados del siglo XVIII, de medidas 15,5 x 22 cm.

AM 2158: sonata en Do Mayor (Johnsson 21), sonata en Sol Mayor, Allegro, 3/8 (Johnsson 22) y sonata en sol menor (Johnsson 23). Estas dos últimas sonatas (Johnsson 22 y 23) aparecen juntas en la fuente, formando una pareja.

AM 2298: sonata K.200? (pp.74-75).

AM 2786: sonata K.33 (pp.42-43) [Según M. Boyd]. Sonata en Do Mayor (añadida por Johnsson en su edición = sonata Johnsson 24).

■ **Morella. Archivo privado de D. Manuel Milián Mestre**¹⁹².

¹⁹⁰ Aquí se trunca la numeración continua de las sonatas, puesto que falta la No. 8, y parece que se haya cortado una página del manuscrito.

¹⁹¹ Vid.: -PEDRERO-ENCABO, Águeda (ed.): *Domenico Scarlatti. op. cit.*, pp.21-22.

¹⁹² Periodista y político español, nacido en 1943. Ha trabajado para varios medios de comunicación, como *El Noticiero Universal*, *Tele/exprés*, *Diario de Barcelona*, *El País*, *Las Provincias* y *La Vanguardia*. Fundador del *Club Ágora*, *Reforma Democrática de Cataluña* y de *Solidaritat Catalana*. Diputado en las Cortes Generales desde 1.989 hasta el 2.000.

Dos cuadernos que llevan por título: *Cuaderno de Sonatas compues / tas por el Señor Dominico Scarlatti / De Pasqual Bonete Yscate*, y *Cuaderno de Sonatas para la expedición de José Guimerán*. De dichos volúmenes da noticia Romà Escalas en el prólogo de su edición de varias piezas para teclado atribuidas a José de Nebra. Los datos que se aportan en dicha edición son los siguientes¹⁹³:

[...] “*Cuaderno de Sonatas compues / tas por el Señor Dominico Scarlatti / De Pasqual Bonete Yscate*, páginas 76 a 85 (Facs. I), en el que a continuación de 12 Sonatas de Scarlatti y una sonata para ‘clave de gran manejo’, del mismo autor, encontramos dos piezas, ambas tituladas *Tocata para Organo de don Joseph Nebra. Lenguetería ygal*, (Facs. II), seguidas de más obras para clave, lo que nos hace suponer que todas las obras del cuaderno fueron recopiladas para la ejecución en este instrumento”.

Como se abordará durante el desarrollo de la presente tesis, este cuaderno morellano, datado hacia 1750, comparte rasgos comunes con otras fuentes depositadas en *E-Zac*, en cuanto a fuentes españolas de la primera mitad del siglo XVIII que compilan, a su vez, obras de dos compositores activos en la corte española, como D. Scarlatti y José de Nebra. No obstante, para realizar una valoración de esta fuente que permitiera aportar luz al origen de la misma (acaso, como también ocurre en el caso zaragozano, pudiera guardar algún tipo de relación con la familia de músicos Nebra), sería preciso realizar un análisis detenido de la misma (lo cual no ha sido posible por las razones que se expondrán a continuación). [Contiene 13 sonatas de D. Scarlatti, aunque se desconoce a fecha de hoy de qué sonatas se trata en concreto].

[*Cuaderno de Sonatas para la expedición de José Guimerán*], copiado en el siglo XIX: “[...] a continuación de la Tocata de Nebra en mi menor, del ms. de Guimerán, aparece una Tocata de Scarlatti, la cual también se

¹⁹³ Vid.: -ESCALAS I LLIMONA, Romà: *Joseph Nebra (1702-1768). Tocatas y Sonata para Organo ó Clave*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, I”, 1987, pp.5-7.

encuentra en los ‘Essercizi per Gravicembalo’ de 1738 (Longo N^a 367), con el título ‘Sonata’ [...]”. [Contiene, al menos, la sonata K.5].

“Ambos manuscritos procedentes de Morella (Castellón), fueron cuadernos de repertorio para tecla pertenecientes a dos músicos, organistas, Pasqual Bonet y José Guimerán, posiblemente los propios copistas de ambos manuscritos. El de Bonet, en formato apaisado de 21 x 15,5 cm., está copiado sobre papel de trama del siglo XVIII, sin marca de agua; el de Guimerán, en formato 31,5 x 22 cm., en un tipo de papel mucho más moderno, correspondiente al siglo XIX y tampoco lleva marca alguna. No disponemos de datos biográficos sobre Pasqual Bonet aunque podemos suponer que fue organista y clavecinista de la iglesia Arciprestal de Santa María la Mayor de Morella que copió su manuscrito a mediados del siglo XVIII, período que corresponde a la datación caligráfica del ms. Es lógico pensar que Bonet fue un organista posterior a 1720, fecha en que Francisco Tourull, natural de Cretas (Teruel), finaliza la construcción del gran órgano de Santa María, iniciándose un período de florecimiento musical en la ciudad de Morella. José Guimerán (o Guimerá) Sabater fue organista y musicógrafo morellano. En 1886 ejercía su cargo de organista en Santa María la Mayor [...], pero históricamente, a causa de pertenecer a la diócesis de Tortosa, siempre relacionada con Teruel para los asuntos eclesiásticos. Guimerá escribió sobre los organistas y compositores morellanos y copió obras del archivo arciprestal que de esta forma se han conservado hasta nuestros días”.

Los cuadernos pertenecen al legado musical del que fuera organista de la catedral de Morella, José Guimerá, y que han estado durante años en poder de la familia de D. Manuel Milián Mestre, debido al parentesco que guarda esta familia con el organista morellano. Por otro lado, existe constancia de la actividad de J. Guimerá como organista en la catedral de Morella en 1885 y de su relación con otro organista, Vicente Comas¹⁹⁴: “el Presbítero D. José

¹⁹⁴ Véase: “El Padre Vicente Comas. Organista de la Catedral de Teruel”, en *Revista del Turia. Ciencias, letras, Artes é intereses Generales, de la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País*, 6 (15.05.1885), p.10.

Guimerá, discípulo de aquel [Vicente Comas] y organista actual de dicha Iglesia [...]”. Parece ser, que José Guimerá fue discípulo del padre Vicente Comas (*Valencia, 1811; †Jerusalén, 1885c), quien fuera organista de las catedrales de Gerona, Morella y Teruel. Actualmente, según testimonio del propio Manuel Milián (a quien agradezco la información facilitada), los dos cuadernos se encuentran en poder del músico Romà Escalas.

■ **Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana** [propiedad de la sede episcopal] (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968¹⁹⁵.

*Sant Hs 3964*¹⁹⁶: contiene 90 sonatas. **1.-** K.466, **2.-** K.467, **3.-** K.468, **4.-** K.469, **5.-** K.470, **6.-** K.471, **7.-** K.472, **8.-** K.473, **9.-** K.474, **10.-** K.475, **11.-** K.476, **12.-** K.477, **13.-** K.478, **14.-** K.479, **15.-** K.481, **16.-** K.482, **17.-** K.483, **18.-** K.480, **19.-** K.484, **20.-** K.485, **21.-** K.486, **22.-** K.487, **23.-** K.488, **24.-** K.489, **25.-** K.490, **26.-** K.491, **27.-** K.492, **28.-** K.493, **29.-** K.494, **30.-** K.495, **31.-** K.496, **32.-** K.509, **33.-** K.510, **34.-** K.499, **35.-** K.500, **36.-** K.497, **37.-** K.498, **38.-** K.501, **39.-** K.502, **40.-** K.503, **41.-** K.504, **42.-** K.505, **43.-** K.506, **44.-** K.507, **45.-** K.508, **46.-** K.511, **47.-** K.512, **48.-** K.520, **49.-** K.521, **50.-** K.513, **51.-** K.522, **52.-** K.523, **53.-** K.526, **54.-** K.527, **55.-** K.524, **56.-** K.525, **57.-** K.514, **58.-** K.515, **59.-** K.516, **60.-** K.517, **61.-** K.518, **62.-** K.519, **63.-** K.528, **64.-** K.529, **65.-** K.530, **66.-** K.531, **67.-** K.532, **68.-** K.533, **69.-** K.534, **70.-** K.535, **71.-** K.536, **72.-** K.537, **73.-** K.538, **74.-** K.539, **75.-** K.540, **76.-** K.541, **77.-** K.542, **78.-** K.543, **79.-** K.544, **80.-** K.545, **81.-** K.546, **82.-** K.547, **83.-**

¹⁹⁵ Cinco volúmenes manuscritos, con 349 sonatas. Al llegar a Münster, estos libros procedían de la biblioteca del abate Fortunato Santini (*1778; †1862), célebre compilador de música del siglo XVIII. Para ahondar en la descripción de estas fuentes, véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.53-69. Sobre recientes investigaciones acerca de estas fuentes, véase también: -HART, Anthony: “A Re-evaluation of the Manuscripts of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti in the Santini Collection of Münster”, en *Studi Musicali. Nuova Serie*, 2/1 (2011), pp.49-66.

¹⁹⁶ Volumen conformado, a posteriori, a partir de dos cuadernos, con 50 y 40 sonatas respectivamente. En la página 1 aparece el título: *Sonate per Cembalo di D. Domenico Scarlatti*. La página 201 recoge la siguiente inscripción: *Ultime Sonate per Cembalo di D. Domenico Scarlatti, Composte nell' Anno 1756 e 1757, in cui morì*. Al final del volumen (p.360): *Indice delle Sonate in questo Libro*. Cada una las sonatas del volumen está copiada ocupando cuatro caras o cuatro páginas. Se añaden indicaciones a mitad de sonata (*segue*) y a la conclusión de la pieza (*Fine*).

K.548, **84.-** K.549, **85.-** K.550, **86.-** K.551, **87.-** K.552, **88.-** K.553, **89.-** K.554, **90.-** K.555.

*Sant Hs 3965*¹⁹⁷: contiene 60 sonatas. **1.-** K.364, **2.-** K.365, **3.-** K.326, **4.-** K.327, **5.-** K.354, **6.-** K.355, **7.-** K.330, **8.-** K.339, **9.-** K.360, **10.-** K.361, **11.-** K.366, **12.-** K.367, **13.-** K.368, **14.-** K.369, **15.-** K.223, **16.-** K.224, **17.-** K.244 **18.-** K.246, **19.-** K.229, **20.-** K.233, **21.-** K.240, **22.-** K.241, **23.-** K.256, **24.-** K.257, **25.-** K.259, **26.-** K.260, **27.-** K.437, **28.-** K.438, **29.-** K.422, **30.-** K.423, **31.-** K.424, **32.-** K.425, **33.-** K.426, **34.-** K.427, **35.-** K.428, **36.-** K.429, **37.-** K.441, **38.-** K.442, **39.-** K.443, **40.-** K.444, **41.-** K.445, **42.-** K.446, **43.-** K.447, **44.-** K.448, **45.-** K.449, **46.-** K.450, **47.-** K.454, **48.-** K.455, **49.-** K.456, **50.-** K.457, **51.-** K.452, **52.-** K.453, **53.-** K.458, **54.-** K.459, **55.-** K.460, **56.-** K.461, **57.-** K.462, **58.-** K.463, **59.-** K.464, **60.-** K.465.

*Sant Hs 3966*¹⁹⁸: contiene 70 sonatas. **1.-** K.338, **2.-** K.347, **3.-** K.348, **4.-** K.201, **5.-** K.235, **6.-** K.262, **7.-** K.268, **8.-** K.269, **9.-** K.173, **10.-** K.175, **11.-** K.125, **12.-** K.135, **13.-** K.46, **14.-** K.120, **15.-** K.119, **16.-** K.130, **17.-** K.126, **18.-** K.128, **19.-** K.99, **20.-** K.98, **21.-** K.50, **22.-** K.228, **23.-** K.212, **24.-** K.203, **25.-** K.205, **26.-** K.236, **27.-** K.252, **28.-** K.264, **29.-** K.270, **30.-** K.271, **31.-** K.298, **32.-** K.299, **33.-** K.318, **34.-** K.319, **35.-** K.370, **36.-** K.371, **37.-** K.398, **38.-** K.399, **39.-** K.390, **40.-** K.391, **41.-** K.388, **42.-** K.389, **43.-** K.394, **44.-** K.395, **45.-** K.400, **46.-** K.401, **47.-** K.402, **48.-** K.403, **49.-** K.404, **50.-** K.405, **51.-** K.406, **52.-** K.407, **53.-** K.412, **54.-** K.413, **55.-** K.418, **56.-** K.419, **57.-** K.420, **58.-** K.421, **59.-** K.430, **60.-** K.432, **61.-** K.433, **62.-** K.434, **63.-** K.435, **64.-** K.436, **65.-** K.439, **66.-** K.440, **67.-** K.55, **68.-** K.44, **69.-** K.53, **70.-** K.231.

¹⁹⁷ Se recoge el título (folios 1r. y 56r.): *Sonate p Cembalo Del Sig^r. D: Domenico Scarlatti*. El copista de este volumen es el mismo que interviene en *D-MÜp*, Sant Hs 3964. Índice de contenidos al final, en páginas sin numerar (folios 125v a 127r.).

¹⁹⁸ El título del libro es idéntico al presente en *D-MÜp*, Sant Hs 3965 (folios 1r. y 67r.): *Sonate p Cembalo Del Sig^r. D: Domenico Scarlatti*. Interviene el mismo copista que anota la música en *D-MÜp*, Sant Hs 3964 y en *D-MÜp*, Sant Hs 3965. Según Sheveloff, no hay duda de que estos tres volúmenes constituyen una misma serie o grupo; *vid.*: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, p.58.

*Sant Hs 3967*¹⁹⁹: contiene 70 sonatas. **1.-** K.291, **2.-** K.292, **3.-** K.281, **4.-** K.282, **5.-** K.300, **6.-** K.301, **7.-** K.277, **8.-** K.278, **9.-** K.266, **10.-** K.267, **11.-** K.314, **12.-** K.294, **13.-** K.295, **14.-** K.308, **15.-** K.309, **16.-** K.310, **17.-** K.311, **18.-** K.324, **19.-** K.325, **20.-** K.302, **21.-** K.303, **22.-** K.384, **23.-** K.385, **24.-** K.150, **25.-** K.151, **26.-** K.162, **27.-** K.163, **28.-** K.160, **29.-** K.158, **30.-** K.159, **31.-** K.167, **32.-** K.169, **33.-** K.181, **34.-** K.182, **35.-** K.184, **36.-** K.127, **37.-** K.115, **38.-** K.116, **39.-** K.105, **40.-** K.140, **41.-** K.114, **42.-** K.208, **43.-** K.209, **44.-** K.219, **45.-** K.188, **46.-** K.197, **47.-** K.380, **48.-** K.318, **49.-** K.261, **50.-** K.234, **51.-** K.108, **52.-** K.372, **53.-** K.373, **54.-** K.132, **55.-** K.133, **56.-** K.238, **57.-** K.239, **58.-** K.206, **59.-** K.337, **60.-** K.340, **61.-** K.356, **62.-** K.357, **63.-** K.343, **64.-** K.344, **65.-** K.345, **66.-** K.346, **67.-** K.386, **68.-** K.387, **69.-** K.392, **70.-** K.393.

*Sant Hs 3968*²⁰⁰. Fascículo A (catorce sonatas): **1.-** K.378, **1a.-** K.379²⁰¹, **2.-** K.376, **2a.-** K.377²⁰², **3.-** K.374, **3a.-** K.375²⁰³, **4.-** K.283, **4a.-** K.284, **5.-** K.274, **5a.-** K.275, **5b.-** K.276, **6.-** K.285, **6a.-** K.286, **6b.-** K.265. Fascículo B (cuatro sonatas)²⁰⁴: **14.-** K.177, **15.-** K.178, **16.-** K.315, **17.-** K.2. Fascículo C (dos sonatas)²⁰⁵: **18.-** K.216, **19.-** K.215. Fascículo D²⁰⁶ (tres sonatas): **20.-** K.141, **21.-** K.104, **21a.-** ?²⁰⁷ Fascículo E (una sonata): **22.-**

¹⁹⁹ Participa un copista diferente al que anota los tres volúmenes anteriores. Título en el folio 1r.: *Sonate per Cembalo del Sig. D. Domenico Scarlatti*. Incluye índice de contenidos al final del libro: *Indice delle Sonate*.

²⁰⁰ Sigo la ordenación de fascículos y sonatas recogida por Sheveloff, el cual, a su vez, sigue a Gerstenberg en la numeración de las sonatas de este fascículo (las sonatas se ordenan en grupos de dos o de tres). La doble (o triple) numeración se debe a que las piezas no se hallan diferenciadas en el original, es decir, dos o tres sonatas se anotan bajo una misma numeración. *vid.*: -GERSTENBERG, Walter: *Die klavierkompositionen Domenico Scarlattis*. Ratisbona, Gustav Bosse & H. Schiele, 1931, p.13; -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.64-68. El manuscrito está constituido por diversos fascículos en los que intervienen diversas manos, entre las que se encuentran las dos que participan en las fuentes descritas anteriormente. En el folio 1r. se lee el siguiente título: *Sonate DEL Sig.^r D.ⁿ Domenico Scarlatti 1754*. Contiene un índice de contenidos al principio del libro.

²⁰¹ Tras esta sonata se anota: *1754 en Aranjuez*.

²⁰² Tras esta sonata se anota: *1754 en Aranjuez*.

²⁰³ Tras esta sonata se anota: *1754 en Aranjuez*.

²⁰⁴ En el folio 18r. se recoge: *Sonata per Cembalo Del Sig.^r Domenico Scarlatti*. En el folio 22r. se anota nuevamente: *Sonata per Cembalo Del Sig.^r Domenico Scarlatti*.

²⁰⁵ El folio 26r. contiene el siguiente título: *Sonata per Cembalo Del Sig.^r Domenico Scarlatti*. En el folio 30r.: *Sonata per Cimbalo, Del Signior Domenico Scarlatti*.

²⁰⁶ Título en la primera página (folio 33r.): *Toccata per Cembalo Del Sig.^r D: Domenico Scarlatti*. En el folio 36r. se reproduce el mismo título.

²⁰⁷ Según R. Kirkpatrick se trata de una pieza no atribuible a D. Scarlatti, véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953, p.441. La pieza ha sido reproducida por

K.147. Fascículo F (una sonata): 23.- K.69. Fascículo G²⁰⁸ (once sonatas): 24.- K.211, 25.- K.190, 26.- K.183, 27.- K.124, 28.- K.172, 29.- K.180, 30.- K.176, 31.- K.202, 32.- K.136, 33.- K.117, 34.- K.113. Fascículo H (cuatro sonatas): K., 35.- K.106, 36.- K.107, 37.- K.101, 38.- K.100. Fascículo I (tres sonatas): 39.- K.25, 40.- K.8, 40a.- K.60. Fascículo J (cuatro sonatas): 41.- K.4, 42.- K.10, 43.- K.17, 44.- K.27. Fascículo K (cuatro sonatas): 45.- K.9, 46.- K.15, 47.- K.16, 48.- K.18. Fascículo L (dos sonatas): 49.- K.21, 50.- K.23. Fascículo M (nueve sonatas): 51.- K.26, 52.- K.28, 53.- K.24, 54.- K.156, 55.- K.451, 56.- K.192, 57.- K.54, 58.- K.218, 59.- K.134.

■ **Nápoles. Biblioteca del Conservatorio de Música de San Pietro a Majella (I-Nc),**
Ms. 18-3-11.

Libro con tapas forradas de piel de color rojo (cubiertas lisas, sin ornamentos ni grabados) y con guardas de “papel marmolado” (las guardas presentan un diseño semejante al existente en los primeros libros de la colección Venecia)²⁰⁹. Contiene: 1.- K.159²¹⁰, 2.- K.180²¹¹, 3.- K.166²¹², 4.- ¿Chr. W. Gluck?²¹³, 5.- K.148, 6.- K.155, 7.- K.150.

Sheveloff: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.592-594.

²⁰⁸ Recoge el título (folio 43r.): *Toccate per Cembalo Del Sig.^r D: Domenico Scarlatti.*

²⁰⁹ El folio 1r. presenta numerosas anotaciones, algunas de ellas ilegibles, las cuales se reproducen a continuación:

- v: 453 [extremo superior izquierdo].

- N [ilegible: 3?] *La prima di queste Sonate / e la 32^a delle 60 vedi Lib^r 4^o* [extremo superior derecho].

- *Sonate N^o 7= / Il Caval.^r Carlo Broschi Seru.^{re} [Servitore?] / ed Amico rimette Al Sig.^r March.e / Ab.te di Ceppa [Peppa?] capocellatro le / qui Annesse Sonate per Cembalo / di Composi.to Del Sig.ⁿ Cavalliere / D.n Domenico Scarlati* ♩ [título uniforme, en el centro del folio, y tamaño mayor de letra].

- *Non é autógrafo!* / [firma, ilegible] [anotación a lápiz, probablemente de un bibliotecario, a la derecha del título uniforme].

- *Quante note Vi sono, tante costanzette Vi desidera lo scrivente con perfetta / salute per mari en Monti* ♩
Donate all'attenzione del Copista i Suoi / Errori di penna nel formar note ♩ Vf.....addio [anotación bajo el título uniforme].

- *Sono pag Quindici Rond* [en extremo inferior derecho].

²¹⁰ En el extremo superior izquierdo de la primera sonata se anota (antes del inicio de la obra): *Del Cavaliere D.ⁿ Domenico Scarlati.* Justo debajo también se lee: *n^o 32 lib^r 4 delle sonate stampate.*

²¹¹ Sobre el primer sistema, concretamente en el extremo superior izquierdo del folio en el que comienza cada pieza (sonatas n^o 2, 3, 5, 6 y 7), se anota la misma referencia a la autoría: *del medesimo Scarlati.*

²¹² En este caso también se reproduce la misma anotación

²¹³ En el encabezamiento de la obra se escribe [parte superior izquierda]: *Ballet de M.^r Cluck.* Antes del comienzo de la sonata, a la izquierda y en el espacio existente entre los pentagramas del primer sistema, se lee: *Grâve à la française.*

■ **New Haven (Connecticut). Biblioteca de Música de la Universidad de Yale (US-NH)**, Ms. addition/Owen; Misc. Ms. 153; Misc. Ms. 337; y Misc. Ms. 420.

Ms. addition/Owen = Ms New Haven (esta última denominación de la fuente, acuñada por J. Sheveloff²¹⁴). En la Biblioteca de la Facultad de Música de la Universidad de Yale, se localiza un manuscrito con un total de 19 sonatas, de las cuales 16 se corresponden con obras conocidas de D. Scarlatti. Dicho manuscrito aparece como añadido a una copia del volumen impreso correspondiente al *Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio... libro II*. (Londres, John Worgan); es decir, la copia del manuscrito se inicia en el folio verso de la última sonata correspondiente a la edición inglesa. Las sonatas contenidas son las siguientes: K.96, 121, 109, 54, 139, 143, 48, 144, 50, 110, 142, 181, 347, 108, 380, 381, más tres sonatas consideradas espurias por R. Kirkpatrick: sonata en Fa Mayor, Andante, C [de Antonio Soler]; sonata en Do Mayor, Presto, 3/4; y sonata en Do Mayor (Prestissimo, 9/8).

Misc. Ms. 153: una *Sonata en La menor*, [K.36], “Pièce Itallienne extrait de mon Livre de Sonates des Scarlattis” (RISM ID no. 900008772), pp.150-151, que se incluye en un volumen misceláneo manuscrito (Ms. colectivo RISM 900008761) de 156 páginas, datado en 1768, que anota diversas piezas para teclado. De 35 x 26 cm., y con letras doradas grabadas en las cubiertas: “MD. BALLAN” (= Mademoiselle Ballan, dedicataria). “L’art DE Toucher le Clavecin dans son propre caractère avec un Nouveau Traitté D’accompagnement et Pieces Choisies des Meilleurs Auteurs”, con 12 ejemplos ilustrativos de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (3), Monnier el joven (2), François Couperin, Georg Friedrich Händel, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, y anónimos (3). Referencia cruzada: “Monnier, le cadet” [Monnier, el joven]. Dedicatoria en página 129: “Avec de plus profond Respect Vôtre très Humble et très obeissant Serviteur Monnier le Cadet Maître de Musique ce 20. janvier 1768”.

²¹⁴ Véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, p.110. No me ha sido posible encontrar la referencia o signatura de dicho manuscrito en la Biblioteca de la Facultad de Música de la Universidad de Yale.

Misc. Ms. 337: un volumen manuscrito en colección (Ms. colectivo, RISM 900008865), del siglo XVIII, sin título, con cubiertas forradas en piel de ternera con rasgaduras y lomo defectuoso; sin paginar; de 23 x 28 cm.; anotado con 4 sistemas por página, pautadas con rastrillo, muestra algunas tachaduras y correcciones. Reúne 31 piezas para teclado, de Domenico Scarlatti (7 obras), Francesco Saverio Geminiani (*1687; †1762) (4), Georg Friedrich Händel (*1685; †1759) (3), François Couperin (*1668; †1733) (2), Jean Baptiste Loeillet (*1680; †1730), Giovanni Maria Pescetti (*1704c; †1766), Thauré (*fl.*18.sc), y anónimas (12).

Las obras de Domenico Scarlatti son: **1.**-Minué en Do menor, “Minuet del: Sig:re Mimo Scarlatti”, (RISM ID no. 900008876), a cargo del copista 2, p.24; **2.**-Pieza para tecla, en Sol Mayor, “by Scarlatti”, (RISM ID no. 900008887), a cargo del copista 4, pp.46-47; **3.**-Pieza para tecla, en Fa Mayor, “by Scarlatti”, (RISM ID no. 900008888), a cargo del copista 4, pp.48-49; **4.**-Sonata, en Re menor, Sin título, [K.1] (RISM ID no. 900008889), a cargo del copista 4, pp.50-51; **5.**-Sonata, en Mi menor, “by Scarlatti”, [K.15] (RISM ID no. 900008892), a cargo del copista 4, pp.62-63; **6.**-Sonata, en La menor, “by Scarlatti”, [K.7] (RISM ID no. 900008894), a cargo del copista 4, pp.68-71; y **7.**-Sonata en Re Mayor, Sin título [K.21] (RISM ID no. 900008895), a cargo del copista 4, pp.72-73.

Misc. Ms. 420: un manuscrito de 2 fols., de 26 x 30 cm., del siglo XVIII (RISM ID no. 900009276), con una *Sonata en Sol menor*, [cubierta:] “Scarlatti, Domenico Fuga (f. Orgel)”, [encabezamiento:] “Fuga di Domenico Scarlatti” [K.30], con el sello en el fol.1r “F. COMMER”: de su antiguo propietario, el musicólogo alemán Franz Commer (*1813; †1887); el documento procede de la editorial de música de Hans Schneider, de Tutzing (Alemania).

■ **Nueva York. Pierpont Morgan Library (US-NYpl).** Mary Flagler Cary Music Collection, ID 316355, Cary 703.

Se trata de un manuscrito misceláneo de procedencia española, copiado en 1756 (según consta en el registro online de la Morgan Library)²¹⁵, que recoge, junto a piezas anónimas, obras de A. Scarlatti, D. Scarlatti y A. Soler. El libro fue propiedad de Antonio Noguera²¹⁶ y fue adquirido por la biblioteca americana en el año 2011. El volumen se halla encuadernado y presenta unas medidas exteriores de 21,5 x 30 cm. Consta de 171 folios (algunos aparecen al revés —esto es, anotados boca abajo— y también hay diversas hojas pegadas a varios folios). No se sigue un aparente orden de contenidos y se conserva una numeración previa en unos cuantos folios; lo que indica que el volumen se encuadernó a posteriori, a partir de papeles de música de diversa procedencia (de hecho, la encuadernación podría datar del siglo XIX). Se dan cita varios copiantes y se alternan indicaciones en español (“sigue la 2ª parte”, fol.92r.) e italiano (“senza parare segue l'altra”, fol.94). Al comienzo del libro, en la portada, se incorpora un título en una fajilla, rasgo característico del siglo XVIII: “Sonatas del S.r / D.n Domingo Escarlatti y otras de frai / Antonio Soler”. Debajo, a la derecha, con otra tinta: “40 R.s” [Reales], y más abajo el sello o “ex libris” (a tampón, con tinta morada, que se repite en varias páginas) “A N” y la rúbrica “Antonio Noguera”. En el fol.117r. se localiza una página de título: “† / Sonatas / Per Gravi Cembalo / Di el Sennor D.ⁿ Domenico Scarlati / Maiestro di la Regina di spanna / finitas Anno De 1756”. Los folios suelen presentar cinco sistemas por página y se ha identificado una marca de agua consistente en las letras “G_B”, unidas por su base²¹⁷.

²¹⁵ <http://corsair.morganlibrary.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&BBRecID=316355&V1=1>

²¹⁶ El compositor, musicólogo, crítico musical y comentarista Antonio Noguera Balaguer (*Palma de Mallorca, 1860; †*Ibid.*, 28.03.1904) era hijo del compositor Honorato Noguera y sobrino del también compositor Juan Bautista Aulí. Se había formado musicalmente con Guillermo Massot (*Palma de Mallorca, 1842; †*Ibid.*, 1900), especializándose en la recopilación y estudio del folclore de la isla. Siguió la estética nacionalista (formó parte de dicho movimiento, que potenció la formación de coros y organizaciones, como la Asociación Bach y el Festival Chopin), fundamentándose sus composiciones en el folclore mallorquín. Hay constancia de su estrecha relación con Felipe Pedrell, al que facilitó numerosos cantos populares mallorquines, que posteriormente recopiló el tortosino en su *Cancionero musical popular español* (1922). Frecuentaba el Salón Beethoven, donde se reunían los intelectuales mallorquines de la época. Fundó, asimismo, junto a Antonio J. Pont, la Capella de Manacor. Escribió también varios libros: *Ensayos de crítica musical* (con prólogo de Juan Alcover, 1908) y *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* (Barcelona, 1893). Asimismo, contribuyó a la difusión de las obras de los polifonistas clásicos españoles.

²¹⁷ Esta misma marca de agua aparece en numerosos papeles de música relacionados con la corte madrileña a mediados del siglo XVIII; concretamente, la he localizado en los siguientes manuscritos: 1) *Dixit Dominus* (manuscrito autógrafo de José de Nebra, *E-Zac*, sin signatura, 255 x 360 mm.), 2) *ARIA / Io del tuo cor non voglio / Conforto. / [...]* (de Nicola Conforto, *E-Mp*, Archivo de Música del Palacio Real



Fig. 3. Detalle de la marca de agua.

El manuscrito contiene piezas de D. Scarlatti, A. Scarlatti, Antonio Soler y anónimas²¹⁸: **1.-** K.105; **2.-** K.12; **3.-** K.19; **4.-** K.14; **5.-** K.26; **6.-** K.30; **7.-** K.9; **8.-** K.13; **9.-** K.29; **10.-** K.5; **11.-** K.25; **12.-** Sonata anónima en La M, 3/8; **13.-** K.2; **14.-** K.7; **15.-** K.22; **16.-** K.11; **17.-** K.158; **18.-** K.159; **19.-** K.21; **20.-** Sonata anónima en Re m, 2/4; **21.-** Fuga en Re m [12/8]; **22.-** Sonata anónima en Re m, 2/4; **23.-** K.430; **24.-** K.432; **25.-** K.399; **26.-** K.393; **27.-** K.434; **28.-** K.435; **29.-** K.441; **30.-** K.442; **31.-** K.183; **32.-** K.472; **33.-** K.473; **34.-** K.481; **35.-** K.482; **36.-** K.483; **37.-** K.449; **38.-** K.51; **39.-** K.109; **40.-** K.113; **41.-** K.140; **42.-** K.96; **43.-** K.115; **44.-** K.174;

de Madrid, Leg. 1620. Cat. 1733, 218 x 292 mm., con referencia explícita al copiante José Alaguero), **3)** *N. 5 / [...] / In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757.* (Francesco Corselli, *E-Mp*, Leg. 1429, Cat. 131, 215 x 294 mm., se alternan partes autógrafas con copias profesionales, marcas de agua “**S_P**” / “**G_B**”, la parte del tiple I del coro “Invitatorio de Reyes” [1756] copiada por el escriba principal de las sonatas de D. Scarlatti en las colecciones de Venecia y Parma), **4)** *Intermezzo primo / [secondo] giardinetto da cui si ascende all'appartamento di / Dirindella / Tra Cicetta, e D. Fiaccone* (Intermezzo en dos partes anónimo, referencia explícita al copiante José Alaguero [“Es de Alaguero”], *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS/MSS/297, 215 x 295 mm.), **5)** *Il marchese del Bosco* (Intermezzo en dos partes atribuido a F. Courcelle, copias atribuidas a José Alaguero, *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS/MSS/428, 215 x 295 mm.). Esta filigrana también se localiza en la partitura autógrafa del “Himno [á 4] de S.^{ta} Isabel R.^a de Portugal [...] 1758” de José de Nebra (*E-Mp*, Archivo General de Palacio, Leg. 1558. Cat. 904, 215 x 291 mm. *Vid.*: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *El himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra 1758.* Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011. Una variante de esta marca de agua la he localizado en una fuente del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca (*E-SA*): *Villan,^{co} A 8 A los S^{tos} Reyes con v.^s y oboe [izquierda] de D.ⁿ Juan Franzes de Yribarren [derecha]* (Manuscrito 5039/23, 315 x 430 mm). Se trata de una filigrana constituida por tres círculos coronados por una cruz, en cuyo círculo inferior se incorporan las iniciales “**G_B**”. Agradezco la información facilitada a la Morgan Library, especialmente a la conservadora de los manuscritos musicales que tuve oportunidad de conocer en mi visita a dicha institución (María Molestina). De igual modo, de gran utilidad ha sido la información proporcionada por Luis Antonio González, que pudo examinar *in situ* el manuscrito.

²¹⁸ Un total de 26 sonatas (4 de ellas repetidas en dos fuentes en Zaragoza) de este libro aparecen copiadas también en la colección zaragozana: 1 sonata en la *fuentes 1* (K.30); 6 sonatas en la *fuentes 2* (K.55, 109, 115, 174, 183, 434); 13 sonatas en la *fuentes 3* (K.12, 14, 46, 53, 109, 110, 113, 115, 117, 122, 140, 174, 183); 6 sonatas en la *fuentes 4* (K.22, 51, 96, 105, 133, 159); 2 sonatas en la *fuentes 5* (K.447, 448) y 2 sonatas en la *fuentes 6* (K.386, 517).

45.-K.46; **46.-** K.98; **47.-** K.53; **48.-** K.122; **49.-** Sonata anónima en La M, C, se corresponde con la sonata nº 25 del libro de sonatas de D. Scarlatti de Lisboa (*P-L*); **50.-** K.110; **51.-** K.103; **52.-** K.55; **53.-** K.117; **54.-** K.133; **55.-**Fuga en Fa m, Moderato, 3/8, se corresponde con la fuga de A. Scarlatti recogida en el segundo volumen de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Roseingrave-Cooke); **56.-** K.386; **57.-** K.379; **58.-** K.417; **59.-** K.392; **60.-** K.372; **61.-** K.373; **62.-** K.520; **63.-** K.521; **64.-** K.536; **65.-** K.533; **66.-** K.522; **67.-** K.538; **68.-** K.553; **69.-** K.512; **70.-** K.517; **71.-** K.526; **72.-** Sonata de A. Soler [en la fuente], Do M, Andante, 3/4; **73.-** Sonata anónima en Do M, C, Prestissimo, se corresponde con una sonata que lleva por título *L'éventail* y atribuida a D. Scarlatti por RISM [obra contenida en un manuscrito depositado en la Biblioteca Británica (*GB-Lbl*), con signatura Add. 47854 y referencia RISM ID. 806250137]²¹⁹; **74.-** Sonata anónima en Re m, Cantabile, 3/8; **75.-** Sonata anónima en Re m, Prestissimo, C; **76.-** Sonata anónima en Do M, Andante, 3/8; **77.-** Sonata anónima en Do M, Allegro, C; **78.-** Sonata anónima en La M, Allegro, 3/4; **79.-** Sonata anónima en La M, Allegro soffrile, C; **80.-** Sonata anónima en Sol m, Allegretto, 3/8, [sonata de A. Soler registrada como R87 por Samuel Rubio], una versión de esta sonata también se localiza en un manuscrito depositado en la Biblioteca del Monumento Nacional de Montecassino (*I-MC*), con signatura 1-B-1 a-1 [referencia individual RISM ID. 852015264]²²⁰; **81.-** Sonata anónima en Sol m, Del Movimiento continuo. Allegro Grazioso, 6/8; **82.-** Sonata anónima en Si bemol M, Andantino, 3/4; **83.-** Sonata anónima en Si bemol M, Allegro, C; **84.-** Sonata anónima en Fa m, Andantino, 3/8; **85.-** Sonata anónima en Fa m, Allegro Assai, 3/8; **86.-** Sonata anónima en Do M, Andantino, C; **87.-** Sonata anónima en Do M, Allegro, 3/8; **88.-** Sonata anónima en La m, Andantino, 3/4; **89.-** Sonata anónima en La m, Allegro, C; **90.-** Sonata anónima en Mi m, Allegretto, 3/8; **91.-** Sonata anónima en Mi m, Allegro, 6/8; **92.-** Sonata anónima en Sol

²¹⁹ El manuscrito colectivo, de medidas 14 x 22,5 cm., está datado entre 1779 y 1830 y lleva por título: [...] *ress mentioned in the manuscript: Mrs Sconce, 79 Sinclair Road, Kensington; Mrs Alpe, Hardingham Hall, nr Attleborough, Norfolk; Arthur F. Hill, 140 New Bond Street, London*. En esta fuente también se incluyen autógrafos de M. Clementi (cadencias en Fa M) y obras anónimas (cadencias).

²²⁰ El manuscrito colectivo, de medidas 22 x 33 cm., está datado entre 1750 y 1799 y lleva por título: *Sonatas de Clavicordio* [en la cubierta: *Dodici Sonate Spagnuole*]. El manuscrito contiene doce sonatas de A. Soler. [referencia RISM ID 852015267].

M, Allegretto, C; **93.-** Sonata anónima en Sol M, Allegro soffribile, 3/8 [sonata de A. Soler registrada como R43 por Samuel Rubio²²¹, en este caso con variantes]; **94.-** Sonata anónima en Sol M, Allegro, C [sonata de A. Soler registrada como R14 por Samuel Rubio]; **95.-** Sonata anónima en Sol M, Allegro Assai, 3/8 [sonata de A. Soler registrada como R35 por Samuel Rubio]; **96.-** Sonata anónima en Si m, Andante, 3/4; **97.-** Sonata anónima en Si m, Allegro, 3/8; **98.-** K.511; **99.-** K.485; **100.-** K.476; **101.-** K.477; **102.-** K.447; **103.-** K.448; **104.-** K.495; **105.-** K.496; **106.-** K.480; [en el encabezado se anota: *Del Rey D.n Fernando el VI.*, ¿alusión a la autoría?]; **107.-** K.484; **108.-** K.486; **109.-** K.487 [en el encabezado se anota: *Del Rey D.n Fernando el VI.*, ¿alusión a la autoría?]; **110.-** K.474; **111.-** K.475; **112.-** K.461; **113.-** K.462; **114.-** K.463; **115.-** K.464; **116.-** K.465; **117.-** K.466; **118.-** K.467; **119.-** K.468; **120.-** K.469; **121.-** K.478; **122.-** K.479; **123.-** K.488; **124.-** K.489; **125.-** K.460; **126.-** K.470; **127.-** K.471; **128.-** K.277; **129.-** K.278; **130.-** K.426; **131.-** K.427; **132.-** K.443; **133.-** K.444; **134.-** *Sonata sobre el canto de el Gallo D. f Ant^o Soler*, Allegro non Molto, 3/8 [sonata de A. Soler registrada como R108 por Samuel Rubio, aquí en Re M]; **135.-** Sonata anónima en Sol m, Andantino, C; **136.-** Sonata en Sol M [*Dela codorniz*], Allegro Molto, C [sonata de A. Soler registrada como R12 por Samuel Rubio]; **137.-** Sonata anónima en Re M, Pastoral Allegro, 6/8; **138.-** Sonata anónima en Re M, Andantino Para la Pastoral, 3/4; **139.-** Sonata anónima en Fa sostenido m; Allegretto, 2/4 [sonata de A. Soler registrada como R85 por Samuel Rubio]; **140.-** Sonata anónima en Fa sostenido M, Allegro, 3/4 [sonata de A. Soler registrada como R90 por Samuel Rubio]; **141.-** Sonata anónima en Sol M, Allegretto, 3/4; **142.-** Sonata anónima en Sol M, Allegretto, 3/4; **143.-** Sonata anónima en Sol M, Allegro soffribile, C [sonata de A. Soler registrada como R13 por Samuel Rubio]; **144.-** Sonata anónima en Re M, Andantino, 3/4 [sonata de A. Soler registrada como R86 por Samuel Rubio], una versión de esta sonata también se halla en el manuscrito depositado en la Biblioteca del Monumento Nacional de Montecassino (*I-MC*), con signatura 1-B-1 a-l [referencia

²²¹ Véase: -RUBIO CALZÓN, Samuel: *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, vol.16, 1980.

individual RISM ID 852015267]²²²; **145.-** Sonata anónima en Re M, Allegro, 3/8 [sonata de A. Soler registrada como R84 por Samuel Rubio], esta sonata aparece en el manuscrito de la Biblioteca del Monumento Nacional de Montecassino (*I-MC*), con signatura 1-B-1 a-1 [referencia individual RISM ID 852015268]; **146.-** Sonata anónima en Re M, Allegro no tanto, C; **147.-** Sonata anónima en La M, Allegro, C; **148.-** Sonata anónima en Rem, Allegretto, 3/8, [sonata de A. Soler registrada como R117 por Samuel Rubio]; **149.-** Sonata anónima en La M, Andantino, 3/4; **150.-** Sonata anónima en La bemol M, Andantino, C [en el encabezado, sobre el pentagrama superior, se anota: *D*]; **151.-** Sonata anónima en La bemol M, Allegro, 3/8.

■ **París. Biblioteca del Arsenal** (*F-Pa*), Ms. 6.784.343.

Manuscrito misceláneo, ahora incompleto, con folios de diversos tamaños y con el siguiente título en la portada: *Musique Italienne*. Contiene piezas para teclado y música de cámara. Muchas de las piezas se atribuyen a diversos autores: Cannabich [Christian Cannabich], Holtzbauer [Ignaz Holbauer], Gasman [Florian Leopold Gasmann], Toeschi [Carlo Giuseppe Toeschi], Paisiello [Giovanni Paisello], Handel [Georg Friedrich Händel], Grandval [Nicolas Racot de Grandval], Dengelo, Maveri, Marchand [Louis Marchand], Forcroy [Antoine Forqueroy], Geminiani [Francesco Geminiani], Buret [Pierre-Jean Burette], Staelfeld, Gianotti [Pietro Gianotti], Chamboin, Grenet [François Lupien Grenet], Mavoux y Scarlatti [Domenico Scarlatti]. No obstante, como señala Sheveloff, algunas de las atribuciones son incorrectas. En el folio 120 (recto y verso) aparece un índice de contenidos referido a las piezas para teclado, aunque no todas ellas aparecen en el libro (se hallan perdidas). Los incipits correspondientes a sonatas conocidas de Scarlatti, se corresponden (en orden de aparición) con: K.37, K.10, K.29, K.33v, K.147, K.17, K.6, K.4, K.31, K.2, K.24 (o quizá K.39), K.65 y K.83. De estas sonatas, las K.10, 33v, 2, 24 (ó 39), 65 y 83 no

²²² La sonata forma parte del manuscrito mencionado anteriormente [referencia RISM ID 852015267].

se hallan actualmente en la fuente. Por otro lado, las sonatas K.9, 11 y 66 se anotan en la fuente a pesar de no estar recogidas en el índice. Además, ocho incipits recogidos en este índice, se atribuyen a Scarlatti; aunque se corresponden en realidad con piezas no conocidas del autor, y tan sólo dos de estas obras se recogen en la fuente: Sonata en Do menor (con dos bemoles), C y Sonata en Re Mayor, 3/4 (donde el signo de compás se anota únicamente como “3”)²²³.

■ **Parma. Sección de Música de la Biblioteca Nacional Palatina** [adscrita al Conservatorio de Música “Arrigo Boito”] (*I-PAc*), Mss. A. G. 31406 – 31420²²⁴. Quince volúmenes.

Ms. A. G. 31406: Libro I [*Libro 1º*], 1752. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.148, **2.-** K.149, **3.-** K.150, **4.-** K.151, **5.-** K.152, **6.-** K.153, **7.-** K.154, **8.-** K.155, **9.-** K.156, **10.-** K.157, **11.-** K.158, **12.-** K.159, **13.-** K.160, **14.-** K.161, **15.-** K.162, **16.-** K.163, **17.-** K.164, **18.-** K.165, **19.-** K.166, **20.-** K.168, **21.-** K.167, **22.-** K.169, **23.-** K.170, **24.-** K.171, **25.-** K.172, **26.-** K.173., **27.-** K.174, **28.-** K.175, **29.-** K.129, **30.-** K.176.

Ms. A. G. 31407: Libro II [*Libro 2º*], 1752. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.179, **2.-** K.180, **3.-** K.124, **4.-** K.125, **5.-** K.138, **6.-** K.137, **7.-** K.134, **8.-** K.135, **9.-** K.136, **10.-** K.181, **11.-** K.182, **12.-** K.183, **13.-** K.184, **14.-** K.113, **15.-** K.46, **16.-** K.120, **17.-** K.119, **18.-** K.185, **19.-** K.186, **20.-** K.44, **21.-** K.127, **22.-** K.130, **23.-** K.187, **24.-** K.48, **25.-** K.56, **26.-** K.126, **27.-** K.69, **28.-** K.87, **29.-** K.128, **30.-** K. 131.

²²³ Véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.97-100.

²²⁴ Colección adquirida por la Biblioteca Palatina de Parma, en abril de 1899, a la librería (anticuaria) Romagnoli e Dall'Acqua, de Bologna. Consta de 15 volúmenes manuscritos, de origen español, con 463 sonatas de Domenico Scarlatti, en gran medida anotados a cargo del mismo copista que los libros I-XIII de Venecia. Hoy, la Biblioteca Palatina pertenece al Conservatorio “Arrigo Boito” de Parma. “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO / di / Don Domenico Scarlatti / Cavaliero di s. GIACOMO e Maestro / dè / SERENISSIMI PRENCIPE e PRENCIPessa / delle Asturie [1738]”. Los volúmenes se datan del siguiente modo: I-V, 1752; VI-VIII, 1753; IX-XI, 1754; XII, 1755; XIII-XIV, 1756; XV, 1757. Para una descripción exhaustiva de los contenidos de las fuentes de Parma, véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.35-49.

Ms. A. G. 31408: Libro III [*Libro 3º.*], 1752. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.55, **2.-** K.104, **3.-** K.109, **4.-** K.110, **5.-** K.49, **6.-** K.139, **7.-** K.43, **8.-** K.121, **9.-** K.118, **10.-** K.122, **11.-** K.47, **12.-** K.57, **13.-** K.115, **14.-** K.116, **15.-** K.106, **16.-** K.107, **17.-** K.111, **18.-** K.99, **19.-** K.98, **20.-** K.54, **21.-** K.123, **22.-** K.50, **23.-** K.71, **24.-** K.105, **25.-** K.140, **26.-** K.101, **27.-** K.114, **28.-** K.100, **29.-** K.96, **30.-** K.41.

Ms. A. G. 31409: Libro IV [*Libro IV.*], 1752. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.208, **2.-** K.209, **3.-** K.210, **4.-** K.196, **5.-** K.188, **6.-** K.211, **7.-** K.212, **8.-** K.201, **9.-** K.197, **10.-** K.189, **11.-** K.190, **12.-** K.202, **13.-** K.213, **14.-** K.214, **15.-** K.191, **16.-** K.192, **17.-** K.193, **18.-** K.194, **19.-** K.195, **20.-** K.198, **21.-** K.203, **22.-** K.204a, **23.-** K.204b, **24.-** K.205, **25.-** K.215, **26.-** K.216, **27.-** K.217, **28.-** K.218, **29.-** K.219, **30.-** K.220.

Ms. A. G. 31410: Libro V [*Libro 5.*], 1752. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.206, **2.-** K.207, **3.-** K.221, **4.-** K.222, **5.-** K.132, **6.-** K.133, **7.-** K.223, **8.-** K.224, **9.-** K.225, **10.-** K.226, **11.-** K.227, **12.-** K.108, **13.-** K.228, **14.-** K.229, **15.-** K.230, **16.-** K.231, **17.-** K.232, **18.-** K.233, **19.-** K.234, **20.-** K.235, **21.-** K.238, **22.-** K.239, **23.-** K.240, **24.-** K.241, **25.-** K.242, **26.-** K.243, **27.-** K.244, **28.-** K.245, **29.-** K.246, **30.-** K.247.

Ms. A. G. 31411: Libro VI [*Libro 6º.*], 1753. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.248, **2.-** K.249, **3.-** K.236, **4.-** K.237, **5.-** K.250, **6.-** K.251, **7.-** K.252, **8.-** K.253, **9.-** K.254, **10.-** K.255, **11.-** K.256, **12.-** K.257, **13.-** K.53, **14.-** K.258, **15.-** K.259, **16.-** K.260, **17.-** K.261, **18.-** K.262, **19.-** K.263, **20.-** K.264, **21.-** K.268, **22.-** K.269, **23.-** K.270, **24.-** K.271, **25.-** K.272, **26.-** K.273, **27.-** K.177, **28.-** K.178, **29.-** K.199, **30.-** K.200.

Ms. A. G. 31412: Libro VII [*Libro 7º.*], 1753. Contiene 31 sonatas. **1.-** K.274, **2.-** K.275, **3.-** K.276, **4.-** K.266, **5.-** K.267, **6.-** K.277, **7.-** K.278, **8.-** K.279, **9.-** K.280, **10.-** K.281, **11.-** K.282, **12.-** K.283, **13.-** K.284, **14.-** K.285, **15.-** K.286, **16.-** K.265, **17.-** K.287, **18.-** K.288, **19.-** K.289, **20.-** K.290, **21.-** K.291, **22.-** K.292, **23.-** K.293, **24.-** K.294, **25.-** K.295, **26.-** K.298, **27.-** K.299, **28.-** K.300, **29.-** K.301, **30.-** K.296, **31.-** K.297.

Ms. A. G. 31413: Libro VIII [*Libro 8º*], 1753. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.302, **2.-** K.303, **3.-** K.304, **4.-** K.305, **5.-** K.306, **6.-** K.307, **7.-** K.308, **8.-** K.309, **9.-** K.310, **10.-** K.311, **11.-** K.312, **12.-** K.313, **13.-** K.314, **14.-** K.315, **15.-** K.316, **16.-** K.317, **17.-** K.318, **18.-** K.319, **19.-** K.320, **20.-** K.321, **21.-** K.322, **22.-** K.323, **23.-** K.324, **24.-** K.325, **25.-** K.328, **26.-** K.329, **27.-** K.326, **28.-** K.327, **29.-** K.331, **30.-** K.332.

Ms. A. G. 31414: Libro IX [*Libro 9º*], 1754. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.333, **2.-** K.334, **3.-** K.352, **4.-** K.353, **5.-** K.354, **6.-** K.355, **7.-** K.330, **8.-** K.335, **9.-** K.336, **10.-** K.337, **11.-** K.338, **12.-** K.339, **13.-** K.340, **14.-** K.341, **15.-** K.342, **16.-** K.343, **17.-** K.344, **18.-** K.345, **19.-** K.346, **20.-** K.347, **21.-** K.348, **22.-** K.349, **23.-** K.350, **24.-** K.351, **25.-** K.360, **26.-** K.361, **27.-** K.362, **28.-** K.363, **29.-** K.356, **30.-** K.357.

Ms. A. G. 31415: Libro X [*Libro 10.*], 1754. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.364, **2.-** K.365, **3.-** K.414, **4.-** K.415, **5.-** K.416, **6.-** K.366, **7.-** K.367, **8.-** K.417, **9.-** K.368, **10.-** K.369, **11.-** K.358, **12.-** K.359, **13.-** K.370, **14.-** K.371, **15.-** K.372, **16.-** K.373, **17.-** K.374, **18.-** K.375, **19.-** K.376, **20.-** K.377, **21.-** K.378, **22.-** K.379, **23.-** K.380, **24.-** K.381, **25.-** K.382, **26.-** K.383, **27.-** K.384, **28.-** K.385, **29.-** K.386, **30.-** K.387.

Ms. A. G. 31416: Libro XI [*Libro 11º*], 1754. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.390, **2.-** K.391, **3.-** K.388, **4.-** K.389, **5.-** K.392, **6.-** K.393, **7.-** K.394, **8.-** K.395, **9.-** K.396, **10.-** K.397, **11.-** K.398, **12.-** K.399, **13.-** K.400, **14.-** K.401, **15.-** K.402, **16.-** K.403, **17.-** K.404, **18.-** K.405, **19.-** K.406, **20.-** K.407, **21.-** K.408, **22.-** K.409, **23.-** K.410, **24.-** K.411, **25.-** K.412, **26.-** K.413, **27.-** K.481, **28.-** K.419, **29.-** K.420, **30.-** K.421.

Ms. A. G. 31417: Libro XII [*Libro 12.*], 1755. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.430, **2.-** K.431, **3.-** K.432, **4.-** K.433, **5.-** K.434, **6.-** K.435, **7.-** K.436, **8.-** K.437, **9.-** K.438, **10.-** K.439, **11.-** K.440, **12.-** K.422, **13.-** K.423, **14.-** K.424, **15.-** K.425, **16.-** K.426, **17.-** K.427, **18.-** K.428, **19.-** K.429, **20.-** K.441, **21.-** K.442, **22.-** K.443, **23.-** K.444, **24.-** K.445, **25.-** K.446, **26.-** K.447, **27.-** K.448, **28.-** K.449, **29.-** K.450, **30.-** K.451.

Ms. A. G. 31418: Libro XIII [*Libro 13.*], 1756. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.454, **2.-** K.455, **3.-** K.456, **4.-** K.457, **5.-** K.458, **6.-** K.459, **7.-** K.460, **8.-** K.461, **9.-** K.462, **10.-** K.463, **11.-** K.464, **12.-** K.465, **13.-** K.466, **14.-** K.467, **15.-** K.468, **16.-** K.469, **17.-** K.470, **18.-** K.471, **19.-** K.472, **20.-** K.473, **21.-** K.474, **22.-** K.475, **23.-** K.476, **24.-** K.477, **25.-** K.478, **26.-** K.479, **27.-** K.481, **28.-** K.482, **29.-** K.483, **30.-** K.480.

Ms. A. G. 31419: Libro XIV [*Libro 14.*], 1756. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.484, **2.-** K.485, **3.-** K.486, **4.-** K.487, **5.-** K.488, **6.-** K.489, **7.-** K.490, **8.-** K.491, **9.-** K.492, **10.-** K.493, **11.-** K.494, **12.-** K.495, **13.-** K.496, **14.-** K.497, **15.-** K.498, **16.-** K.499, **17.-** K.500, **18.-** K.501, **19.-** K.502, **20.-** K.503, **21.-** K.504, **22.-** K.505, **23.-** K.506, **24.-** K.507, **25.-** K.508, **26.-** K.509, **27.-** K.510, **28.-** K.511, **29.-** K.512, **30.-** K.513.

Ms. A. G. 31420: Libro XV [*Libro 15.*], 1757. Contiene 42 sonatas. **1.-** K.514, **2.-** K.515, **3.-** K.517, **4.-** K.516, **5.-** K.518, **6.-** K.519, **7.-** K.520, **8.-** K.521, **9.-** K.522, **10.-** K.523, **11.-** K.524, **12.-** K.525, **13.-** K.526, **14.-** K.527, **15.-** K.528, **16.-** K.529, **17.-** K.530, **18.-** K.531, **19.-** K.532, **20.-** K.533, **21.-** K.534, **22.-** K.535, **23.-** K.536, **24.-** K.537, **25.-** K.538, **26.-** K.539, **27.-** K.540, **28.-** K.541, **29.-** K.542, **30.-** K.543, **31.-** K.544, **32.-** K.545, **33.-** K.546, **34.-** K.547, **35.-** K.548, **36.-** K.549, **37.-** K.550, **38.-** K.551, **39.-** K.552, **40.-** K.553, **41.-** K.554, **42.-** K.555.

■ **Philadelphia (Pensilvania). Bibliotecas de la Universidad de Pennsylvania (US-Phu),** faC7.H7777.A837c v.12.

Un volumen manuscrito de 22,5 x 28 cm. con 115 composiciones en partitura, en colección (Ms. colectivo, RISM 000132650), y sin título. Del tercer cuarto del siglo XVIII, fue copiado por el político y compositor estadounidense Francis Hopkinson (*1737; †1791), que fue también su propietario. Tiene 183 páginas, la primera de las cuales consiste en un índice general del volumen. Reúne 115 piezas, principalmente para teclado, a saber: de Domenico Scarlatti (3 sonatas), anónimas (34 composiciones); y

de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759) (21 obras); William Felton (*1715; †1769) (9); Johann Adolf Hasse (*1699; †1783) (4); John Stanley (*1712; †1786) (4); James Bremner (†1780) (4); Niccolò Pasquali (*1718; †1757) (4); Arcangelo Corelli (*1653; †1713) (3); Felice Giardini (*1716; †1796) (3); Leonardo Vinci (*1696c; †1730) (2); Francesco Saverio Geminiani (*1687; †1762); Fortunato Chelleri (*1690; †1757); Palma (*fl.*18.sc); Giuseppe Farinelli (*1769; †1836); John Christopher Smith (*1712; †1795); Maurice Greene (*1696; †1755); Giovanni Battista Lampugnani (*1708; †1788); John Humphries (*1707c; †1733); Matthew Dubourg (*1703; †1767); George Berg (*1730c; †1775); Domenico Alberti (*1710c; †1746); Firego (*fl.*18.sc); Michelangelo Valentini (*1720c; 1768p); John Burton (*1730; †1782); Gaetano Pugnani (*1731; †1798); Karl Friedrich Abel (*1723; †1787); Thomas Alexander Erskine, VI conde de Kelly (*1732; †1781); Claude Balbastre (*1727; †1799); Baldassare Galuppi (*1706; †1785); Francesco Gasparini (*1661; †1727); Giuseppe Sarti (*1729; †1802); Johann Stamitz (*1717; †1757); y Antonio Vivaldi (*1678; †1741). Las tres sonatas de Domenico Scarlatti son: **1.**-en Sol Mayor, “Lesson”, [K.2], (RISM ID no. 000132671), p.38; **2.**-en La menor, “LESSON del sig.^r SCARLATTI”, [K.36], (RISM ID no. 000132675), pp.42-43; **3.**-en Re menor, “LESSON del sig.^r SCARLATTI”, [K.1], (RISM ID no. 000132677), pp.44-45.

■ **Philadelphia (Pensilvania). Departamento de Música de la Biblioteca Libre de Philadelphia (US-PHf), Carr Collection.**

Un manuscrito misceláneo en partitura (“Colección Carr”), con 7 composiciones, en colección (Ms. colectivo, RISM 000123692), y sin título, con un folio sin numerar más 61 numerados. Forma parte de un volumen compuesto de 4 libros encuadernados juntos, siendo los 3 restantes impresos. Encuadernado la mitad en cuero y con tapas de cartón marmoladas; lleva índice en la página 1; se le han arrancado 3 hojas entre la página 70 y la 71, y 2 hojas entre la página 75 y la 76; en una hoja suelta antes de la página 1: “Se cita a menudo a W. T. P. Carr en las historias de

Devon. Dudo que alguna vez viniera a América. Debe haber sido un contemporáneo de Benjamin o tal vez un discípulo de Joseph”. La cita alude a los antiguos propietarios de esta fuente, miembros de la familia Carr, natural de Londres, aunque emigrada y asentada en Estados Unidos: el compositor, cantante, profesor y editor musical Benjamin Carr (*1768; †1831), así como su padre Joseph Carr, y su hermano William Thomas Carr. Reúne 4 sonatas, 1 sonatina, 1 pieza para voz y acompañamiento, y 1 pieza para instrumento solista y acompañamiento, de los siguientes autores: de Domenico Scarlatti, una *Sonata en La Mayor*, “Sonata 3.^d Scarlatti”, [K.113, L.345], (RISM ID no. 000123694), fols.12v-14r; y además: una composición anónima; y una obra de Nicolas-Joseph Hüllmandel (*1756; †1823); de Johann Adolf Hasse (*1699; †1783); Charles Wesley (*1757; †1834); Johann Gottfried Eckard (*1735; †1809); y Jean-Frédéric Edelmann (*1749; †1794).

■ **Praga (República Checa). Colección especializada, Biblioteca del Conservatorio de Praga (CZ-Pk), A-I-R 26.**

A-I-R 26: Una sonata para clave de Domenico Scarlatti, K.113. Datada en el primer cuarto del siglo XIX. Título: *Sonata. Di Scarlatti*. 3 folios de 22,5 x 29 cm. (RISM ID no. 550280642).

■ **Ratisbona (Alemania). Biblioteca de la corte y Biblioteca central del Príncipe Thurn und Taxis (D-Rtt), Sammelband 1/5.**

Sammelband 1/5: Una sonata para clave de Domenico Scarlatti, K.113. Datada 1790c. Título: *Sonata per il Cembalo Del Sigre Domenico Scarlatti*. 4 folios de 22,5 x 31 cm. (RISM ID no. 450010900). Anotado en la fuente: “Sonates pour le Clavecin Seul”.

■ **Roma. Biblioteca privada de Giancarlo Rostirolla** (*I-Rostirolla*), manuscrito colectivo MS MUS 904.

Un volumen manuscrito —con referencia RISM, manuscrito colectivo 850004970—, procedente del “Archivio Pisano”, de Pisano, datable hacia 1840-1860. De 22,3 x 29,5 cm., y con 36 fols., titulado “Fughe, e Sonate da Organo Di Diversi Autori Antichi Ad uso di Luigi Gianetti”. Contiene 40 piezas para órgano, entre fugas, fughettas, sonatas y ricercares: 3 fugas de Domenico Scarlatti, 1 de Callucci, 1 del Padre Teófilo, y el resto, piezas anónimas. De Domenico Scarlatti contiene: **1.-**Fuga en Re menor, [acaso K.41], “Fuga Del Sig.^r Dom.^{co} Scarlatti”, fols.1v-3r, sign. MS MUS 904, RISM ID no.85000 4971; **2.-**Fuga en Do menor, [K.58], “Del Sig.^r Domenico Scarlatti”, fols.25v-26r, sign. MS MUS 904, RISM ID no.850023591; y **3.-**Fuga en Sol menor, [K.30], “Del Sig.^{re} Domenico Scarlatti” [Fuga del gato], fols.26v-27r, sign. MS MUS 904, RISM ID no.850023592.

■ **Roma. Biblioteca de Arqueología e Historia del Arte** (*I-Ria*), manuscrito colectivo Mss. Vess. 469 a-o.

Un volumen manuscrito colectivo —con número de referencia del RISM 854004291—, con 31 fols. de 36 x 24,5 cm., datable en la segunda mitad del siglo XIX, y con 15 piezas para teclado (órgano). Perteneció al músico italiano Alessandro Vessella (*1860; †1929). Contiene un *Concierto en Fa Mayor* de Georg Friedrich Händel (*1685; †1759), una *Sonata en Do menor* anónima, otra *Sonata en Do Mayor* de Friedrich Heinrich Himmel (*1765; †1814), y un arreglo de un *Ave María* en Fa Mayor, de Luigi Cherubini (*1760; †1842), además de 11 sonatas de Domenico Scarlatti, que son como sigue: **Colección 854004291:** **1.-**Sol Mayor, [K.260], Sin título, fols.7r-9r, sign. Mss. Vess. 469b, RISM ID no.854004293; **2.-**Mi bemol Mayor, [K.192], Sin título, fols.9v-10v, sign. Mss. Vess. 469c, RISM ID no.854004294; **3.-**La menor, [K.451], Sin título, fols.11r-11v, sign. Mss. Vess. 469d, RISM ID no.854004295; **4.-**Mi Mayor, [K.136], Sin título, fols.12r-13v, Mss. Vess. 469e, RISM ID no.854004296; **5.-**Fa menor, [K.69], Sin título, fols.14r-14v,

Mss. Vess. 469f, RISM ID no.854004297; **6.-Mi menor**, [K.147], Sin título, fols.15r-16r, Mss. Vess. 469g, RISM ID no.854004298; **7.-Si menor**, [K.377], Sin título, fols.16v-17v, Mss. Vess. 469h, RISM ID no.854004299; **8.-Re Mayor**, [K.224], Sin título, fols.18r-20v, Mss. Vess. 469i, RISM ID no.854004300; **9.-La Mayor**, [K.343], Sin título, fols.20r-20v, Mss. Vess. 469j, RISM ID no.854004301; **10.-Re menor**, [K.434], Sin título, fols.21r-22r, Mss. Vess. 469k, RISM ID no.854004302; y **11.-La menor**, [K.41], Sin título, fols.22v-24r, Mss. Vess. 469l, RISM ID no.854004303.

■ **San Francisco (California). Colección Frank V. de Bellis, de la Universidad del Estado, de San Francisco (US-SFsc), *M2.5 v. 21; *M2.5 v. 45.**

*M2.5 v. 21²²⁵: Contiene las siguientes composiciones: Domenico Scarlatti (5 sonatas), Francesco Bianchi (*1752c; †1810) (3 obras), Giuseppe Tartini (*1692; †1770), John Travers (*1703c; †1758), Felice Giardini (*1716; †1796), Giuseppe Almerighi di Rimini (*fl.*1761-1792), Johann Christian Bach (*1735; †1782), Charles Dibdin (*1745; †1814), Samuel Arnold (*1740; †1802), y anónimos (10 obras). Las sonatas de Domenico Scarlatti son: **1.-en Re menor**, “Essercizi per Gravicembalo; di Don Domenico Scarlatti, Cavaliero Di S. Giacomo”, [K.1, L.366] (RISM ID no. 000115875), pp.25-27; **2.-en Sol Mayor**, “Sonata. 2 Prèsto”, [K.2, L.388] (RISM ID no. 000115876), pp.28-29; **3.-en Fa Mayor**, “Sonata 3. Allegro”, [K.6, L.479] (RISM ID no. 000115877), pp.30-31; **4.-en Fa Mayor**, “Sonata 17”, [K.17, L.384] (RISM ID no. 000115878), pp.32-33; y **5.-en Do menor**, “Sonata 11”, [K.11, L.352] (RISM ID no. 000115879), pp.34-35.

²²⁵ La Colección Frank V. de Bellis es un museo y biblioteca de temas y autores italianos que representan la civilización italiana desde la antigüedad a la época moderna, especialmente en Historia, Literatura, Bellas Artes y Música. En este caso concreto se trata de un libro manuscrito misceláneo del siglo XIX [se cita esta fuente, a pesar de que está datada en el siglo XIX, al encontrarse junto a otra del siglo XVIII], en colección (Ms. colectivo, RISM 000115870), sin título, de 108 páginas de 21,8 x 29 cm., con 25 composiciones. Encuadernado en piel de vaca, con el borde superior recortado y con alguna pérdida de texto; las páginas 78-87 aparecen pautadas, pero sin notación musical; en la página 88 hay una pieza para teclado incompleta, anotada boca abajo. El filántropo y hombre de negocios de origen italiano y residente en San Francisco, Frank V. de Bellis (*1898; †1968), fue su último propietario.

***M2.5 v. 45**: Una *Sonata en Do Mayor*, “Lesson by Scarlatti”, [K.100, L.355] (RISM ID no. 000117424), fols.22v-23v, incluida en un libro manuscrito misceláneo de la segunda mitad del siglo XVIII, en colección (Ms. colectivo, RISM 000117400), “Frances Sneyd’s Book Frances Sneyds Book”, de 68 fols. de 29 x 22,5 cm., con 73 composiciones. Encuadernado en piel de vaca con manchas, con grabados dorados y contracubierta barnizada; en el fol.65v se insertan ejemplos de rudimentos musicales (escalas y notas de valor rítmico o figuras). Frances Sneyd (*1751; †1809) [de casada, Frances Newdigate, al contraer matrimonio con Francis Parker-Newdigate] y Frank V. de Bellis (*1898; †1968), fueron sus propietarios. Aparte de la sonata citada de Domenico Scarlatti, y de 51 composiciones anónimas, este libro contiene composiciones de los siguientes autores: Giovanni Battista Lampugnani (*1708; †1788) (2 obras); Tommaso Giordani (*1733c; †1806) (2 obras); Niccolò Pasquali (*1718; †1757) (2); Thomas Augustine Arne (*1710; †1778) (2); Blanck (2); Giovanni Battista Cirri (*1724; †1808) (2); Ferdinando Pellegrini (*1715c; †1766c); Karl Friedrich Abel (*1723; †1787); Felice Giardini (*1716; †1796); Pietro Domenico Paradisi (*1707; †1791); Michael Arne (*1740c; †1786); Mattia Vento (*1735; †1776); Carl Friedrich Weideman (*1715c; †1782); Thammel; y Pedro António Avondano (*1714; †1782).

■ **San Pedro de las Dueñas (León). Monasterio** (*E-León*), *Monasterio de San Pedro de las Dueñas*, Cuaderno II (1769), pp.27-28²²⁶.

Este *cuaderno II* (con tapas de pergamino y ataduras en piel, se compone de 75 pp. numeradas posteriormente a lápiz, de 18 x 25 cm., con ocho pautados por página), misceláneo, contiene obras para tecla anónimas, de Felipe Dindurra, D. Scarlatti (la *Sonata K. 471*, *Minueto*, en Sol Mayor, que se ha retocado para un instrumento de menor extensión: [Do₁ – Do₅] en lugar de [Sol₋₁ – Sol₅]) y José de Nebra (una *Sonata*, que comienza en

²²⁶ MORALES, Luisa; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp.283-313; y en concreto, p.299.

Allegro, Sol Mayor, y se anota en pp.71-74, editada por R. Escalas). “Este Cartapacio contiene treze Sonatas y tres Adagios con sus Allegros del Dⁿ. Ph^e Dindurra” (de dichas trece sonatas, sólo doce podrían ser de Dindurra, pues las otras son de diferente grafía y estilo). Sobre el título del cuaderno, a lápiz, de época posterior: “De Don Isidoro Escribano son Madrid y D Carmen Sola”; probablemente intervenga Antonio Vicente Losada, copista y músico de la catedral de León hacia finales del siglo XVIII; en la tapa se lee el nombre de Manuela Gutiérrez, organista del Monasterio de San Pedro de las Dueñas; la fecha de 1769 podría ser posterior a la confección del cuaderno²²⁷.

■ **Schwerin (Alemania). Colección de Música de la Biblioteca Estatal de Mecklenburgo-Pomerania Occidental (D-SWl), Mus.4390).**

Mus.4390: Manuscrito colectivo, anotado por un copista francés, datado en el último cuarto del siglo XVIII, con 6 piezas para teclado de diversos autores, 2 de ellas, sonatas para clave, de Domenico Scarlatti (además de dos selecciones de las suites de Jean Philippe Rameau, una selección de una suite de Georg Friedrich Händel y una selección de las sonatas de Domenico Alberti. Las sonatas de D. Scarlatti en cuestión se anotan en los fols. 5-6, 8-9, 10-12, 13-14, 15-16. (Ms. colectivo: RISM ID no. 240006512; sonatas individuales: RISM ID 240006516; y RISM ID 240006518). Contiene: **1.-** una Sonata en Do Mayor, 3/8, sin referencia en el catálogo de Kirkpatrick, anotada en los fols.4v.-5r.; y **2.-** K.125, anotada en los fols.6r.-6v.

■ **Tenerife. Archivo Zárate Cologan.**

²²⁷ *Los Tres Adagios con sus Allegros* de Dindurra (“melo/bass sonatas”), acaso obra de un compositor aficionado, se anotan en estilo rudimentario y para cualquier tipo de instrumento de teclado, aunque podrían haberse concebido para tocarse expresamente en un órgano con registros partidos; en este sentido, varias de las sonatas de Scarlatti que Sheveloff incluye en la categoría de “melo/bass sonatas”, se asemejan a estas obras de Dindurra. Véase -SHEVELOFF, Joel: “Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations”, en *Musical Quarterly*, LXXI (1985), pp.409 y 413-415.

Manuscrito sin catalogar depositado en el Archivo Zárata Cologan (en realidad, un importante fondo o archivo familiar canario de carácter privado —aunque de partituras antiguas, no canarias—, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife), que contiene 3 piezas atribuidas a Domenico Scarlatti, de las cuales, dos no están registradas por Kirkpatrick. Rosario Álvarez Martínez dio a conocer por vez primera ambas obras en 1985²²⁸. Las tres piezas mencionadas son las siguientes: **1.- fandango / DelSigr.scarlate** (re menor, 3/4) [*¿unicum?*]; **2.- Sonata de 8º tono del Gran dº. Domº. Scarlaty** (Sol Mayor, 6/8) [*¿unicum?*], hay que considerar, no obstante, que esta misma pieza aparece atribuida al compositor Carlos Seixas en el manuscrito MS 57 de la Biblioteca Geral da Universidade, de Coimbra (*P-Cug*); el propio Macario Santiago Kastner incluyó dicha obra (con el nº 46) en su edición de 1965²²⁹; y **3.- Sonata K.298** (según Rosario Álvarez —*op.cit.*—, copiada a partir de la edición John Johnson: *Six sonatas for the harpsichord... vol. III*. Londres, John Johnson, [1754]).

El manuscrito en su conjunto fue copiado entre 1770 y 1791, y perteneció al clérigo diácono Bernardo Valois y Bethencourt [o Betancourt] (*Puerto de la Cruz, Tenerife, 1740; †*Ibid.*, 1791), quien estudió en el tinerfeño Colegio de los Jesuitas de La Orotava, desde 1752 hasta 1762. Parece ser, que además de organista, tocaba el clave y algún instrumento de cuerda, y que sobresalió por sus aficiones bibliófilas, que le llevaron a reunir una considerable biblioteca —que pretendió hacer pública, sin éxito, y en la que no faltaban los volúmenes extranjeros—, provista de una notable colección de obras de música, la cual, aunque mermada en su fondo general, se ha conservado en el apartado musical hasta nuestros días (destacando la presencia de abundantes primeras ediciones impresas, como las de Händel a cargo de Samuel Arnold, a las que se suscribió). El citado clérigo filarmónico e ilustrado Valois, ofrecía asiduamente en su casa sesiones con

²²⁸ Vid.: -ÁLVAREZ MARTINEZ, Rosario: “Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti”, en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.51-56. Véase, además: -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, pp.190-193.

²²⁹ Vid.: -KASTNER, Macario Santiago: *Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla*. [Introd.]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp.VII-LI.

una destacada presencia musical, a la que acudían miembros de la “Tertulia de Nava”, germen de la posterior Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, que se reunía en casa del v Marqués de Villanueva del Prado, Tomás de Nava-Grimón y Porlier (*1734; †1779)²³⁰.

■ **Turín. Fondo Foà-Giordano de la Biblioteca Nacional Universitaria (I-Tn)**, ms. 394.

Manuscrito datado hacia la primera mitad del siglo XVIII, al parecer descubierto por Pestelli a finales de la década de los ochenta, y actualmente depositado en la Biblioteca Nacional Universitaria de Turín. El volumen contiene 6 piezas atribuidas a D. Scarlatti, junto a tocatas de otros autores, como es el caso de A. Scarlatti o Händel. Contiene: Sonata K.76 (Capriccio), Sonata K.71, K.63, un Minuet en Sol Mayor, Sonata K.9 (con llamativas variantes) y un Minuet en Re menor²³¹.

²³⁰ Rosario Álvarez relata lo siguiente: “En el Puerto de la Orotova, y *entre 1770 y 1790*, destacaban las ‘academias’ o reuniones musicales promovidas por el clérigo Don Bernardo Valois y Bethencourt, quien conocía las novedades musicales europeas al recibir de tres editoriales inglesas las obras de los grandes maestros de aquella época, como por ejemplo los oratorios de Händel o las obras de Paisiello, Scarlatti y Pleyel, entre otros muchos. También estaba interesado en la música de tecla y entre sus partituras encontramos obras obras inéditas de maestros de la corte de Fernando VI: sonatas de Domenico Scarlatti, José de Nebra, José Herrando y Agustino Massa, pero entre ellas destaca por su rareza el Fandango del primero, único ejemplo conocido de este género dentro de su inmensa producción” (véase: -ÁLVAREZ, Rosario; BATISTA, Alicia y GONZÁLEZ, Ignacio: *La música culta en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2009? [publicación online], p.13 [las cursivas son mías]). Fue así cómo Valois se procuró abundante música de los grandes compositores del pasado, pero también de sus coetáneos (copió personalmente numerosa música a partir de los manuscritos y ediciones impresas que llegaban a sus manos), en lo que acabó por convertirse en una colección que agrupaba fundamentalmente partituras del siglo XVIII, pero también del XVII y aun del XVI. Curiosamente, estampó su firma y la fecha en todas las obras que incorporaba a su archivo *entre 1785 y 1790*: obras, para clave, o para grupos de cámara, de los ya citados Händel o Pleyel, y de Pietro Nardini, Ignaz Franz von Mossel, Ambrogio Minoja, Friedrich Schwindl, Johann Samuel Schröter, Giovanni Battista Noferi, Felice Giardini, Johann Christian Stumpff, Johann Baptist Vanhal o Pietro Maria Crispi. Tras su muerte, se hizo cargo de los papeles de música la familia Cóllogan, especialmente a partir de su sobrino, Bernardo Cóllogan Fallon (*1772; †1814). Por otra parte, repárese en las interesantes conexiones francesas y británicas de Valois (especialmente, entre los años 1770 y 1790 aproximadamente), teniendo acceso a la producción de importantes compositores europeos, en particular, italianos (como es el caso de Scarlatti) y de aquéllos relacionados con Londres (sería el caso de las ediciones de Händel). Véase: -GUIMERÁ RAVINA, Agustín: “Dos relaciones sobre el ataque de Nelson a Santa Cruz de Tenerife”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27 (1981), pp.209-238; y -CÓLOGAN SORIANO, Carlos y GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos: *Los Cóllogan de Irlanda y Tenerife: (1684-2010)*. Tenerife, C. Cóllogan, 2010. Cfr. también: http://fundacionmapfreguanarteme.es/files/archivos/exposiciones/cat_musica_culta_canarias.pdf [Acceso: 10.12.2013].

²³¹ Sobre la datación y origen de la fuente W. Dean Sutcliffe resalta las aportaciones de Pestelli al respecto (véase, -PESTELLI, Giorgio: “Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti”,

■ **Valderrobres (Teruel). Archivo de Música del Archivo Parroquial de Valderrobres. Ms Valderrobres I (MV 1º)**²³².

Ms Valderrobres I. Cuaderno de música, datado hacia mediados del siglo XVIII, depositado en el Archivo Parroquial de Valderrobres (Teruel). El libro, de medidas 21 x 31 cm., está encuadernado en pergamino y conserva parte de los cordones para su cierre. Consta de un total de 131 folios, los cuales contienen un total de 10 pentagramas en cada una de sus caras. En el lomo del libro puede leerse: *Liber Musicae*. En la portada se anota: † / *Es de Dn. Gregorio Artal / organista de la Colegial de Alcañiz / Joaquín Laseca, da infinitas gracias al dicho Dn. Gregorio / Zaragoza*. Todo el volumen está anotado por un mismo copista. A partir del fol.107v., las páginas no recogen música. El papel presenta dos marcas de agua: por una parte, un escudo con la leyenda “Tortosa”; y por otra, una de una figura animal de cuatro patas.

Contiene sonatas para teclado anónimas, y de los siguientes autores conocidos: Joaquín Nebra (en la fuente se indica “sonata de Nebra”, y la obra ha sido atribuida a este músico por Dionisio Preciado), Diego Llorente y Sola (organista y maestro de capilla de las catedrales de Barbastro y Huesca), ¿Manuel? Gascón (organista de la entonces colegiata de Alcañiz —Teruel—), Gregorio Artal (también organista en Alcañiz), Gassull,

en *Rivista Italiana di Musicologia*, xxv (1990), pp.100-118): “[...] Pestelli notes that, without any elements to help us with the dating, this manuscript could be later than the 1739 edition of K. 1-30, but it cannot derive from it because of the divergences. However, he avers that ‘the hypothesis that [these sonatas] returned to Italy from Portuguese or Spanish sources, long after the departure of the composer for these countries, seems among the least probable’. It is quite conceivable, of course, that Scarlatti took them back to Italy himself, especially since we have to find something for him to have done during the now yawning gap of 1727-9 [...]”. “Pestelli remarca que sin elementos que puedan ayudarnos con la datación, este manuscrito podría ser posterior a la edición de las K.1-30 de 1739, pero no se puede deducir a partir de dicha edición por las divergencias. Sin embargo él afirma que la ‘hipótesis de que [estas sonatas] regresaron a Italia a partir de fuentes portuguesas o españolas, mucho después de la marcha del compositor a estos países, parece lo menos probable’. Es bastante concebible, desde luego, que Scarlatti las trajera de regreso consigo a Italia, especialmente ya que tenemos que encontrar algo que él hubiera hecho durante el intervalo de tiempo entre 1727-9 [...]”. *Vid.*: -SUTCLIFFE, W. Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, *op. cit.*, pp.70-71.

²³² En este archivo se conserva otra fuente conocida como Manuscrito Valderrobres II que contiene piezas para tecla. Libro de medidas 16,5 x 24 cm, con inscripción en el lomo (*Libro de Música*). El papel presenta una marca de agua en la que aparece la letra M mayúscula. Los folios que están numerados por ambas caras, suelen presentar cuatro sistemas por cara. Interviene un único copista. Véase:-PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

Antonio Soler, José Ferrer (*Mequinenza —Zaragoza—, 1745c; †Oviedo, 1815)²³³, D. Scarlatti, Fray Manuel Espona (*Sant Feliu de Torelló, Barcelona, 1714; †Montserrat, Barcelona, 09.01.1779)²³⁴, Fernando González, José Gil de Palomar (†Zaragoza, 23.07.1796)²³⁵, [José] Joaquín [Valentín] Beltrán (*Zaragoza, 14.02.1736; †Toledo, 03.06.1802)²³⁶, Rafael Anglés (*1730; †Valencia, 1816)²³⁷, Manuel González, José Larraz (†1781, organista mayor en el Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza), Vicente Rodríguez Monllor (*Onteniente, 1690; †1760)²³⁸, Gregorio Fajarnés y Mariano Cosuenda (*Mozota —Zaragoza—, 1737; †Tarazona, 1801)²³⁹.

De D. Scarlatti se conservan 4 sonatas, concretamente:

**1.- Sonata: / 4º punto alto: / (Soler); f.21v-22v. [Atribución errónea en la fuente, se trata de la sonata K.27].*

**2.- Sonata + / 5º. Tono: / Scarlatti; f.22v-23r. [K.527]*

**3.- Sonata: + / Scarlatti: 5º. Tono / Allº = / Autor: Domingo Scarlatti; f.43r.-44r. [K.512, aquí transportada una segunda mayor descendente]²⁴⁰.*

**4.- 7ª Sonata / del mismo / Autor (forma parte un grupo de siete sonatas atribuidas en la fuente a Mariano Cosuenda); f.98r.-100r. [Atribución errónea en la fuente, se trata de la sonata K.29].*

²³³ Organista de la catedral de Lérida, de la catedral de Pamplona y de la catedral de Oviedo.

²³⁴ Maestro de la escolanía de Montserrat, donde había sido escolán, y profesó como monje.

²³⁵ Maestro de capilla y organista de la catedral de Huesca (1763-1781) —donde le sucedería Ramón Ferreñac—, y luego, maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, desde 1781 hasta su muerte. Era un organista y organero acreditado (hay constancia de que informó sobre los órganos de la catedral de Lérida).

²³⁶ Ocupó el cargo de organista en diversas iglesias: parroquial de Ntra. Sra. de El Portillo, de Zaragoza (1755), Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (1763-1764), catedral de El Burgo de Osma (Soria) en 1764, y catedral Primada de Toledo (desde 1765 hasta su muerte). Joaquín Beltrán fue cuñado de Juan Sesé, el que fuera organista de la Real Capilla y alumno de Joaquín Nebra.

²³⁷ Maestro de capilla de la colegiata —hoy parroquia— de Alcañiz y sucesor, a partir de 1761, de Vicente Rodríguez en la organistía principal de la catedral de Valencia.

²³⁸ Organista de la catedral de Valencia a partir de 1715 (sucediendo en el cargo a su maestro, Juan Bautista Cabanilles) y autor de un volumen manuscrito que incluye una treintena de sonatas para clave titulado *Libro de Tocatas para Cimbalo repartidas por todos los puntos de un diapasón, Con la advertencia, que por todas las teclas blancas están por tercera menor, y tercera mayor á excepción de las negras, que por lo desfinado de los Terminos, no estan mas, que por el que menos disuena* (1744).

²³⁹ Formado como infante de coro de la Colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza), fue luego organista de la catedral de Tarazona, desde 1764 hasta su muerte.

²⁴⁰ En Zaragoza, como se ha dicho, también encontramos un caso en el que una sonata de D. Scarlatti aparece transportada una segunda menor descendente (K.252).

■ **Valladolid. Archivo de Música de la Catedral Metropolitana (E-V), Ms. 19.**

Se trata de un manuscrito de 23,5 x 33 cm., en copia del siglo XVIII; lleva los fols.25v-26v en blanco. Consta de diversos pliegos; José López-Calo explica su encuadernación²⁴¹: “Son varios folios dobles, embuchados unos en otros, y cada dos folios formando un cuadernillo; son tres cuadernillos, y todos están metidos dentro de un cuarto, también de dos hojas dobles, que les sirve de carpeta. Los folios están numerados consecutivamente a lápiz de fecha reciente. Pero la primera hoja tiene, también a mano, pero de escritura, al parecer, más antigua, el guarismo 20, como si formara parte de una colección más amplia. El cuadernillo que sirve de carpeta consta, como los demás, de dos hojas dobles metidas una dentro de la otra, y parece que en origen fue concebido como un cuadernillo autónomo; las cinco primeras páginas de este cuadernillo contienen la sonata 1ª; las otras tres páginas están en blanco. El segundo cuadernillo contiene la sonata 2ª, es decir, la otra copia de la 1ª y tiene las dos últimas páginas en blanco. En cambio, los cuadernillos 3º y 4º están copiados formando un *unum*, de modo que la sonata en la mayor (sonata 4ª) comienza en el 3º y se continúa en el 4º. Los cuadernillos 1º y 2º han sido copiados por un amanuense; el 3º y el 4º por otro. Título al comienzo del primer cuadernillo: “Sonatas de Nebra”. Ninguna otra sonata tiene título ni nombre de autor, sino que comienzan todas con el aire o “tempo” respectivo, unas a continuación de otras, sin solución de continuidad. No se podría, pues, asegurar, por solo este manuscrito, que todas las sonatas sean de Nebra, ni tampoco se podría descartar; por lo demás, esta duda ya está resuelta con otras fuentes, que sí dan la autoría de estas composiciones. Me refiero a las cinco primeras, pues las siguientes son de Domenico Scarlatti, aunque todas estén anónimas. Las cinco primeras constan de dos tiempos: el primero lento y el segundo rápido. Las de Scarlatti, de un solo tiempo, como es bien sabido. Parece, pues, que aquí se han reunido dos series de sonatas que en origen eran del todo independientes; pero, dada la forma que el manuscrito tiene en el

²⁴¹ -LÓPEZ-CALO, José: *La Música en la Catedral de Valladolid. Vol.1. Catálogo del Archivo de Música (1). Volúmenes enucadernados*. Valladolid, Ayuntamiento, Caja España, 2007, pp.215-219.

archivo, se lo considera como una única fuente y se numeran las sonatas correlativamente”.

A continuación José López-Calo inserta los incipits musicales siguientes: Fol.1r, *Sonata 1*, Adagio, Do menor, [C]; Fol.3r, *Sonata 2*, 0, Do menor, C (obra idéntica a la anterior, “y copiada por el mismo amanuense”); Fol.7r (cuadernillo 3º), *Sonata 3*, Adagio, Si bemol Mayor, C; Fol.9r (cuadernillo 3º; termina en el 4º), *Sonata 4*, Adagio, La Mayor, C; Fol.12r (cuadernillo 4º), *Sonata 5*, Adagio, Si bemol Mayor, C; [“Las tres sonatas siguientes están copiadas en un cuadernillo de dos hojas dobles, una dentro de la otra, como las anteriores. Tampoco tienen nombre de autor. No se puede asegurar que el copista haya sido ninguno de los dos anteriores. En el original estaban anónimas, como todas las anteriores, pero tienen añadidas unas notas diciendo que son de Scarlatti, e incluso añadiendo referencias bibliográficas cruzadas. No tienen indicación de *tempo*”]; Fol.15r, *Sonata 6*, La menor, 3/8; Fol.16r, *Sonata 7*, Sol Mayor, 3/8; Fol.17r, *Sonata 8*, Re menor, 3/8; Fol.19r, *Sonata 9*, La Mayor, 3/8; Fol.21, *Sonata 10*, Mi bemol Mayor, 3/8; Fol.21v, *Sonata 11*, Fa Mayor, C; Fol.22v, *Sonata 12*, La Mayor, 3/8; Fol.23r, *Sonata 13*, Mi menor, 3/8; Fol.24r, *Sonata 14*, Re menor, 3/8.

Por su parte, Malcolm Boyd²⁴² señala que este manuscrito contiene cinco sonatas de Manuel Blasco de Nebra, a las cuales se suman nueve piezas para teclado anónimas en un solo movimiento (lo que hace un total de 14 sonatas), seis de las cuales son obras conocidas de D. Scarlatti con notables variantes (*Sonata 6*: K.7; *Sonata 10*: K.130; *Sonata 11*: K.66; *Sonata 12*: K.65; *Sonata 13*: K.98 y *Sonata 14*: K.5). Las otras tres sonatas restantes, anónimas, han sido atribuidas a D. Scarlatti (y editadas) por Antonio Baciero (*Sonata 7*: Sol Mayor, 3/8; *Sonata 8*: Re menor, 3/8 y *Sonata 9*: La Mayor, 3/8)²⁴³.

²⁴² Vid.: -ANGLÉS PAMIES, Higinio: “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp.89-90; y -BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music*, op. cit., p.154.

²⁴³ Antonio Baciero indica al respecto: “Una nueva fuente de obras de Domenico Scarlatti, se encuentra entre los valiosos fondos musicales del archivo de la Catedral de Valladolid. Se trata de unos cuadernillos sueltos con música de clave, que por su similitud caligráfica fueron integrados dentro de otros de Sonatas

■ **Venecia. Biblioteca Nacional Marciana (I-Vnm)**, mss. Mus. II. 199-213 / 9770-9784²⁴⁴.

Quince tomos manuscritos adquiridos por la Biblioteca Marciana en 1835, que reúnen un total de 496 sonatas. Se desconoce su procedencia, si bien se coincide en suponer que fueron propiedad de la reina María Bárbara de Braganza —copias para su uso personal—, y que fueron llevados luego a Italia por Carlo Broschi “Farinelli” (*1705; †1782), el cantante castrado director musical de la corte española, a quien la soberana legó toda su música. De ellos, trece volúmenes están numerados (del I al XIII), y fueron copiados por un mismo amanuense entre 1752 y 1757. A esta serie se añaden otros dos volúmenes más sin numerar (9770 y 9771), cada uno de mano distinta (y distinta a su vez del copista de los otros 13 volúmenes numerados), los cuales habían sido copiados en 1742 y 1749, respectivamente.

de Manuel Blasco de Nebra. Fue precisamente con ocasión de estudiar estas obras de Nebra cuando descubrimos la sorpresa de la segunda parte de ese mismo manuscrito. No tiene nada de extraño que con la titulación ‘Sonatas de Nebra’ con que figura en la cubierta del actual bloque (catorce obras en total) hayan pasado desapercibidas, siendo globalmente catalogadas como obras pertenecientes al organista sevillano. Una minuciosa observación y estudio de todas ellas, dado el interés que las obras de Nebra en sí reclamaban, nos ha llevado a la conclusión de que las nueve sonatas de un solo movimiento que forman la 2ª parte del legajo pertenecen al genial Domenico Scarlatti. Habida su gran vinculación, bien por su origen napolitano, como por los largos años vividos en la Corte de Madrid, No resulta extraña esta aparición scarlattiana entre los materiales de este archivo catedralicio, en otro tiempo de primerísima importancia, y donde han confluído las más diversas procedencias y materiales [...]”. *Vid.*: -BACIERO, Antonio (ed.): “Las Sonatas de Valladolid [Números 1-3]”, en *Nueva biblioteca Española de música de teclado: siglos XVI al XVIII*. Vol.3. Madrid, Unión Musical Española, 1978, p. IX. Más allá de posibles discusiones acerca de si estas “Sonatas de Nebra” presentes en la fuente descrita pudieran ser atribuidas al propio José de Nebra, en lugar de a su sobrino Manuel Blasco, lo realmente importante es la inclusión, dentro de unos mismos “papeles de música”, de piezas de D. Scarlatti junto a otras compuestas por miembros de la familia Nebra; al igual que ocurre en el caso de Zaragoza (como se verá a lo largo de la presente investigación).

²⁴⁴ Tal y como explicita J. L. Sheveloff, se han empleado diferentes signaturas para esta colección. En un primer estadio se emplearon las referencias: v, Sezione II (Venecia 1742) / IV, Cod. CC (Venecia 1749) / IV Cod. CC I (Venecia, Libro I, 1752) / IV Cod. CC II (Venecia, Libro II, 1752) / IV, Cod. CC III (Venecia, Libro III, 1753) / IV, Cod. CC IV (Venecia, Libro IV, 1753), etc. Dicha clasificación obedecía a un intento de integrar la numeración original de los manuscritos dentro de la ordenación general de la biblioteca. La segunda clasificación representaba, igualmente, esa misma intención. En este caso, se partía del número 199 (para Venecia 1742) y se concluía en el 213 (para el Libro XIII, 1757). La clasificación actual comienza en el número 9770 (para Venecia 1742) y finaliza en el 9784 (para el Libro XIII, 1757). *Vid.*: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, p.7. Asimismo, este autor emplea la referencia “Venecia 1742” y “Venecia 1749” para referirse a los volúmenes de la serie veneciana, originariamente sin numerar. Esta misma referencia también será empleada por mí a lo largo de la presente tesis.

Ms. 9770, Venecia 1742, manuscrito sin numerar [vol.XIV, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.43-93*. Contiene 61 sonatas. **1.-** K.43; L40; P133; Sol menor; Allegro assai — **2.-** K.44; L432; P116; Fa Mayor; Allegro — **3.-** K.45; L265; P230; Re Mayor; Allegro — **4.-** K.46; L25; P179; Mi Mayor; Presto — **5.-** K.47; L46; P115; Si bemol Mayor; Presto — **6.-** K.48; L157; P87; Do menor; Presto — **7.-** K.49; L301; P178; Do Mayor; Presto — **8.-** K.50; L144; P440; Fa menor; Allegro — **9.-** K.51; L20; P151; Mi bemol Mayor; Allegro — **10.-** K.52; L267; P41; Re menor; Andante moderato — **11.-** K.53; L261; P161; Re Mayor; Presto — **12.-** K.54; L241; P147; Re Mayor; Allegro — **13.-** K.55; L335; P117; Re Mayor; Allegro — **14.-** K.56; L356; P50; Re Mayor; Con spirito — **15.-** K.57; LS38; P108; Re Mayor; Allegro — **16.-** K.58; L158; P39; Do menor; Fuga — **17.-** K.59; L71; P22; Re Mayor; Allegro — **18.-** K.11; L352; P67; Do menor — **19.-** K.60; L13; P29; Sol menor — **20.-** K.61; L136; P16; La menor — **21.-** K.62; L45; P49; La Mayor; Allegro — **22.-** K.10; L370; P66; Re menor; Mui presto — **23.-** K.63; L84; P32; Sol Mayor; Allegro — **24.-** K.64; L58; P33; Re menor; Allegro — **25.-** K.36; L245; P91; La menor; Allegro — **26.-** K.65; L195; P142; La Mayor; Allegro — **27.-** K.38; L478; P97; Fa Mayor; Allegro — **28.-** K.66; L496; P134; Si bemol Mayor; Allegro — **29.-** K.67; L32; P125; Fa # menor; Allegro — **30.-** K.68; L114; P7; Mi bemol Mayor — **31.-** K.3; L378; P59; La menor — **32.-** K.69; L382; P42; Fa menor — **33.-** K.17; L384; P73; Fa Mayor — **34.-** K.70; L50; P21; Si bemol Mayor — **35.-** K.71; L81; P17; Sol Mayor; Allegro — **36.-** K.72; L401; P1; Do Mayor; Allegro — **37.-** K.73; L217; P80; Do menor; Allegro - Menuet - Menuet — **38.-** K.74; L94; P35; La Mayor; Allegro — **39.-** K.75; L53; P23; Sol Mayor; Allegro — **40.-** K.76; L185; P23; Sol menor; Presto — **41.-** K.37, L406; P2; Do menor; Allegro — **42.-** K.77; L168; P10; Re menor; Moderato e cantabile, Minuet — **43.-** K.33; L424; P130; Re Mayor; **44.-** K.78; L75; P26; Fa Mayor; Gigha, Minuet — **45.-** K.79; L80; P204; Sol Mayor; Allegrissimo — **46.-** K.80; P28; Sol Mayor; Minuet — K.81; L271; P13; Mi menor: Grave, Allegro, Grave, Allegro — **47.-** K.82; L30; P25; Fa Mayor — **48.-** K.83; LS31; P31; La Mayor — **49.-** K.84; L10; P45; Do menor — **50.-** K.85; L166; P24; Fa Mayor — **51.-** K.86; L403; P122; Do Mayor; Andante moderato — **52.-** K.87; L33; P43; Si menor — **53.-**

K.88; L36; P8; Sol menor; Grave, Andante moderato, Allegro, Minuet — **54.-** K.89; L211; P12; Re menor; Allegro, Grave, Allegro — **55.-** K.90; L106; P9; Re menor: Grave, Allegro, Allegro — **56.-** K.91; L176; P11; Sol Mayor; Grave, Allegro, Grave, Allegro — **57.-** K. 31; L231; P19; Allegro; Sol menor — **58.-**K.92; L362; P44; Re menor — **59.-** K.12; L489; P68; Sol menor — **60.-**K.93; L336; P38; Sol menor; Fuga — **61.-** K. 52; L267; P41; Re menor.

Ms. 9771, Venecia 1749, manuscrito sin numerar [vol.xv, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.98-138*. Contiene 41 sonatas. **1.-** K.98; L325; P219; Mi menor; Allegrissimo — **2.-** K.99; L317; P135; Do menor; Allegro / K.100; L355; P232; Do Mayor; Allegrissimo — **3.-** K.101; L494; P156; La Mayor; Allegro — **4.-** K.102; L89; P88; Sol menor; Allegro — **5.-** K.103; L233; P233; Sol Mayor; Allegrissimo — **6.-** K.96, L465; P210; Allegrissimo — **7.-** K.104; L442; P109; Sol Mayor; Allegro — **8.-** K.105; L204; P90; Sol Mayor; Allegro — **9.-** K.106; L437; P197; Fa Mayor; Allegro — **10.-** K.107; L474; P98; Fa Mayor; Allegro — **11.-** K.108; L249; P92; Sol menor; Allegro — **12.-** K.109; L138; P290; La menor; Adagio — **13.-** K.110; L469; P129; La menor; Allegro — **14.-** K.111; L130; P99; Sol menor; Allegro — **15.-** K.112; L298; P94; Si bemol Mayor; Allegro — **16.-** K.113; L345; P160; La Mayor; Allegro — **17.-** K.114; L344; P141; La Mayor; Con Spirito e presto — **18.-** K.115; L407; P100; Do menor; Allegro — **19.-** K.116; L452; P111; Do menor; Allegro — **20.-** K.117; L244; P181; Do Mayor; Allegro — **21.-** K.118; L122; P266; Re Mayor; Non presto — **22.-** K.119; L415; P217; Re Mayor; Allegro — **23.-** K.120; L215; P146; Re menor; Allegrissimo — **24.-** K.121; L181; P93; Sol menor; Allegrissimo — **25.-** K.122; L334; P118; Re Mayor; Allegro — **26.-** K.123; L111; P180; Mi bemol Mayor; Allegro — **27.-** K.124; L232; P110; Sol Mayor; Allegro — **28.-** K.125; L487; P152; Sol Mayor; Vivo — **29.-** K.126; L402; P128; Do menor; Mano Sola — **30.-** K.127; L186; P198; La bemol Mayor; Allegro — **31.-** K.128; L296; P199; Si bemol menor; Allegro — **32.-** K.129; L460; P148; Do menor; Allegro — **33.-** K.130; L190; P272; La bemol Mayor; Allegro — **34.-** K.131; L300; P154; Si bemol menor; Allegro — **35.-** K.132; L457; P295; Do Mayor; Cantabile — **36.-** K.133;

L282; P218; Do Mayor; Allegro — **37.-** K.134; L221; P143; Mi Mayor; Allegro — **38.-** K.135; L224; P234; Mi Mayor; Allegro — **39.-** K.136; L377; P113; Mi Mayor; Allegro — **40.-** K.137; L315; P231; Re Mayor; Allegro — **41.-** K.138; L464; P95; Re menor; Allegro.

Ms. 9772, Libro I, 1752, [vol.I, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.148-176: Contiene 30 sonatas. **1.-** K.148; L64; P291; La menor; Andante — **2.-** K.149; L93; P241; La menor; Allegro — **3.-** K.150; L117; P205; Fa Mayor; Allegro — **4.-** K.151; L330; P238; Fa Mayor; Andante Allegro — **5.-** K.152; L179; P114; Sol Mayor; Allegro — **6.-** K.153; L445; P235; Sol Mayor; Vivo — **7.-** K.154; L96; P183; Si bemol Mayor; Allegro — **8.-** K.155; L197; P208; Si bemol Mayor; Allegro — **9.-** K.156; L101; P248; Do Mayor; Allegro — **10.-** K.157; L405; P391; Do Mayor; Allegro — **11.-** K.158; L4; P123; Do menor; Andante — **12.-** K.159; L104; P418; Do Mayor; Allegro — **13.-** K.160; L15; P131; Re Mayor; Allegro — **14.-** K.161; L417; P216; Re Mayor; Allegro — **15.-** K.162; L21; P162; Mi Mayor; Andante — **16.-** Allegro — K.163; L63; P206; Mi Mayor; Allegro — **17.-** K.164; L59; P274; Re Mayor; Andante moderato — **18.-** K.165; L52; P292; Do Mayor; Andante — **19.-** K.166; L51; P190; Do Mayor; Allegro ma non molto — **20.-** K.167; L329; P200; Fa Mayor; Allegro — **21.-** K.168; L280; P182; Fa Mayor; Vivo — **22.-** K.169; L331; P247; Sol Mayor; Allegro con Spirito — **23.-** K.170; L303; P164; Do Mayor; Andante Moderato è Cantabile, Allegro — **24.-** K.171; L77; P153; Sol Mayor; Allegro — **25.-** K.172; L540; P313; Si bemol Mayor; Allegro — **26.-** K.173; L447; P51; Si menor; Allegro — **27.-** K.174; L410; P149; Do menor; Allegro — **28.-** K.175; L429; P136; La menor; Allegro — **29.-** K.129; L460; P148; Do menor; Allegro; **30.-** K.176; L163; P163; Re menor; Cantabile Andante, Allegrissimo, Cantabile come prima.

Ms. 9773, Libro II [Libro 2º], 1752, [vol.II, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.177-201. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.177; L364; P184; Re Mayor; Andante Moderato — **2.-** K.178; L162; P392; Re Mayor; Vivo — **3.-** K.179; L177; P89; Sol menor; Allegro — **4.-** K.180; L272; P192; Sol Mayor; Allegro Vivo — **5.-** K.181; L194; P253; La Mayor — **6.-** K.182;

L139; P207; La Mayor; Allegro — **7.-** K.183; L473; P150; Fa menor; Allegro — **8.-** K.184; L189; P102; Fa menor; Allegro — **9.-** K.185; L173; P121; Fa Mayor; Andante — **10.-** K.186; L72; P46; Fa menor; Allegro — **11.-** K.187; L285; P145; Fa menor; Allegro — **12.-** K.49; L489; P68; Do Mayor; Presto — **13.-** K.139; L6; P126; Do menor; Presto; — **14.-** K.99; L317; P135; Do Menor; Allegro — **15.-** K.98; L325; P219; Mi menor; Allegro — **16.-** K.140; L107; P127; Re Mayor; Allegro — **17.-** K.188; L239; P213; La menor; Allegro — **18.-** K.189; L143; P257; Si bemol Mayor; Allegro — **19.-** K.190; L250; P256; Si bemol Mayor — **20.-** K.191; L207; P18; Re menor — **21.-** K.192; L216; P322; Mi bemol Mayor — **22.-** K.193; L142; P254; Mi bemol Mayor — **23.-** K.194; L28; P479; Fa Mayor; Andante — **24.-** K.195; L518; P185; Fa Mayor; Vivo — **25.-** K.196; L38; P244; Sol menor; Allegro — **26.-** K.197; L147; P124; Si menor; Andante — **27.-** K.198; L22; P132; Mi menor; Allegro — **28.-** K.199; L253; P276; Do Mayor; Andante Moderato — **29.-** K.200; L54; P242; Do Mayor; Allegro — **30.-** K.201; L129; P252; Sol Mayor; Vivo.

Ms. 9774, Libro III [*Libro 3º*], 1753, [vol.III, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.206-235*. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.206; L257; P307; Mi Mayor; Andante — **2.-** K.207; L371; P140; Mi Mayor; Allegro — **3.-** K.208; L238; P315; La Mayor; Adagio è Cantabile — **4.-** K.209; L428; P209; La Mayor; Allegro — **5.-** K.210; L123; P293; Sol Mayor; Andante — **6.-** K.211; L133; P277; La Mayor; Andantino — **7.-** K.212; L135; P155; La Mayor; Allegro molto — **8.-** K.213; L108; P288; Re menor; Andante — **9.-** K.214; L165; P430; Re Mayor; Allegro, Vivo — **10.-** K.215; L323; P281; Mi Mayor; Andante — **11.-** K.216; L273; P320; Mi Mayor; Allegro — **12.-** K.217; L42; P287; La menor; Andante — **13.-** K.218; L392; P237; La menor; Vivo — **14.-** K.219; L393; P278; La Mayor; Andante — **15.-** K.220; L342; P309; La Mayor; Allegro — **16.-** K.221; L259; P215; La Mayor; Allegro — **17.-** K.222; L309; P236; La Mayor; Vivo — **18.-** K.223; L214; P188; Re Mayor; Allegro — **19.-** K.224; L268; P225; Re Mayor; Vivo — **20.-** K.225; L351; P202; Do Mayor; Allegro — **21.-** K.226; L112; P101; Do menor; Allegro — **22.-** K.227; L347; P52; Si menor; Allegro — **23.-** K.228; L399; P224; Si bemol Mayor; Allegro — **24.-** K.229; L199; P139; Si bemol

Mayor; Allegro; Vivo — **25.-** K.230; L354; P47; Do menor; Allegro — **26.-** K.231; L409; P393; Do Mayor; Allegro — **27.-** K.232; L62; P317; Mi menor; Andante — **28.-** K.233; L467; P497; Mi menor; Allegro — **29.-** K.234; L49; P286; Sol menor; Andante — **30.-** K.235; L154; P172; Sol Mayor; Allegro.

Ms. 9775, Libro IV [*Libro 4º*], 1753, [vol.IV, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.236-265. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.236; L161; P201; Re Mayor; Allegro — **2.-** K.237; L308; P446; Re Mayor; Allegro — **3.-** K.238; L27; P55; Fa menor; Andante — **4.-** K.239; L281; P56; Fa menor; Allegro — **5.-** K.240; LS29; P368; Sol Mayor; Allegro — **6.-** K.241; L180; P431; Sol Mayor; Allegro — **7.-** K.242; L202; P243; Do Mayor; Vivo — **8.-** K.243; L353; P394; Do Mayor; Allegro — **9.-** K.244; L348; P298; Si bemol Mayor; Allegro — **10.-** K.245; L450; P299; Si bemol Mayor; Allegro — **11.-** K.246; L260; P296; Do # menor; Allegro — **12.-** K.247; L256; P297; Do # menor; Allegro — **13.-** K.248; LS35; P187; Si bemol Mayor; Allegro — **14.-** K.249; L39; P424; Si bemol Mayor; Allegro — **15.-** K.250; L174; P461; Do Mayor; Allegro — **16.-** K.251; L305; P314; Do Mayor; Allegro — **17.-** K.252; L159; P203; Mi bemol Mayor; Allegro — **18.-** K.253; L320; P239; Mi bemol Mayor; Allegro — **19.-** K.254; L219; P254; Do menor; Allegro — **20.-** K.255; L439; P226; Do Mayor; Allegro — **21.-** K.256; L228; P480; Fa Mayor; Andante — **22.-** K.257; L169; P138; Fa Mayor; Allegro — **23.-** K.258; L178; P494; Re Mayor; Andante — **24.-** K.259; L103; P469; Sol Mayor; Andante — **25.-** K.260; L124; P304; Sol Mayor; Allegro — **26.-** K.261; L148; P300; Si bemol Mayor; Allegro — **27.-** K.262; L448; P301; Si bemol Mayor; Vivo — **28.-** K.263; L321; P283; Mi menor; Andante — **29.-** K.264; L466; P308; Mi Mayor; Vivo — **30.-** K.265; LS32; P168; La menor; Allegro.

Ms. 9776, Libro V [*Libro 5º*], 1753, [vol.V, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.266-295. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.266; L48; P251; Si bemol Mayor; Andante — **2.-** K.267; L434; P363; Si bemol Mayor; Allegro — **3.-** K.268; L41; P369; La Mayor; Allegro — **4.-** K.269; L307; P432; La Mayor; Allegro — **5.-** K.270; L459; P481; Do Mayor — **6.-** K.271; L155;

P447; Do Mayor; Vivo — **7.-** K.272; L145; P518; Si bemol Mayor; Allegro — **8.-** K.273; L398; P174; Si bemol Mayor; Vivo, Moderato — **9.-** K.274; L297; P491; Fa Mayor; Andante — **10.-** K.275; L328; P430; Fa Mayor; Allegro — **11.-** K.276; LS20; P433; Fa Mayor; Allegro — **12.-** K.277; L183; P275; Re Mayor; Cantabile Andante — **13.-** K.278; LS15; P434; Re Mayor; Con velocita — **14.-** K.279; L468; P306; La Mayor; Andante — **15.-** K.280; L237; P395; La Mayor; Allegro — **16.-** K.281; L56; P289; Re Mayor; Andante — **17.-** K.282; L484; P166; Re Mayor; Allegro — **18.-** K.283; L318; P482; Sol Mayor; Andante Allegro — **19.-** K.284; L90; P169; Sol Mayor; Allegro — **20.-** K.285; L91; P321; La Mayor; Allegro — **21.-** K.286; L394; P410; La Mayor; Allegro — **22.-** K.287; LS9; P310; Re Mayor; Per Organo; Andante, Allegro — **23.-** K.288; L57; P311; Re Mayor; Allegro — **24.-** K.289; L78; P249; Sol Mayor; Allegro — **25.-** K.290; L85; P396; Sol Mayor; Allegro — **26.-** K.291; L61; P282; Mi menor; Andante — **27.-** K.292; L24; P223; Mi menor; Allegro — **28.-** K.293; LS44; P157; Si menor; Allegro — **29.-** K.294; L67; P470; Re menor; Andante — **30.-** K.295; L270; P211; Re menor; Allegro.

Ms. 9777, Libro VI [*Libro 6.*], 1753, [vol.VI, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.296-325. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.296; L198; P305; Fa Mayor; Andante — **2.-** K.297; LS19; P448; Fa Mayor; Allegro — **3.-** K.298; LS6; P194; Re Mayor; Allegro — **4.-** K.299; L210; P268; Re Mayor; Allegro — **5.-** K.300; L92; P312; La Mayor; Andante — **6.-** K.301; L493; P361; La Mayor; Allegro — **7.-** K.302; L7; P279; Do menor; Andante — **8.-** K.303; L9; P212; Do menor; Allegro — **9.-** K.304; L88; P492; Sol Mayor; Andante Cantabile — **10.-** K.305; L322; P397; Sol Mayor; Allegro — **11.-** K.306; L16; P456; Mi bemol Mayor; Allegro — **12.-** K.307; L115; P449; Mi bemol Mayor; Allegro — **13.-** K.308; L359; P318; Do Mayor; Cantabile — **14.-** K.309; L454; P333; Do Mayor; Allegro — **15.-** K.310; L248; P284; Si bemol Mayor; Andante — **16.-** K.311; L144; P227; Si bemol Mayor; Allegro — **17.-** K.312; L264; P334; Re Mayor; Allegro — **18.-** K.313; L192; P398; Re Mayor; Allegro — **19.-** K.314; L441; P505; Sol Mayor; Allegro — **20.-** K.315; L235; P54; Sol menor; Allegro — **21.-** K.316; L299; P193; Fa Mayor; Allegro — **22.-**

K.317; L66; P258; Fa Mayor; Allegro — **23.-** K.318; L31; P302; Fa # Mayor; Andante — **24.-** K.319; L35; P303; Fa # Mayor; Allegro — **25.-** K.320; L341; P335; La Mayor; Allegro — **26.-** K.321; L258; P450; La Mayor; Allegro — **27.-** K.322; L483; P360; La Mayor; Allegro — **28.-** K.323; L95; P411; La Mayor; Allegro — **29.-** K.324; L332; P285; Sol Mayor; Andante — **30.-** K.325; L37; P451; Sol Mayor; Allegro.

Ms. 9778, Libro VII [*Libro 7º*], 1754, [vol.VII, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.326-355. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.326; L201; P336; Do Mayor; Allegro — **2.-** K.327; L152; P399; Do Mayor; Allegro — **3.-** K.328; LS27; P485; Sol Mayor; Andante Comodo — **4.-** K.329; LS5; P337; Do Mayor; Allegro — **5.-** K.330; L55; P222; Do Mayor; Allegro — **6.-** K.331; L18; P471; Si bemol Mayor; Andante — **7.-** K.332; L141; P519; Si bemol Mayor; Allegro — **8.-** K.333; L269; P338; Re Mayor; Allegro — Allegrissimo — **9.-** K.334; L100; P412; Si bemol Mayor; Allegro — **10.-** K.335; LS10; P339; Re Mayor; Allegro — **11.-** K.336; L337; P262; Re Mayor; Allegro — **12.-** K.337; LS26; P340; Sol Mayor; Allegro — **13.-** K.338; L87; P400; Sol Mayor; Allegro — **14.-** K.339; L251; P189; Do Mayor; Allegro — **15.-** K.340; L105; P420; Do Mayor; Allegro — **16.-** K.341; L140; P103; La menor; Allegro — **17.-** K.342; L191; P341; La Mayor; Allegro — **18.-** K.343; L291; P495; La Mayor; Allegro Andante — **19.-** K.344; L295; P221; La Mayor; Allegro — **20.-** K.345; L306; P342; Re Mayor; Allegro — **21.-** K.346; L60; P250; Re Mayor; Allegro — **22.-** K.347; L126; P294; Sol menor; Moderato è Cantabile [Tras la doble barra final: *Al Cader dell' ultimo termino di questa sonata, attacca subito / la seguente, Come avisa la Mano*] — **23.-** K.348; L127; P462; Sol Mayor; Prestissimo — **24.-** K.349; L170; P452; Fa Mayor; Allegro — **25.-** K.350; L230; P413; Fa Mayor; Allegro — **26.-** K.351; LS34; P165; Si bemol Mayor; Andante, Allegrissimo — **27.-** K.352; LS13; P343; Re Mayor; Allegro — **28.-** K.353; L313; P401; Re Mayor; Allegro — **29.-** K.354; L68; P486; Fa Mayor; Andante — **30.-** K.355; LS22; P344; Fa Mayor; Allegro.

Ms. 9779, Libro VIII [*Libro 8º*], 1754, [vol.VIII, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. K.358-387. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.358; L412;

P457; Re Mayor; Allegro — **2.-** K.359; L448; P425; Re Mayor; Allegro — **3.-** K.360; L400; P520; Si bemol Mayor; Allegro — **4.-** K.361; L247; P214; Si bemol Mayor; Allegro — **5.-** K.362; L156; P159; Do menor; Allegro — **6.-** K.363; L160; P104; Do menor; Presto — **7.-** K.364; L436; P345; Fa menor; Allegro — **8.-** K.365; L480; P112; Fa menor; Allegro — **9.-** K.366; L119; P263; Fa Mayor; Allegro — **10.-** K.367; L172; P453; Fa Mayor; Presto — **11.-** K.368; LS30; P506; La Mayor; Allegro — **12.-** K.369; L240; P259; La Mayor; Allegro — **13.-** K.370; L316; P346; Mi bemol Mayor; Allegro — **14.-** K.371; L17; P264; Mi bemol Mayor; Allegro — **15.-** K.372; L302; P402; Sol Mayor; Allegro — **16.-** K.373; L98; P158; Sol menor; Presto è fugato — **17.-** K.374; L76; P472; Sol Mayor; Andante — **18.-** K.375; L389; P414; Sol Mayor; Allegro — **19.-** K.376; L34; P246; Si menor; Allegro — **20.-** K.377; L263; P245; Si menor; Allegro — **21.-** K.378; L276; P347; Fa Mayor; Allegro — **22.-** K.379; L73; P107; Fa Mayor; Minuet — **23.-** K.380; L23; P483; Mi Mayor; Andante Commodo — **24.-** K.381; L225; P323; Mi Mayor; Allegro — **25.-** K.382; LS33; P508; La menor; Allegro — **26.-** K.383; L134; P269; La menor; Allegro — **27.-** K.384; L2; P487; Do Mayor; Cantabile Andante — **28.-** K.385; L284; P220; Do Mayor; Allegro — **29.-** K.386; L171; P137; Fa menor; Presto — **30.-** K.387; L175; P415; Fa menor; Veloce è fugato.

Ms. 9780, Libro IX [*Libro 9º*], 1754, [vol.IX, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.388-417*. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.388; L414; P370; Re Mayor; Presto — **2.-** K.389; L482; P331; Re Mayor; Allegro — **3.-** K.390; L234; P348; Sol Mayor; Allegro — **4.-** K.391; L79; P364; Sol Mayor; Allegro — **5.-** K.392; L246; P371; Si bemol Mayor; Allegro — **6.-** K.393; L74; P326; Si bemol Mayor, Minuet — **7.-** K.394; L275; P349; Mi menor; Allegro — **8.-** K.395; L65; P273; Mi Mayor; Allegro — **9.-** K.396; L110; P435; Re menor; Andante — **10.-** K.397; L208; P325; Re Mayor, Minuet — **11.-** K.398; L218; P493; Do Mayor; Andante — **12.-** K.399; L274; P458; Do Mayor; Allegro — **13.-** K.400; L213; P228; Re Mayor; Allegro — **14.-** K.401; L265; P436; Re Mayor; Allegro — **15.-** K.402; L427; P436; Mi menor; Andante — **16.-** K.403; L470; P436; Mi Mayor; Allegro — **17.-** K.404; L222; P436; La Mayor; Andante — **18.-** K.405; L43; P436; La

Mayor; Allegro — **19.-** K.406; L5; P436; Do Mayor; Allegro — **20.-** K.407; LS4; P436; Do Mayor; Allegro — **21.-** K.408; L346; P436; Si menor; Andante — **22.-** K.409; L150; P436; Si menor; Allegro — **23.-** K.410; L43; P372; Si bemol Mayor; Allegro — **24.-** K.411; L69; P351; Si bemol Mayor; Allegro — **25.-** K.412; L182; P463; Sol Mayor; Allegro — **26.-** K.413; L125; P416; Sol Mayor; Allegro — **27.-** K.414; L310; P373; Re Mayor; Allegro — **28.-** K.415; LS11; P175; Re Mayor; Allegro — **29.-** K.416; L149; P454; Re Mayor; Presto — **30.-** K.417; L462; P40; Re menor; Fuga; Allegro moderato.

Ms. 9781, Libro x [*Libro 10.*], 1755, [vol.x, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.418-451*. Contiene 34 sonatas. **1.-** K.418; L26; P510; Fa Mayor; Allegro — **2.-** K.419; L279; P524; Fa Mayor; Piu tosto presto che Allegro — **3.-** K.420; LS2; P352; Do Mayor; Allegro — **4.-** K.421; L252; P459; Do Mayor; Allegro — **5.-** K.422; L451; P511; Do Mayor; Allegro — **6.-** K.423; L102; P455; Do Mayor; Presto — **7.-** K.424; L289; P374; Sol Mayor; Allegro — **8.-** K.425; L333; P426; Sol Mayor; Allegro molto — **9.-** K.426; L128; P128; Sol menor; Andante — **10.-** K.427; L286; P286; Sol Mayor; Presto, quanto sia possibile — **11.-** K.428; L131; P131; La Mayor; Allegro — **12.-** K.429; L132; P132; La Mayor; Allegro — **13.-** K.430; L463; P463; Re Mayor; Non presto mà a tempo di ballo — **14.-** K.431; L365; P83; Sol Mayor; Allegro — **15.-** K.432; L288; P288; Sol Mayor; Allegro — **16.-** K.433; L453; P453; Sol Mayor; Vivo — **17.-** K.434; L343; P498; Re menor; Andante — **18.-** K.435; L361; P466; Re Mayor; Allegro — **19.-** K.436; L109; P404; Re Mayor; Allegro — **20.-** K.437; L278; P499; Fa Mayor; Andante Commodo — **21.-** K.438; L381; P467; Fa Mayor; Allegro — **22.-** K.439; L47; P473; Si bemol Mayor; Moderato — **23.-** K.440; L97; P328; Si bemol Mayor; Minuet — **24.-** K.441; LS39; P375; Si bemol Mayor; Allegro — **25.-** K.442; L319; P229; Si bemol Mayor; Allegro — **26.-** K.443; L418; P376; Re Mayor; Allegro — **27.-** K.444; L420; P441; Re menor; Allegrissimo — **28.-** K.445; L385; P468; Fa Mayor; Allegro, o presto — **29.-** K.446; L433; P177; Fa Mayor; Pastorale; Allegrissimo — **30.-** K.447; L294; P191; Fa # menor; Allegro — **31.-** K.448; L485; P261; Fa # menor; Allegro — **32.-** K.449; L444; P405; Sol Mayor; Allegro — **33.-**

K.450; L338; P422; Sol menor; Allegrissimo — **34.-** K.451; L243; P366; La menor; Allegro.

Ms. 9782, Libro XI [*Libro 11.*], 1756, [vol.XI, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.454-483*. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.454; L184; P423; Sol Mayor; Andante Spiritoso — **2.-** K.455; L209; P354; Sol Mayor; Allegro — **3.-** K.456; L491; P377; La Mayor; Allegro — **4.-** K.457; L292; P442; La Mayor; Allegro — **5.-** K.458; L212; P260; Re Mayor; Allegro — **6.-** K.459; LS14; P167; Re menor; Allegro — **7.-** K.460; L324; P378; Do Mayor; Allegro — **8.-** K.461; L8; P324; Do Mayor; Allegro — **9.-** K.462; L438; P474; Fa menor; Andante — **10.-** K.463; L471; P512; Fa menor; Multo Allegro — **11.-** K.464; L151; P460; Do Mayor; Allegro — **12.-** K.465; L242; P406; Do Mayor; Allegro — **13.-** K.466; L118; P501; Fa menor; Andante Moderato — **14.-** K.467; L476; P513; Fa menor; Allegrissimo — **15.-** K.468; L226; P507; Fa Mayor; Allegro — **16.-** K.469; L431; P514; Fa Mayor; Allegro molto — **17.-** K.470; L304; P379; Sol Mayor; Allegro — **18.-** K.471; L82; P327; Sol Mayor; Minuet — **19.-** K.472; L99; P475; Si bemol Mayor; Andante — **20.-** K.473; L229; P355; Si bemol Mayor; Allegro molto — **21.-** K.474; L203; P502; Mi bemol Mayor; Andante è Cantabile — **22.-** K.475; L220; P319; Mi bemol Mayor; Allegrissimo — **23.-** K.476; L340; P427; Sol menor; Allegro — **24.-** K.477; L290; P419; Sol Mayor; Allegrissimo — **25.-** K.478; L12; P503; Re Mayor; Andante è Cantabile — **26.-** K.479; LS16; P380; Re Mayor; Allegrissimo — **27.-** K.480; LS8; P381; Re Mayor; Presto — **28.-** K.481; L187; P504; Fa menor; Andante è Cantabile — **29.-** K.482; L435; P356; Fa Mayor; Allegrissimo — **30.-** K.483; L472; P407; Fa Mayor; Presto.

Ms. 9783, Libro XII [*Libro 12º.*], 1756, [vol.XII, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.484-513*. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.484; L419; P428; Re Mayor; Allegro — **2.-** K.485; L153; P490; Do Mayor; Andante è Cantabile — **3.-** K.486; L455; P515; Do Mayor; Allegro — **4.-** K.487; L205; P421; Do Mayor; Allegro — **5.-** K.488; LS37; P382; Si bemol Mayor; Allegro — **6.-** K.489; LS41; P522; Si bemol Mayor; Allegro — **7.-** K.490; L206; P476; Re Mayor; Cantabile — **8.-** K.491; L164; P484; Re

Mayor; Allegro — **9.-** K.492; L14; P443; Re Mayor; Presto — **10.-** K.493; LS24; P383; Sol Mayor; Allegro — **11.-** K.494; L287; P444; Sol Mayor; Allegro — **12.-** K.495; L426; P384; Mi Mayor; Allegro — **13.-** K.496; L372; P332; Mi Mayor; Allegro — **14.-** K.497; L146; P357; Si menor; Allegro — **15.-** K.498; L350; P367; Si menor; Allegro — **16.-** K.499; L193; P477; La Mayor; Andante — **17.-** K.500; L492; P358; La Mayor; Allegro — **18.-** K.501; L137; P385; Do Mayor; Allegretto — **19.-** K.502; L3; P408; Do Mayor; Allegro — **20.-** K.503; L196; P196; Si bemol Mayor; Allegretto — **21.-** K.504; L29; P265; Si bemol Mayor; Allegro — **22.-** K.505; L326; P386; Fa Mayor; Allegro non presto — **23.-** K.506; L70; P409; Fa Mayor; Allegro — **24.-** K.507; L113; P478; Mi bemol Mayor; Andantino Cantabile — **25.-** K.508; L19; P516; Mi bemol Mayor; Allegro — **26.-** K.509; L311; P387; Re Mayor; Allegro — **27.-** K.510; L277; P525; Re menor; Allegro — **28.-** K.511; L314; P388; Re Mayor; Allegro — **29.-** K.512; L339; P359; Re Mayor; Allegro — **30.-** K.513; LS3; P176; Do Mayor; Pastorale; Moderato, Molto allegro, Presto.

Ms. 9784, Libro XIII [*Libro 13.*], 1757, [vol.XIII, según numeración de Longo y Kirkpatrick]. *K.514-543*. Contiene 30 sonatas. **1.-** K.514; L1; P389; Do Mayor; Allegro — **2.-** K.515; L255; P417; Do Mayor; Allegro — **3.-** K.516; LS12; P523; Re menor; Allegretto — **4.-** K.517; L266; P517; Re menor; Prestissimo — **5.-** K.518; L116; P390; Fa Mayor; Allegro — **6.-** K.519; L475; P445; Fa menor; Allegro assai — **7.-** K.520; L86; P362; Sol Mayor; Allegretto — **8.-** K.521; L408; P492; Sol Mayor; Allegro — **9.-** K.522; LS25; P526; Sol Mayor; Allegro — **10.-** K.523; L490; P527; Sol Mayor; Allegro — **11.-** K.524; L283; P528; Fa Mayor; Allegro — **12.-** K.525; L188; P529; Fa Mayor; Allegro — **13.-** K.526; L456; P530; Do menor; Allegro Comodo — **14.-** K.527; L458; P531; Do Mayor; Allegro assai — **15.-** K.528; L200; P532; Si bemol Mayor; Allegro — **16.-** K.529; L327; P533; Si bemol Mayor; Allegro — **17.-** K.530; L44; P534; Mi Mayor; Allegro — **18.-** K.531; L430; P535; Mi Mayor; Allegro — **19.-** K.532; L223; P536; La menor; Allegro — **20.-** K.533; L395; P537; La Mayor; Allegro assai — **21.-** K.534; L11; P538; Re Mayor; Cantabile — **22.-** K.535; L262; P531; Re Mayor; Allegro — **23.-** K.536; L236; P540; La

Mayor; Cantabile — **24.-** K.537; L293; P541; La Mayor; Prestissimo — **25.-** K.538; L254; P542; Sol Mayor; Allegretto — **26.-** K.539; L121; P543; Sol Mayor; Allegro — **27.-** K.540; LS17; P544; Fa Mayor; Allegretto — **28.-** K.541; L120; P545; Fa Mayor; Allegretto — **29.-** K.542; L167; P546; Fa Mayor; Allegretto — **30.-** K.543; L227; P547; Fa Mayor; Allegro.

■ **Viena. Biblioteca de la Sociedad Filarmónica (A-Wgm)**, Handschriften VII 28011, A – G [que perteneció a Johannes Brahms]²⁴⁵; y Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (“Raccolta”), Q 15126²⁴⁶.

VII 28011 A. La página 1 recoge el título: (A) *Sonate xxxii di Domenico Scarlatti -Johannes Brahms- fogli 19 1/2*. Contiene: **1.-** K.378/379, **2.-** K.376/377 (tras la conclusión de la K.377 se lee: *a Aranjuez Maison de plaisance du Roi d'Espagne dans la nouvelle Castille sur le Tago*), **3.-** K.374/375 (tras la conclusión de la K.375 se lee: *1754 A Aranjuez*), **4.-** K.283/284, **5.-** K.274/276, **6.-** K.285/286/265 , **7.-** K.313, **8.-** K.154, **9.-** K.112, **10.-** K.177, **11.-** K.178, **12.-** K.315, **13.-** K.216, **14.-** K.141, **15.-** K.104, **16.-** K.147, **17.-** K.69, **18.-** K.211, **19.-** K.190, **20.-** K.183, **21.-** K.172, **22.-** K.176, **23.-** K.202, **24.-** K.136, **25.-** K.117, **26.-** K.113, **27.-** K.106, **28.-** K.107, **29.-** K.101, **30.-** K.100, **31.-** K.25, **32.-** K.10, **33.-** K.27,

²⁴⁵ Siete volúmenes de medidas 21 x 29 cm (A, B, C, D, E, F y G), en parte copiadas por el abate Fortunato Santini (*1778; †1862), los cuales pertenecieron a Johannes Brahms (*1833; †1897). Al principio de cada volumen se incorpora un índice temático, antes del título original del libro. La signatura de Brahms también se halla en el lado derecho de la portada de cada volumen. Todos los volúmenes están paginados. Brahms añadió, sobre el comienzo de algunas sonatas, la correspondencia numérica de cada pieza con el número de la misma en la edición de Carl Czerny [-CZERNY, Carl (ed.): *Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti*. 2 vols. Viena, Haslinger, 1839]. Aunque en ocasiones, como apunta Sheveloff, Brahms se confundió con la numeración aportada por Czerny. Según Sheveloff, 6 volúmenes (A-G) se copiaron a partir de la colección de Münster. Para una completa descripción de las fuentes de Viena, véase: -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge... op. cit.*, pp.70-88 y 224-230.

²⁴⁶ Diez cuadernillos con 189 sonatas numeradas, aunque hay algunas duplicadas. Los cuadernillos Q15114-15118 pertenecían al barón Joseph du Beine [o Baine] de Malchamps, que los recibió vía Giuseppe Scarlatti (*1718 ó 1723; †1777) —primo de Domenico, también compositor—; se basan en fuentes autógrafas en España, acaso anteriores a Parma y Venecia. El contenido de estos cuadernos viene recogido en: -CHOI, Seunghyun: *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other 18th and early 19th-century Sources*. Tesis doctoral, Madison (Wisconsin), Universidad de Wisconsin, 1974. Asimismo, también estaba disponible en la página web de Christopher Hail: <http://www.chrishail.net/collections.pdf>; que es la que aquí se ha seguido para este caso concreto.

34.- K.18, **35.-** K.21, **36.-** K.23, **37.-** K.26, **38.-** K.28, **39.-** K.156, **40.-** K.451, **41.-** K.192, **42.-** K.218.

vii 28011 B. En la página 1 se anota: *B Sonate 68 60 di Domenico Scarlatti fogli 35 1/2.* Contiene: **1.-** K.291, **2.-** K.292, **3.-** K.281, **4.-** K.282, **5.-** K.300, **6.-** K.301, **7.-** K.277, **8.-** K.278, **9.-** K.266, **10.-** K.267, **11.-** K.314, **12.-** K.294, **13.-** K.295, **14.-** K.308, **15.-** K.309, **16.-** K.310, **17.-** K.311, **18.-** K.324, **19.-** K.325, **20.-** K.302, **21.-** K.303, **22.-** K.384, **23.-** K.385, **24.-** K.150, **25.-** K.151, **26.-** K.162, **27.-** K.163, **28.-** K.160, **29.-** K.158, **30.-** K.159, **31.-** K.167, **32.-** K.169, **33.-** K.181, **34.-** K.182, **35.-** K.184, **36.-** K.127, **37.-** K.115, **38.-** K.116, **39.-** K.105, **40.-** K.140, **41.-** K.114, **42.-** K.208, **43.-** K.209, **44.-** K.219, **45.-** K.188, **46.-** K.197, **47.-** K.380, **48.-** K.381, **49.-** K.261, **50.-** K.234, **51.-** K.108, **52.-** K.372, **53.-** K.373, **54.-** K.238, **55.-** K.239, **56.-** K.206, **57.-** K.337, **58.-** K.340, **59.-** K.356, **60.-** K.357.

vii 28011 C. Lleva por título: *C Sonate 45 di Domenico Scarlatti fogli 22 1/2.* Contiene: **1.-** K.466, **2.-** K.467, **3.-** K.468, **4.-** K.469, **5.-** K.470, **6.-** K.471, **7.-** K.472, **8.-** K.473, **9.-** K.474, **10.-** K.476, **11.-** K.477, **12.-** K.478, **13.-** K.479, **14.-** K.480, **15.-** K.484, **16.-** K.485, **17.-** K.486, **18.-** K.487, **19.-** K.488, **20.-** K.489, **21.-** K.490, **22.-** K.492, **23.-** K.493, **24.-** K.494, **25.-** K.495, **26.-** K.496, **27.-** K.509, **28.-** K.510, **29.-** K.499, **30.-** K.500, **31.-** K.497, **32.-** K.498, **33.-** K.501, **34.-** K.502, **35.-** K.503, **36.-** K.504, **37.-** K.505, **38.-** K.506, **39.-** K.507, **40.-** K.508, **41.-** K.511, **42.-** K.512, **43.-** K.520, **44.-** K.521, **45.-** K.513.

vii 28011 D. Lleva por título: *D Sonate quaranta composte da Domenico Scarlatti fogli 20 3/4.* Contiene: **1.-** K.522, **2.-** K.523, **3.-** K.526, **4.-** K.527, **5.-** K.524, **6.-** K.525, **7.-** K.514, **8.-** K.515, **9.-** K.516, **10.-** K.517, **11.-** K.518, **12.-** K.519, **13.-** K.528, **14.-** K.529, **15.-** K.530, **16.-** K.531, **17.-** K.532, **18.-** K.533, **19.-** K.534, **20.-** K.535, **21.-** K.536, **22.-** K.537, **23.-** K.538, **24.-** K.539, **25.-** K.540, **26.-** K.541, **27.-** K.542, **28.-** K.543, **29.-** K.544, **30.-** K.545, **31.-** K.546, **32.-** K.547, **33.-** K.548, **34.-** K.549, **35.-** K.550, **36.-** K.551, **37.-** K.552, **38.-** K.553, **39.-** K.554, **40.-** K.555.

vii 28011 E. En la portada se lee: *Sonate xxxvii di Domenico Scarlatti fogli 23 1/2*. Contiene: **1.-** K.338, **2.-** K.347 (al comienzo se la obra se anota: “in Czerny All^o con spirito”), **3.-** K.348, **4.-** K.201, **5.-** K.235, **6.-** K.262, **7.-** K.268, **8.-** K.269, **9.-** K.173, **10.-** K.175, **11.-** K.135, **12.-** K.46, **13.-** K.120, **14.-** K.119, **15.-** K.130, **16.-** K.128, **17.-** K.99, **18.-** K.98, **19.-** K.50, **20.-** K.228, **21.-** K.212, **22.-** K.203, **23.-** K.205, **24.-** K.236, **25.-** K.252, **26.-** K.264, **27.-** K.270, **28.-** K.271, **29.-** K.318, **30.-** K.319, **31.-** K.370, **32.-** K.371, **33.-** K.398, **34.-** K.399, **35.-** K.390, **36.-** K.388, **37.-** K.389, **38.-** K.394, **39.-** K.395, **40.-** K.400, **41.-** K.401, **42.-** K.402, **43.-** K.403, **44.-** K.404, **45.-** K.405, **46.-** K.406, **47.-** K.407.

vii 28011 F²⁴⁷. Lleva por título: *F Sonate Dieciotto di Domenico Scarlatti fogli 9*. Contiene: **1.-** K.412, **2.-** K.413, **3.-** K.418, **4.-** K.419, **5.-** K.420, **6.-** K.421, **7.-** K.430, **8.-** K.432, **9.-** K.433, **10.-** K.434, **11.-** K.435, **12.-** K.436, **13.-** K.439, **14.-** K.440, **15.-** K.55, **16.-** K.44, **17.-** K.53, **18.-** K.231.

vii 28011 G²⁴⁸. En la página 145 se escribe: *LXIX Sonate dal Sig: Domenico Scarlatti ed Allesandro Scarlatti, suo Fratello*. Contiene: **1.-** K.260, **2.-** K.206, **3.-** K.37, **4.-** K.54, **5.-** K.39, **6.-** K.40, **7.-** K.115, **8.-** K.216, **9.-** K.119, **10.-** K.469, **11.-** Andante moderato, de Roseingrave, **12.-** K.31, **13.-** K.33, **14.-** K.35, **15.-** K.36, **16.-** K.112, **17.-** K.211, **18.-** K.124, **19.-** K.34, **20.-** K.462, **21.-** K.463, **22.-** K.299, **23.-** K.32, **24.-** K.42, **25.-** K.298, **26.-** K.475, **27.-** K.366, **28.-** K.458, **29.-** K.483, **30.-** K.468, **31.-** K.482, **32.-** K.481, **33.-** K.101, **34.-** K.244, **35.-** K.116, **36.-** K.132, **37.-** K.135, **38.-** K.215, **39.-** K.247, **40.-** K.95, **41.-** K.66, **42.-** K.120, **43.-** K.180, **44.-** K.45, **45.-** K.490, **46.-** K.474, **47.-** K.428, **48.-** Fuga en Sol Mayor (A. Scarlatti), **49.-** Fuga en la menor (A. Scarlatti), **50.-** K.38, **51.-** K.41, **52.-** Fuga en fa menor (A. Scarlatti) / Fuga en fa menor (A. Scarlatti), **53.-** K.8, **54.-** K.1, **55.-** K.54, **56.-** K.31, **57.-** K.41, **58.-** K.3, **59.-** K.16.

²⁴⁷ Según Sheveloff en la copia de estos 6 volúmenes (A-F) participan dos amanuenses, el denominado copiante w1 (probablemente Santini, que interviene en las fuentes A y E) y el copiante w2 (fuentes B, C, D y F). El volumen G es de una tipología diferente a los otros seis (está conformada a partir de fascículos separados) e interviene un único copista (w3). -SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-Evaluation of the Present State of Knowledge...* op. cit., p.80.

²⁴⁸ La referencia al año 1752 aparece en las sonatas 2, 9, 29, 36 y 37.

Q 15112. Lleva por título: *Sonate per il Cembalo solo da Don Domenico Scarlatti*. Contiene 6 sonatas: K.8, K.16, K.19, K.9, K.27 y K.14.

Q 15113. Lleva por título: *Sonates per il Clavi Cembalo: del: Sig.^r Domenico Scarlatti*. Contiene 23 sonatas: K.1, K.2, K.3, K.4, K.5, K.6, K.7, K.10, K.11, K.12, K.13, K.15, K.17, K.18, K.20, K.21, K.22, K.23, K.24, K.25, K.26, K.28 y K.29.

Q 15114. Lleva por título: *Sonates per il Clavi=Cembalo del: Sig.^r Domenico Scarlatti*. Contiene 16 sonatas: **1.-** K.474, **2.-** K.476, **3.-** K.480, **4.-** K.482, **5.-** K.483, **6.-** K.468, **7.-** K.458, **8.-** K.450, **9.-** K.426, **10.-** K.428, **11.-** K.429, **12.-** K.446, **13.-** K.134, **14.-** K.211, **15.-** K.430, **16.-** K.124.

Q 15115. Lleva por título: *Sonate per il Clavi=Cembalo Del Sig.^r Domenico Scarlatti*. Contiene 6 sonatas: **1.-** K.490, **2.-** K.475, **3.-** K.366, **4.-** K.71, **5.-** K.215, **6.-** K.115.

Q 15116. Lleva por título: *Sonate per il Clavi-Cembalo: Del Sig.^{re}: Dom: Scarlatti*. El manuscrito recoge un total de 13 sonatas numeradas, con la particularidad que no se inicia la serie con el número 1 (sino con el 24) y además dicha numeración tampoco es correlativa (la última sonata presenta el número 42). S. Choi sostiene al respecto que la fuente se copió a partir de otro manuscrito, que contenía, al menos, 42 sonatas²⁴⁹. **1.-** (24) K.54, **2.-**

²⁴⁹ Véase: -CHOI, Seunghyun: *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas...*, op. cit., pp.154, 103-119 y 185. Sobre esta cuestión, el autor señala que el manuscrito podría tener alguna relación con el famoso libro de 42 sonatas de Alexandre-Louis L'Augier (*1714; †1774). Según cuenta Charles Burney, L'Augier le mostró este libro en 1772 y, además, le indicó que fue compuesto a petición suya por el propio Scarlatti en 1756. Vid.: -BURNEY, Charles: *The present state of music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces or the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect materials for A General History of Music*. 2 vols. Londres, T. Beckett, J. Robson y G. Robinson, 1775. [Nueva York, Broude, "Monuments of Music and Music Literature in facsimile, 117", 1969], pp.247-249; y -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti.*, op. cit., 1953, p.170. Por otro lado, M. Boyd reproduce la supuesta conversación entre Charles Burney y Monseñor Alexandre-Louis L'Augier en 1772 [y que se halla en -SCHOLÉS, Percy Alfred (ed.): *Dr. Burney's musical tours in Europe*. Vol II. Londres, Oxford University Press, 1959, pp.86-87]: "M. L'Augier ... has been in France, Spain, Portugal, Italy, and Constantinople, and is, in short, a living history of modern music. In Spain he was intimately acquainted with Domenico Scarlatti, who, at seventythree, composed for him a great number of harpsichord lessons which he now possesses, and of which he favoured me with copies. The book in which they are transcribed contains forty-two pieces, among which are several slow movements, and of all these, I, who have been a collector of Scarlatti's compositions all my life, have never seen more than three or four. They were composed in 1756, when Scarlatti was too fat to cross his hands as he used

(28) K.259, **3.-** (29) K.260, **4.-** (30) K.206, **5.-** (31) K.132, **6.-** (32) K.133, **7.-** (34) K.116, **8.-** (36) K.96, **9.-** (37) K.135, **10.-** (38) K.119, **11.-** (39) K.127, **12.-** (40) K.56, **13.-** (42) K.487. Un hecho semejante, en cuanto a estas numeraciones discontinuas en las sonatas presentes en una determinada fuente, también se da en las fuentes zaragozanas; como se verá en el capítulo correspondiente a la descripción de los manuscritos.

Q 15117. Lleva por título: *Sonates per il Clavi Cembalo: Del: Sig^f: Domenico Scarlatti.* Contiene 22 sonatas: **1.-** Se corresponde con la sonata introductoria de T. Roseingrave (Sol m, Andante moderato, C) en el volumen I de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (Roseingrave-Cooke); **2.-** K.8, **3.-** K.31, **4.-** K.32, **5.-** K.33, **6.-** K.34, **7.-** K.35, **8.-** K.36, **9.-** K.37, **10.-** K.38, **11.-** K.11, **12.-** K.41, **13.-** K.42, **14.-** se corresponde con la fuga en Fa menor, 6/8, de A. Scarlatti, recogida en el II volumen de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (Roseingrave-Cooke); **15.-** se corresponde con la fuga en Sol M de A. Scarlatti, presente en *A-Wgm* (manuscrito VII 28011 G, obra n° 48); **16.-** se corresponde con la fuga en La m de A. Scarlatti, presente en *A-Wgm* (manuscrito VII 28011 G, obra n° 49); **17.-** K.125, **18.-** K.126, **19.-** K.131, **20.-** K.182, **21.-** K.179, **22.-** K.211.

Q 15118. Lleva por título: *Sonate per il Clavi=Cembalo Del Sig^e: Dominico Scarlati.* Contiene 8 sonatas: **1.-** K.216, **2.-** K.462, **3.-** K.398, **4.-** K.398, **5.-** K.477, **6.-** K.159, **7.-** K. 469, **8.-** K.446.

Q 15119. Lleva por título: *Sonates per il Clavi=Cembalo. Del Sig^e: Dominico Scarlatti.* Contiene 10 sonatas: **1.-** K.247, **2.-** K.299, **3.-** K.95, **4.-** K.66, **5.-** K.246, **6.-** K.298, **7.-** K.120, **8.-** K.180, **9.-** K.45, **10.-** K.101.

to do, so that these are not so difficult, as his more juvenile works, which were made for his scholar and patroness, the late queen of Spain, when princess of Asturia". "El Sr. L'Augier [...] ha estado en Francia, España, Portugal, Italia y Constantinopla, y es, en definitiva, una historia viviente de la música moderna. Estaba íntimamente relacionado en España con Domenico Scarlatti, quien, a los 73 años, compuso para él un gran número de lecciones de clave que él posee ahora, y de las que me favoreció con copias. El libro en el que se transcriben contiene cuarenta y dos piezas, entre las que destacan varios movimientos lentos, y de todos ellos, yo, que he sido un coleccionista de las composiciones de Scarlatti toda mi vida, nunca he visto más de tres o cuatro. Fueron compuestos en 1756, cuando Scarlatti estaba demasiado gordo para cruzar sus manos como solía hacer, por lo que éstos no son tan difíciles, como sus obras más juveniles, que fueron hechas para su erudita alumna y patrona, la difunta reina de España, cuando era princesa de Asturias". [-BOYD, Malcolm: *Domenico Scarlatti: Master of Music, op. cit.*, p.187].

Q 15120. Lleva por título: *Sonate per Cembalo. Del Sig.^e Domenico Scarlatto*. Contiene 3 sonatas: **1.-** K.113, **2.-** K.246, **3.-** K247.

Q 11432. Lleva por título: *Raccolta di tutti Sonate per il Clavicembalo del Signore Domenico Scarlati*. Según C. Hail²⁵⁰, Contiene un total de 72 sonatas, todas ellas recogidas en las fuentes anteriores (en los cuadernillos Q15114-15120).

Q 15126. Lleva por título: *Diverse Sonate per il cembalo. da Don Domenico Scarlatti* [...]. Me ha sido imposible acceder al contenido de esta fuente²⁵¹.

■ **Washington. División de Música de la Biblioteca del Congreso (US-Wc), ML96.C28.**

Una *Sonata en Sol Mayor*, “D. Scarlatti” [título cortado, anotado de otra mano], [K.2, L.388], (RISM ID no. 000110632), fols.31v-32r, que aparece incluida en un volumen manuscrito misceláneo, en colección (Ms. colectivo, RISM 000110625), de 28,5 x 22 cm., y sin título, que ha sido des encuadrado. Incluye 8 piezas en total, y fue copiado por Benjamin Carr (último propietario). Actualmente se han colocado las hojas sueltas en camisas o carpetillas de mylar que se reúnen en un estuche moderno. En el encabezamiento del fol.1r se anota: “B. Carr”. Además de la citada sonata de Domenico Scarlatti, se incluyen obras de los siguientes compositores: Benjamin Carr (*1768; †1831) (4 obras); Georg Friedrich Händel (*1685; †1759); Arcangelo Corelli (*1653; †1713); y Jean-Frédéric Edelmann (*1749; †1794).

²⁵⁰ Información recogida en la página web indicada: <http://www.chrishail.net/collections.pdf>

²⁵¹ El contenido del mismo se localiza en: -CHOI, Seunghyun: *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas...*, op. cit., pp.70-74. Por otra parte, S. N. Prozhoguin señala que uno de los copistas que interviene en esta fuente también lo hace en el *MS 5110* depositado en *US-Cn*. Véase: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, op. cit., pp.188-189.

■ **Zaragoza. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza** (*E-Zac*), A-1 Ms.1; B-2 ms. 2; B-2 ms. 31; B-2 ms. 32; B-2 ms. 35; B-2 ms. s/n; y Legado Bernardón²⁵².

Además de los manuscritos referidos, RISM recoge otras dos fuentes, no explicitadas como de “Domenico Scarlatti”, sino apenas identificadas como de “Scarlatti”. Son las siguientes:

■ **Roma. Biblioteca de la Academia Filarmónica Romana** (*I-Raf*), 10.C.10.IV.2.

Una Sonata para clave [en Re dórico], “Sinfonia / Scarlatti”, (RISM ID no. 853001777), anotada en dos folios de 32 x 22,1 cm.

■ **Heiligenkreuz [La Santa Cruz] en los Bosques de Viena. Archivo de Música del Monasterio Cisterciense** (*A-HE*), VI d 2.

Una *Sonata del Signore Scarlatti* (RISM ID no. 600090957), anotada en folios de 23 x 34 cm.

Fuentes misceláneas con sonatas de D. Scarlatti

Para enumerar las principales fuentes misceláneas que contienen sonatas de D. Scarlatti, se ha consultado lo contenido en el siguiente estudio: -LESURE, François (dir.): *Recueils Imprimés. XVIII^e siècle*. RISM B II. Munich-Duisburgo, G. Henle, 1964. Se incluyen aquí los compositores representados con sus obras en cada fuente, así como la localización de las mismas en los respectivos archivos y bibliotecas (según las normas, siglas y abreviaturas convencionales del RISM).

En el listado adjunto, y para cada fuente, se incluye la siguiente información: título de la edición, ciudad, editor, impresor, año de publicación, páginas de las que

²⁵² El contenido de esta colección se aborda en la descripción de las fuentes de la presente tesis doctoral. Además, en el anexo I se reproduce una tabla que incluye las 222 sonatas contenidas en las fuentes de Zaragoza (con la referencia al lugar que ocupan en cada manuscrito).

consta, compositores representados, siglas normalizadas de los archivos o bibliotecas en los que se custodia la fuente referida (y a pie de página se explicitará el país, ciudad y nombre completo de cada biblioteca o archivo), así como —en los casos en los que se disponga de tales datos— referencia a las sonatas de D. Scarlatti contenidas en la fuente, y cualquier otra información que se considere de interés²⁵³.

■ *Six Double fugues for the organ or harpsicord. Compos'd by Mr. Roseingrave. To which is added sig. Domenico Scarlatti's celebrated lesson for the harpsicord, with several additions by Mr. Roseingrave.* – Londres, J. Walsh [1750]. In-8 obl., 25 p.

Compositores: T. Roseingrave, **D. Scarlatti**.

B Bc – D Mbs – GB Cfm; Ckc; Lbm; Lcm; Mp; Ob; T²⁵⁴.

■ *The Maid of the mill. A comick opera as it is performed at the Theatre royal for the voice, harpsichord or violin.* – Londres, R. Bremner, [1765]. In-fol. obl., 73 p.

Compositores: Abos, S. Arnold, J. C. Bach, Ciampi, Cocchi, E. Duni, B. Galuppi, F. Giardini, J. A. Hasse, Jomelli, Earl of Kelly, Laschi, Martini, Monsigny, Pergolesi, Philidor, N. Piccini, Rinaldo di Capua, Elector of Saxony, **D. Scarlatti**, L. Vinci.

D KII – EIR Dn – F BO; Pn (faltan las pp.6-57) – **GB Ckc; Cu; Gm; Gu; Lam; Lbm** (2 ex.); **Lcm** (3 ex.), **Lcs, Lgc; LVu; Mp; Ob – US U**²⁵⁵.

²⁵³ Como va dicho, cuando la alusión a una fuente se corresponda con el resultado de una reedición anterior, se empleará: — **[Reeditado]**, en lugar de escribir nuevamente el título de la edición original.

²⁵⁴ **B-Bc** = Bélgica, Bruselas, Conservatorio Real de Música, Biblioteca; **D-Mbs** = Alemania, Munich, Biblioteca del Estado de Baviera, Sección de Música; **GB-Cfm** = Gran Bretaña, Cambridge, Museo Fitzwilliam; **GB-Ckc** = Gran Bretaña, Cambridge, Biblioteca de Música “Rowe”, Colegio del Rey [King’s College]; **GB-Lbm** = [hoy en **GB-Lbl**] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica; **GB-Lcm** = Gran Bretaña, Londres, Real Colegio de Música [Royal College of Music]; **GB-Mp** = Gran Bretaña, Manchester, Biblioteca Pública Central; **GB-Ob** = Gran Bretaña, Oxford, Biblioteca Bodleian; **GB-T** = [en **GB-Ob**] = Gran Bretaña, Tenbury Wells (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel.

²⁵⁵ **D-KII** = Alemania, Kiel, Biblioteca del Estado de Schleswig-Holstein; **EIR-Dn** = Irlanda, Dublín, Biblioteca Nacional de Irlanda; **F-BO** = Francia, Burdeos, Biblioteca Municipal; **F-Pn** = Francia, París, Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Música; **GB-Ckc** = Gran Bretaña, Cambridge, Biblioteca de Música “Rowe”, Colegio del Rey [King’s College]; **GB-Cu** = Gran Bretaña, Cambridge, Biblioteca de la Universidad; **GB-Gm** = Gran Bretaña, Glasgow, Biblioteca Mitchell; **GB-Gu** = Gran Bretaña, Glasgow, Biblioteca de la Universidad; **GB-Lam** = Gran Bretaña, Londres, Real Academia de Música [Royal Academy of Music], Biblioteca; **GB-Lbm** = [hoy en **GB-Lbl**] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica; **GB-Lcm** = Gran Bretaña, Londres, Real Colegio de Música [Royal College of Music]; **GB-Lcs** = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Conmemorativa “Vaughan Williams”; **GB-Lgc** = Gran Bretaña, Londres, Colegio Gresham; **GB-LVu** = Gran Bretaña, Liverpool, Departamento de Música

- — [Reeditado] Londres, Preston & Son, [c. 1795]. In-fol. obl., 74 p.

A Wn – GB Bp; Lcm; LEC; Mp²⁵⁶.

- — [Reeditado] Londres, Harrison, [c. 1798]. In-8, 99 p.

GB Lbm (faltan las pp.25-50)²⁵⁷.

- *Quatre ouvertures composées par Guglielmi, Wanhal, Ditters et Haydn; arrangez pour le clavecin ou forte-piano et deux sonates par Clementi, et Scarlatti.* – París, Bailleux²⁵⁸, [1785c]. In-fol., 27 p.

Compositores: Clementi, Ditters, Guglielmi, Haydn, **D. Scarlatti** (sonata K.113), Wanhal.

GB Lbm²⁵⁹.

- [*Pièces choisies de divers auteurs, pour le clavecin ou forte piano par D. Scarlatti*]. – (S. 1), [1785c]²⁶⁰. In-fol. Obl., 11 p.

de la Universidad; *GB-Mp* = Gran Bretaña, Manchester, Biblioteca Pública Central; *GB-Ob* = Gran Bretaña, Oxford, Biblioteca Bodleian; *US-U* = Estados Unidos, Urbana (Illinois), Biblioteca de Música de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

²⁵⁶ *A-Wn* = Austria, Viena, Biblioteca Nacional de Austria; *GB-Bp* = Gran Bretaña, Birmingham, Biblioteca Pública; *GB-Lcm* = Gran Bretaña, Londres, Real Colegio de Música [Royal College of Music]; *GB-LEc* = Gran Bretaña, Leeds, Departamento de Música de la Biblioteca Central, de las Bibliotecas Públicas de Leeds; *GB-Mp* = Gran Bretaña, Manchester, Biblioteca Pública Central.

²⁵⁷ *GB-Lbm* = [hoy en *GB-Lbl*] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica.

²⁵⁸ El compositor (autor de sinfonías, pequeñas cantatas e himnos patrióticos) Antoine Bailleux (*1720c; †1800c), maestro de música y de violín, comenzó su aventura editorial comercializando sus propias obras en su domicilio (1761), en la calle de la Puerta de heno, cerca de los niños rojos, antes de lanzarse al comercio editorial de música. En 1764 adquirió, junto a su esposa la cantante Geneviève-Anne Aubert, el fondo editorial de los herederos de Madame Boivin (que reunía el fondo Boivin-Bayard y el de Ballard) en “la Regla de Oro”, en el número 16 de la parisina calle de St. Honoré (cerca de la calle de los herrajes, plaza de los gatos, cerca de la calle de la lencería), donde se estableció. Se anunciaba como que su almacén disponía de música francesa e italiana, vocal e instrumental, así como de música eclesiástica y de todas las óperas antiguas y nuevas, realizando envíos a provincias. Ahí permaneció hasta 1793, para pasar en 1794 en la calle de Orleans, cerca de la de los Dos Escudos (número 17), en la primera planta. En 1772-1778 se presentaba como comerciante de música de la cámara y de los pequeños placeres del rey, y en 1779-1789 como comerciante de música del rey y de la familia real. Fue encarcelado durante el período parisino del Terror en la prisión de Luxemburgo, delante de St. Lazare, siendo liberado el día 9 Thermidor. Su último anuncio data de 1798, y en 1802 ya habían adquirido su fondo editorial las Srtas. Érard, por lo que debió morir entre 1798 y fines de 1801.

²⁵⁹ *GB-Lbm* = [hoy en *GB-Lbl*] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica.

Compositores: C. Ditters, J. Haydn, **D. Scarlatti** (sonata K.113).

GB Lbm²⁶¹.

■ *Raccolta musicale contenente VI sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani mecí nell'ordine alfabetico co'loro nomi e titoli. Opera prima [– quinta]. – Núremberg, Johann Ulrich Haffner, 1756-1765. 5 vol. In-8 obl., 39 p., 27 p., 34 p., 33 p., 35 p.*

Compositores: F. Araya, Baldissari, F. Bertoni, P. Chiarini, B. Galuppi, F. Krafft, M. A. Martines, G. A. Paganelli, Palladini, A. G. Pampini, F. Peroti, G. B. Pescetti, G. M. Rutini, G. P. Rutini, P. Sales, Sammartini, **D. Scarlatti**, G. B. Serini, Anon. (Opera 2a: 1757; Opera 3a: 1758; Opera 4a: 1762)

A GÖ (op. 4^a) – B Bc (op. 2–3a) – D LEm; Mbs (falta op. 4a) – **GB Lk** – I Bc (op. 1–3a) – NL Uim (op. 3–4a) – S L (op. 1a) – **US AA** (op. 3a)²⁶².

■ **XX Sonate per cembalo di varri autorri**²⁶³, Galuppi, Merola, Tasso, Ben^{to} Marcello, Alberti e Scarlatti...Opera prima.- París, Vernier²⁶⁴, [1758c]. In-fol., 25 p.

Compositores: Alberti, Galuppi, B. Marcello, Merola, **D. Scarlatti** (sonatas K.180 y K.125), Tasso.

²⁶⁰ Hace unos años se databa hacia 1780.

²⁶¹ **GB-Lbm** = [hoy en **GB-Lbl**] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica.

²⁶² **A-GÖ** = Austria, Göttweig, Archivo de Música del Monasterio benedictino de Göttweig; **B-Bc** = Bélgica, Bruselas, Conservatorio Real de Música; **D-LEm** = Alemania, Leipzig, Biblioteca de Música de la Biblioteca Municipal; **D-Mbs** = Alemania, Munich, Biblioteca del Estado de Baviera; **GB-Lk** = [en **GB-Lbl**] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca de Música del Rey [King's Music Library]; **I-Bc** = Italia, Bolonia, Museo Internacional y Biblioteca de la Música de Bolonia; **NL-Uim** = Holanda, Utrecht, Instituto de Musicología de la Universidad Real; **S-L** = Suecia, Lund, Biblioteca de la Universidad; **US-AA** = [= **US-AAu**] = Estados Unidos, Ann Arbor (Michigan), Biblioteca de Música de la Universidad de Michigan.

²⁶³ Se cita una edición previa, en París, a cargo de Vernandez, Bayard y Castagneri, de la que la presente (a cargo de Vernier) sería una reedición (aunque antiguamente, se hacía a esa otra edición posterior en el tiempo, datándola hacia 1765).

²⁶⁴ El arpista del parisino Teatro Feydeau desde 1795, Jean-Aimé Vernier (*1769; †1821p), era hijo del profesor de violín, arpa y mandolina Aimé-Joseph Vernier (†1802). El hijo, era también miembro de la Sociedad Académica de los niños de Apolo en 1806, ejerciendo sobre todo como su propio editor. Tuvo taller en la calle del horno (1782-1789), luego en la calle de la Convención número 8, y más tarde, sucesivamente, en la calle del Delfín 8, en la calle del Pequeño Vaugirard 20, y finalmente, en la calle Richelieu 35, donde se documenta hasta el año 1821.

F Pc (2 ex); Pn – US Wc²⁶⁵.

■ *Forty two Suits of lessons for the harpsichord composed by sig^r. Domenico Scarlatti ... carefully revised & corrected from the errors of the press [by] T. Roseingrave. – Londres, J. Johnson, [c. 1755]. 2 vol. in-4.*

Compositores: T. Roseingrave, A. Scarlatti, **D. Scarlatti**.

GB Ep; Lam; Lbm; Lcm; Lk; Ob; T – US NYp²⁶⁶.

* *
*

²⁶⁵ *F-Pc* = [en *F-Pn*] = Francia, París, Biblioteca del Conservatorio [hoy en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia]; *F-Pn* = Francia, París, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia; *US-Wc* = Estados Unidos, Washington (D.C.), División de Música de la Biblioteca del Congreso.

²⁶⁶ *GB-Ep* = Gran Bretaña, Edimburgo, Biblioteca Pública; *GB-Lam* = Londres, Real Academia de Música; *GB-Lbm* = [hoy en *GB-Lbl*] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca Británica; *GB-Lcm* = Gran Bretaña, Londres, Real Colegio de Música; *GB-Lk* = [en *GB-Lbl*] = Gran Bretaña, Londres, Biblioteca de Música del Rey [King's Music Library]; *GB-Ob* = Oxford, Biblioteca Bodleian; *GB-T* = Tenbury (Condado de Worcester), Biblioteca del Colegio de San Miguel; *US-NYp* = Estados Unidos, Nueva York (Estado de Nueva York), Sección de Música de la Biblioteca Pública, en el Centro Lincoln.

DESCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS

Los manuscritos de Zaragoza

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) se conservan siete fuentes documentales con sonatas de Domenico Scarlatti. Como criterios para realizar la descripción de cada uno de los manuscritos, se ha atendido a una serie de apartados o epígrafes, más o menos aplicables al conjunto de fuentes objeto de estudio. Tales epígrafes son los siguientes:

- ❖ *Formato y encuadernación*
- ❖ *Proceso de copia*
- ❖ *Foliación*
- ❖ *Síntesis de contenidos*
- ❖ *Índice y datación*
- ❖ *Autoría*
- ❖ *Numeración de las sonatas*
- ❖ *Denominación de las composiciones*
- ❖ *Anotaciones presentes en el manuscrito*

Naturalmente, la diferente naturaleza de cada fuente, hace que no siempre los manuscritos presenten contenidos relativos a todos y cada uno de los epígrafes mencionados (de manera que, por ejemplo, puede darse el caso de una fuente que no ofrezca denominación alguna de las composiciones que contiene, o bien, que no presente anotaciones dignas de mención). En tales casos, dichos epígrafes no se incluirán en la redacción correspondiente. En este mismo sentido, incluso, en ocasiones, según los casos, se podrá optar por aunar varios epígrafes o cambiar el orden de los mismos.

Dado que no todas las siete fuentes conservadas responden a una misma cronología (en cuanto a su cercanía temporal con el maestro napolitano), a una misma génesis o concepción en lo relativo a su copia, o a otros factores, sino que obedecen en ocasiones a contextos y circunstancias diversas, el tratamiento que aquí se haga sobre dichas fuentes, será, consecuentemente, si no jerarquizado, sí, al menos, diferenciado (no todos los manuscritos han de recibir necesariamente la misma consideración).

El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) conserva siete manuscritos que contienen 222 sonatas conocidas de Domenico Scarlatti: **B-2 Ms. s/n** (3 sonatas), **B-2 Ms. 31** (56 sonatas), **B-2 Ms. 32** (60 sonatas), **B-2 Ms. 2** (63 sonatas), **B-2 Ms. 35** (34 sonatas), **A-1 Ms. 1** (5 sonatas) y **Caja 87 s/n** (1 sonata)²⁶⁷.

De estas 222 sonatas, 33 están duplicadas, es decir, se da el caso de que una misma sonata puede aparecer en dos manuscritos de Zaragoza distintos, o bien, aparecer dos veces en un mismo manuscrito. La relación de sonatas repetidas es la que sigue²⁶⁸:

- a) Sonatas duplicadas en **B-2 Ms. 31** y en **B-2 Ms. 32** (26 piezas en total):
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.114, K.115, K.116, K.118, K.129, K.138, K.139, K.141, K.144,
K.174, K.180, K.181, K.182 y K.183.
- b) Sonata duplicada en **B-2 Ms. 2** y **A-1 Ms. 1**: K.149.
- c) Sonata duplicada en **B-2 Ms. 31** y **A-1 Ms. 1**: K.237.
- d) Sonata duplicada en **B-2 Ms. 31** y **B-2 Ms. 35**: K.240.
- e) Sonatas duplicadas en **B-2 Ms. 35**: K.428 y K.429.

²⁶⁷ Estas signaturas se corresponden con antiguas catalogaciones del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*), correspondiéndose con la ubicación en que se encontraban dichas fuentes, en sendos armarios (hoy desaparecidos), denominados armarios A-1 y B-2. Con vistas a facilitar su manejo y cita a lo largo del presente estudio, y dado que dichas fuentes están sujetas a la adjudicación de posibles nuevas signaturas dentro del contexto general del archivo de música catedralicio zaragozano, utilizaré a partir de ahora una serie de equivalencias, que se corresponden, de manera mucho más razonable, con el supuesto orden cronológico de su copia, de más antigua a más moderna, según indico acto seguido, en cuerpo de texto.

²⁶⁸ Véase la tabla de sonatas contenidas en las fuentes de Zaragoza, reproducida en el Anexo I.

f) Sonata duplicada en **B-2 Ms. 35** y **A-1 Ms. 1**: K.517.

g) Sonata duplicada en **B-2 Ms. 32** y **Caja 87 s/n**: K.113.

A continuación ofrezco una “**tabla de equivalencias**” para la identificación rápida y una cita lo más cómoda posible de estas fuentes a partir de ahora:

1. **B-2 Ms. s/n** (3 sonatas) = *fuentes 1*. Se trata de un manuscrito autógrafo del compositor José de Nebra (*Calatayud —Zaragoza—, 1702; †Madrid, 1768), con obras suyas —suites— para tecla; lleva marca de agua “S_P”. Es posiblemente anterior en el tiempo al resto de manuscritos (¿1740s?)²⁶⁹. Contiene también tres piezas de D. Scarlatti, copiadas por otra mano asociada a la copia de música para José de Nebra: “Copiante N”.
2. **B-2 Ms. 31** (60 sonatas) = *fuentes 2*. Marca de agua “M”; anterior en el tiempo a las fuentes 3 y 4 (ca. 1750); se trata de un libro aislado que no se integra en ninguna colección; presenta la mano de un copista profesional (principal), así como una segunda y tercera mano (consta de tres copistas); con peculiaridades (piezas únicas)²⁷⁰.
3. **B-2 Ms. 32** (60 sonatas) = *fuentes 3*. Supone el Libro I, cronológicamente, de una colección zaragozana ahora desaparecida y de la cual únicamente se conservan en Zaragoza dos ejemplares (fuentes 3 y 4). Sería una colección similar a las conservadas en Parma y Venecia²⁷¹. Interviene el mismo escriba que participa en las dos colecciones depositadas en Italia²⁷²

²⁶⁹ Esta fuente vincula a Domenico Scarlatti con José de Nebra, lo cual, como se verá, será relevante a la hora de justificar asimismo el valor de los otros manuscritos.

²⁷⁰ En el año 1990 el Dr. José Vicente González Valle dio a conocer el conjunto de manuscritos de sonatas de D. Scarlatti depositados en *E-Zac*, a la vez que aportó los incipits de cuatro sonatas “inéditas” copiadas al final del Manuscrito B-2 Ms. 31. *Vid.*: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capitular de Zaragoza”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 101-116.

²⁷¹ *I-Vnm* = Venecia, Biblioteca Nazionale Marziana. *I-PAc* = Parma, Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale presso il Conservatorio di Musica Arrigo Boito.

²⁷² Se trata del mismo amanuense que intervino en las colecciones de Parma (Libros I-XV) y Venecia (Libros I-XIII). He elegido llamarle “Copiante Autorizado”, por cuanto sus copias fueron refrendadas o autorizadas por el propio Domenico Scarlatti.

(“Copiante Autorizado”). Anterior al año 1752 [¿1750-1751?]. Marca de agua “S_P”.

4. **B-2 Ms. 2** (63 sonatas) = *fuentes 4* = Libro II de la mencionada colección autónoma de sonatas de D. Scarlatti (tendría continuación en un supuesto Libro III, que ha desaparecido). ¿1751?-1752. Marca de agua “S_P”. “Copiante Autorizado”.
5. **B-2 Ms. 35** (34 sonatas) = *fuentes 5*. Marca de agua “M”. Ca. 1757. Intervienen aquí varios copistas (tres copiantes: un profesor y dos alumnos). Con peculiaridades.
6. **A-1 Ms. 1** (5 sonatas) = *fuentes 6* = Cuaderno misceláneo constituido a partir del cosido de varios cuadernillos pertenecientes a distintas épocas (¿1740-1810?). Predominan las piezas para órgano, aunque también recoge algunas obras para pianoforte. Incluye, junto a numerosas piezas anónimas y copias de composiciones de autores destacados del ámbito local e internacional, obras de compositores activos en la corte de Madrid durante los dos últimos tercios del siglo XVIII, tales como Domenico Scarlatti (5 sonatas), el padre Antonio Soler (1 sonata), Manuel Blasco [¿de Nebra?], acaso José de Nebra, fray Joaquín Asiaín, [¿Juan de?] Sesé y José Moreno y Polo. Contiene, además, dos obras que podrían ser atribuidas a Domenico Scarlatti y que se editan en el Anexo VI de la presente tesis doctoral²⁷³.
7. **Caja 87 s/n** (1 sonata). Procedente del denominado “Legado Bernardón”, ya del siglo XIX; posterior en el tiempo a la *fuentes 6*. A pesar de que ha parecido interesante incluir la existencia de este manuscrito también depositado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, esta fuente no será objeto de estudio, debido a su datación tardía, y a su

²⁷³ Esta última *fuentes 6* ha sido objeto de un detenido artículo de investigación realizado por mí mismo recientemente. *Cfr.*: 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”, en *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 45-102.

procedencia, ajena a la producción propia de las capillas musicales catedralicias y llegada a su archivo como donación²⁷⁴.

Las fuentes 2, 3, 4 y 5 son manuscritos constituidos exclusivamente a partir de sonatas del compositor napolitano, mientras que las fuentes 1 y 6 son compilaciones misceláneas de música de tecla. En consecuencia, no todos los manuscritos tienen la misma relevancia, aunque todos ellos poseen un origen o procedencia común.

Baste de ejemplo, el caso de la *fuentes 1*, la cual únicamente incluye tres sonatas del compositor napolitano, incorporadas entre una miscelánea de obras para tecla del maestro José de Nebra. En consecuencia, podríamos decir que esta *fuentes 1* no presenta la misma relevancia intrínseca (en lo que a número de composiciones se refiere dentro de la producción específica de Domenico Scarlatti) que en el caso de las fuentes 2, 3 4, 5 y 6. No obstante, el tipo de papel de la *fuentes 1* es el mismo que el de las fuentes 3 y 4, lo que le otorga un valor añadido —veremos otras obras del compositor aragonés conservadas en *E-Zac* con idéntica marca de agua—²⁷⁵. Por tanto, podemos afirmar que este manuscrito en realidad sí que aporta unas pistas extraordinarias para mi investigación, como es el caso del papel (entre otras muchas), que permiten conectar directamente la obra de Domenico Scarlatti con la figura de José de Nebra,

²⁷⁴ El “Legado Bernardón” que se custodia en las catedrales de Zaragoza recoge una buena muestra de la literatura musical para aficionados en la primera mitad del siglo XIX en España, y más concretamente, de música para teclado (una parte del fondo bibliográfico donado se custodia hoy en la Biblioteca Capitular de Zaragoza, y otra parte de este patrimonio se halla en el Archivo de Música, donde se registran 577 obras musicales procedentes de este legado). Las actas capitulares catedralicias zaragozanas (01.12.1858) dan noticia de su origen: “Se leyó un memorial de D. Juan Bernardón, abogado y vecino de Valencia residente en esta Ciudad que da de limosna y hace donación á Ntra. Sra. del Pilar de una araña de cristal y una porción de libros, planos, mapas y gravados con el objeto de que sirvan de utilidad a la Yglesia y permanezcan perpetuamente en sus archivo y Librería, y Su Señoría Ilustrísima se dignó admitir la espresada donación, acordando se le den las gracias al referido Bernardón, autorizando á la Junta del Pilar para recibir en debida forma los efectos contenidos en la referida donación, dándole el correspondiente resguardo”. Muchas de las composiciones musicales conservadas son anónimas. No obstante, también aparecen composiciones de autores célebres (obras para guitarra de Fernando Sor, movimientos aislados de sonatas para teclado de M. Clementi, W. A. Mozart, I. J. Pleyel o D. Scarlatti) y de autores menos conocidos. Estas obras, destinadas a principiantes, se caracterizan por la brevedad y por el empleo de un lenguaje extremadamente sencillo. Véase: -YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: “Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp.283-322.

²⁷⁵ Como se verá, a diferencia del resto de volúmenes, la *fuentes 1* constituye, en puridad, un simple juego o grupo de pliegos (que conforman un cuaderno), sin encuadernar o lo que es lo mismo, una suerte de “libro en rama”, entendido éste como aquél que no está cosido ni encuadernado, es decir, del conjunto de los pliegos, que en ocasiones se presentaban (aunque no es aquí el caso) dentro de un estuche. *Vid.*: -BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio (dir.): *Enciclopedia de la Encuadernación*. Madrid, Ollero & Ramos, editores, 1998.

evidenciando, en definitiva, que todos estos manuscritos (fuentes 1, 2, 3, 4, 5 y 6) llegaron al archivo de Zaragoza procedentes de la corte de Madrid.

Por otro lado, como se ha dicho, la sonata contenida en el “Legado Bernardón” podría considerarse en este sentido como una obra de menor importancia, básicamente por ser más tardía, por lo que no la abordaré en mi estudio, frente al detenimiento o exhaustividad que sí pretendo dedicar a las fuentes 2, 3, 4, 5 y 6.

Describiré a continuación cada una de dichas fuentes, con vistas a establecer adecuadamente el contexto y las bases de la presente investigación.

Fuente 1 = Manuscrito B-2 Ms. s/n

(3 sonatas)

¿1740s?



Formato y encuadernación

La fuente constituye una compilación de música para teclado²⁷⁶. Se trata de un manuscrito en formato vertical²⁷⁷ (“formato francés”), con medidas 350 x 247 mm., sin encuadernar²⁷⁸. Contiene 36 folios, cosidos con liza, y pautados, a excepción de las

²⁷⁶ La presente fuente ha sido tratada por diversos investigadores, como es el caso de M^a S. Álvarez, quien la denomina “Manuscrito Zaragoza”, incorporando el contenido de la misma (a excepción de las sonatas de D. Scarlatti) al catálogo de las obras de José de Nebra publicadas en 1993. *Vid.*: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 122 y 170-177. Sin embargo, conviene hacer constar que esta autora considera a las piezas sonatas en varios movimientos, de modo que las incorpora al catálogo anteriormente referido, con un orden diferente al seguido en el manuscrito. El número total de sonatas añadidas, procedentes de esta fuente, es de diez. La fuente zaragozana que describo, es citada en otras ocasiones por la misma investigadora. *Vid.*: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *Joseph Nebra (1702-1768). Obras inéditas para tecla. [Tecla Aragonesa, III]*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, p. 4. De igual modo, J. Máximo Leza, tomando como referente los trabajos comentados anteriormente, también alude al presente manuscrito en: -LEZA CRUZ, José Máximo: “Nebra (Blasco), José (Melchor de)”, en *Grove Music Online* (L. Macy, ed.). Oxford, Oxford University Press, 2007-2011 [Acceso: 05.10.2010], <http://www.oxfordmusiconline.com>. Por otro lado, A. Ezquerro abordó brevemente el contenido de la fuente en el año 2002. *Vid.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 149-151. Sin embargo, la descripción más exhaustiva hasta el momento la efectúa L. A. González Marín, quien afirma que se trata del único autógrafo de música de tecla de José de Nebra conocido (a excepción de las sonatas de Domenico Scarlatti, copiadas por otra mano). Para una completa descripción del manuscrito, *vid.*: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 591-612.

²⁷⁷ La fuente 1 coincide en su formato (vertical) con otros manuscritos de tecla españoles, de autores destacados, que fueron copiados en la década de 1740; formato menos corriente para la música de tecla (puesto que solía anotarse en apaisado). Así pues, la fuente zaragozana comparte idéntico número de sistemas por hoja (catorce) y de compases por sistema (en torno a ocho o nueve) con el manuscrito *M 709* de la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*), el cual contiene obras para tecla (*Obras para órgano entre el antiguo y el moderno estilo*. Ms., 1749), del compositor y organista barcelonés José Elías (*1687; †1755). Se trata de un documento procedente del “fondo Carreras Dagas”, que consta de 52 folios de 410 x 260 mm. Entre los músicos que “sancionan” la obra, figura precisamente José de Nebra (téngase en cuenta que Elías ingresó como organista del monasterio madrileño de las Descalzas Reales en 1725, y que murió en Madrid en 1755). [Sobre la fuente del maestro Elías, puede verse: -LLORENS CISTERÓ, José María: *José Elías. Obras completas IA. Piezas para la Elevación*. Barcelona, Biblioteca Central, XXIV, 1971; -ID.: “José Elías, organista compositor entre el antiguo y el moderno estilo”, en *Bracara Augusta* [Braga, Portugal], 1974; y con carácter algo más general: -PEDRELL, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vilanova i la Geltrú, Oliva, 1908-1909; -CRESPI, Joana: “Bibliotecas. 2. Biblioteca de Catalunya”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, 1999, pp. 439-442] Por otro lado, formato y aspecto muy semejantes presenta el manuscrito que se custodia en la barcelonesa biblioteca del Orfeó Català (*E-Boc*) con el título *Sonate per cembalo*, de 1740 (que contiene 33 folios, de 390 x 280 mm.) y que recoge, desde su primera página, las sonatas XVI a XXX de los *Essercizi* del compositor napolitano, en una copia realizada por un único amanuense, muy posiblemente español. De manera similar, conviene citar también el manuscrito conservado también en la Biblioteca de Catalunya (*Ms. M 1964*). Se trata de un libro de mediados del siglo XVIII que recopila un total de 53 piezas para teclado anónimas y de autores diversos, entre los que destacan Domenico Scarlatti y Antonio Soler. Restaurado, presenta tapas de cartón rojo y lomo en piel asimismo de color rojo, con letras y nervios dorados (“SONATAS / DE / SCARLATTI / Y OTROS”), así como hojas de papel de 312 x 210 mm.

²⁷⁸ Originariamente el papel se encontraba doblado, habiéndose cortado parte de los márgenes.

guardas (primera y última caras de los mismos), que aparecen en blanco. Cada hoja contiene catorce pentagramas o siete sistemas, aunque en ocasiones, se anotan doce pentagramas por página.

Las guardas presentan algunos desperfectos, tales como pequeñas roturas y dobleces en los extremos, y sobre todo, numerosas manchas derivadas de la oxidación del papel (fenómeno denominado “foxing-moteado”)²⁷⁹.

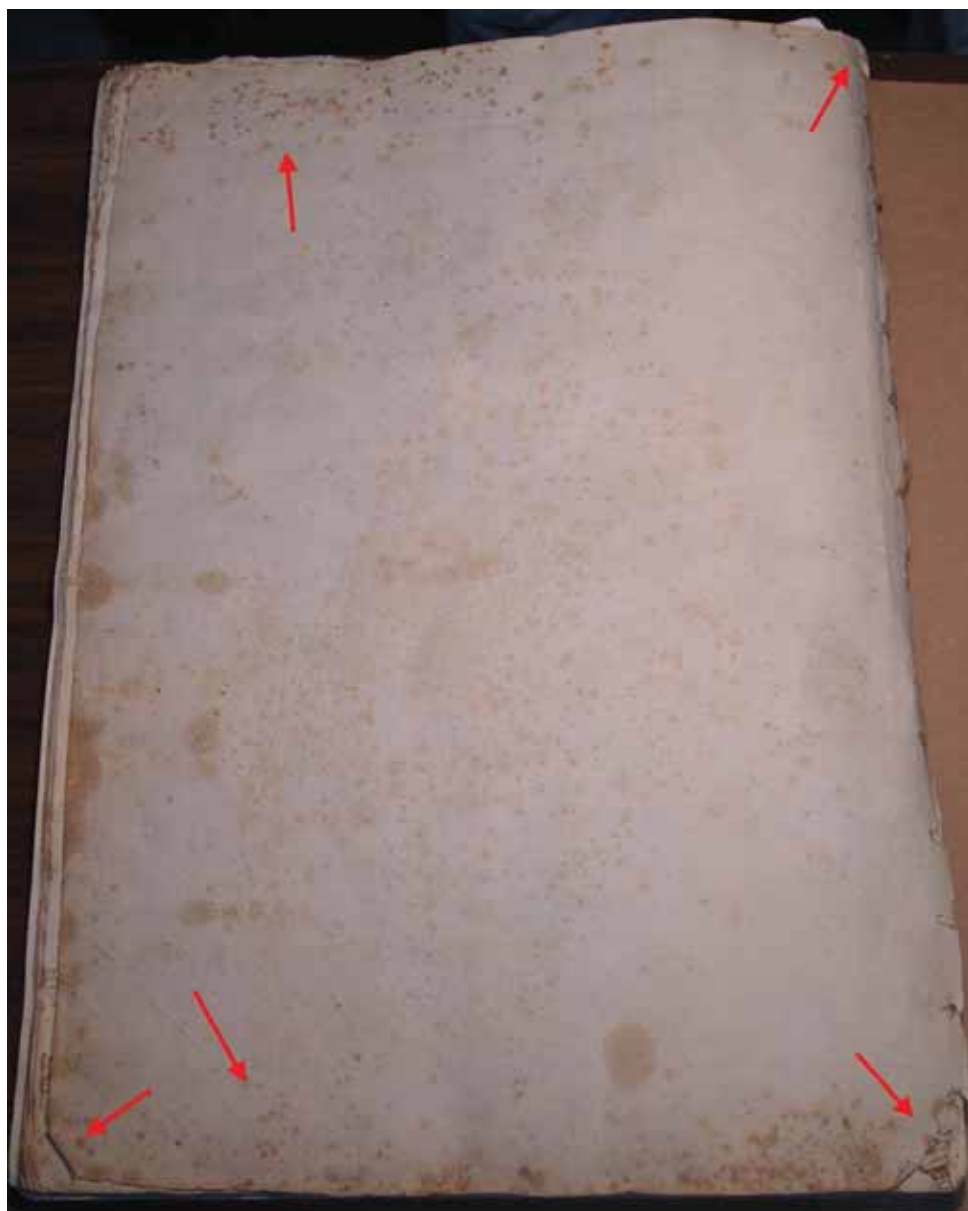


Fig.4: *E-Zac*, B-2 Ms. s/n. Fuente 1.

Detalle de las manchas, foxing-moteado, roturas y dobleces en la cubierta posterior del manuscrito.

²⁷⁹ Consiste en la aparición de multitud de manchas de color marrón producidas por unos microorganismos que reaccionan con las impurezas de origen metálico del papel cuando se combinan con un exceso de humedad. Estas manchas pueden llegar a provocar la fragmentación y rotura del papel.

Consta, a su vez, de 17 pliegos o bifolios que, a diferencia de lo que suele ser habitual en otros cuadernos conformados a partir de pliegos —como es el caso de las *fuentes 3, 4 y 5*—, éstos no se introducen unos dentro de otros (encartados), sino que el manuscrito es el resultante de la colocación de unos pliegos sobre otros (alzados).

[Entiéndase lo siguiente: *pliego* = *bifolio*. *Folio*: cada una de las dos mitades de un bifolio. *Bifolio*: unidad básica del cuaderno, plegada por la mitad para formar dos folios. *Pliego*: hoja de papel doblada por la mitad, tal como sale de la forma. *Cuadernillo* (o *cuaderno*): *fascículo*, o conjunto de bifolios ensamblados por el mismo recorrido del hilo de cosido; según el número de bifolios que lo componen, se llama *binión*, *terniÓN*, *cuaterniÓN*, *quiniÓN*, *seniÓN*, etc. Según su composición, se denomina: *regular* (compuesto sólo por bifolios); *irregular* (si se le han sustraído o añadido uno o más folios); *homogéneo* (si sus folios son fruto del plegado de un mismo y único pliego); *heterogéneo* (formado a partir de varios pliegos plegados separada o simultáneamente); *alzado* (formado por dos o más pliegos superpuestos y plegados juntos); *encartado* (dos o más pliegos plegados por separado y metidos uno a continuación de otro)]. Ésta será la terminología empleada al respecto a lo largo de mi investigación.

Proceso de copia

La disposición de los pliegos arriba descrita (colocados los unos sobre otros) parece indicar que no se trata de una copia “en limpio”, es decir, no ha acontecido un proceso posterior de traslado de la música que permitiera la organización de los pliegos (en función de los criterios que, tradicionalmente, se adoptaban durante el proceso habitual de copia para la música de tecla en esta época). Estos últimos criterios citados, habituales en la copia de este tipo de música, perseguían, sobre todo, facilitar la praxis al intérprete; consistían, básicamente, en lo siguiente:

1. Empleo del formato apaisado; posiblemente, este formato de libro se adaptaría mejor a las características físicas de los atriles de entonces. Hay que tener en cuenta que la ejecución a solo más habitual en los instrumentos de teclado de la época, y más particularmente en los órganos (a menudo situados en lugares poco

accesibles de las iglesias), consistía en la práctica de la improvisación; por ello, la necesidad de utilizar partituras no era tan imperiosa como en la actualidad (ni la frecuencia de su uso tan asidua), lo cual podía motivar —por una mera cuestión de ahorro o comodidad— que los atriles que se dispusieran en las consolas fueran de escasa altura²⁸⁰ y reducidas dimensiones²⁸¹.

2. Presentación de la música de modo que se favorezca el paso de hoja por parte del ejecutante (situar las pausas y cesuras justo antes del paso de hoja).
3. Disposición espacial de la escritura a varias voces (verticalidad visual de las voces²⁸²).
4. Numeración de las composiciones e índice de contenidos (para la facilidad en la búsqueda).
5. Espacio libre entre movimientos o composiciones.
6. Uso de indicaciones para el intérprete (*fin*, *volti presto*, *sigue*, etc.) —a modo de recordatorios durante la interpretación—.

²⁸⁰ En realidad, el hecho de que numerosos órganos u otro tipo de instrumentos de teclado (claves, pianofortes de mesa, etc.) estuvieran dotados de atriles con escasa altura, sugiere que no se consideraba (al menos, no especialmente) la posibilidad de emplear partituras en formato vertical, dado que con tales dimensiones, especialmente en el caso de libros gruesos y pesados, éstos no se hubieran mantenido rectos en su corto —por bajo— soporte o facistol.

²⁸¹ Consecuentemente cuando había necesidad de utilizar partituras para la práctica de la ejecución al teclado, en pequeñas agrupaciones camerísticas o incluso en la orquesta, el empleo preferido era el de papeles en formato apaisado, ya que éste resultaba mucho más práctico, debido a varias razones. En primer lugar, permitía colocar sobre el atril, libros provistos de mayor número de compases en las dos caras de papel a la vista —i.e., con el libro o cuadernillo abierto, en su máxima extensión—, de modo que, de ese modo, se minimizaba la necesidad/dificultad de voltear páginas dentro de una misma composición. En segundo término, el empleo de atriles y papeles apaisados permitía a los ejecutantes verse (por encima del atril y los papeles) las caras y gestos con relativa facilidad (algo fundamental, por ejemplo, para la buena coordinación de las entradas, cadencias, etc.); y por último, el uso de un formato apaisado facilitaba, en el caso concreto de los instrumentistas de la orquesta (y en especial de los violines y maderas), que varios ejecutantes hubieran podido tocar a la vez con un único papel, pues, en este sentido, era bastante frecuente fabricar y utilizar atriles no individuales sino colectivos, es decir, atriles corridos apaisados (bastante alargados, con unas dimensiones en su longitud que podían equivaler a lo que hoy en día ocuparían varios atriles), de suerte que, con un solo papel, se ahorraba tener que sacar numerosas copias manuscritas. Todas estas consideraciones se aprecian claramente en la numerosa iconografía de la época que ha llegado a nuestros días (véase la figura 5). El empleo, por otra parte, de atriles apaisados largos, se favorecía, además, por el uso frecuente de asientos asimismo alargados (bancos) en iglesias, que permitía su utilización incluso en dos hileras, con unos músicos sentados y otros detrás, de pie, leyendo al mismo tiempo de un mismo papel.

²⁸² Entiéndase por verticalidad espacial en la escritura a varias voces, la manera de anotar la música de modo que una voz aparece, espacialmente, encima de otra, de modo, que se facilita la lectura de las mismas.



Fig.5: *Sexteto (Concierto español)*, de Louis-Michel van Loo²⁸³ (Francia, 1768; encargo del príncipe y embajador D. K. Golitsyn, 1769)²⁸⁴. Óleo sobre lienzo (145.5 x 193.5 cm.). Museo del Hermitage (San Petersburgo, Rusia). Se aprecian con claridad las consideraciones expuestas referidas al formato de los libros de música de la época, atriles, iluminación, disposición de los instrumentistas, etc.²⁸⁵

²⁸³ El pintor francés Louis-Michel van Loo (*Toulon, 1707; †París, 1771), descendiente de una familia de pintores de origen flamenco, se formó en el taller de su padre, Jean-Baptiste, en Turín y Roma. En 1725 fue premiado en la Academia Real de Pintura y Escultura de París. Estuvo en Roma, con su tío pintor Charles-André (1727-1732). Cuando, en 1735, murió el anterior pintor de cámara de la corte española, Jean Ranc (apesadumbrado porque, corto de visión, el incendio del Real Alcázar madrileño —de pocos meses antes— se había iniciado en su habitación), el anterior profesor de este último, Hyacinthe Rigaud, le propuso a los monarcas españoles como nuevo retratista oficial. Llegó en 1737 a Madrid, donde pintó numerosos retratos de los miembros de la familia real (*La familia de Felipe V*, 1743). En 1744 fue nombrado primer pintor de cámara y obtuvo el cargo de director de pintura de la Junta Preparatoria (asamblea para la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1752). Fue nombrado primer pintor del rey por Fernando VI (1746): realizó los retratos oficiales del monarca y de su esposa Bárbara de Braganza. Regresó a Francia en 1752, asumiendo luego —1765— el puesto de su fallecido tío Charles-André en la dirección de la *École Royale des Élèves Protégés*. Entre 1753 y 1769 trabajó en la corte de Versalles y pintó a Luis XV y a los miembros de la familia real francesa.

²⁸⁴ En un intercambio de correspondencia, Felipe V manifestaba ya a Pedro I de Rusia el deseo de establecer relaciones de amistad entre ambos países. En 1722, se produjo el primer intercambio diplomático de embajadores fijos; España (que no reconocería oficialmente el rango imperial del zar hasta el reinado de Carlos III), propuso entonces como su representante a Jacobo Fitz-James Stuart (duque de Liria), mientras que el zar ruso designó a su Gentilhombre de Cámara y Ministro, el príncipe Serguei Golitsyn, como su representante permanente en la corte española. En las instrucciones al diplomático ruso se le requería informar sobre “qué amistad y compromisos tenía el rey de España con otras potencias, especialmente con Francia” y que estudiara las posibilidades de firmar un acuerdo comercial. El consulado ruso comenzó sus actividades en 1723, en Cádiz (el principal puerto marítimo español de la época). Pero la primera oficina comercial española en Rusia no se abriría hasta 1771, en San Petersburgo. Entretanto, durante el reinado de Catalina II “la Grande” (iniciado en 1762), Dmitri Golitsyn ejerció como embajador ruso en París. [Cfr.: -SCHOP, Ana M^a: *Un siglo de relaciones diplomáticas y comerciales entre España y Rusia 1733-1833*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1984; -ESPADAS BURGOS, Manuel: *Corpus diplomático hispano ruso (1667-1799)*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1991].

²⁸⁵ Según K. Gilbert (-Kenneth GILBERT: “Scarlatti et la France - Postface pour l’édition du tricentenaire”, en *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*

En relación con el punto 3 recién apuntado (disposición espacial de la escritura a varias voces o verticalidad visual de las voces), conviene hacer una reflexión referida a la manera de copiar esta música. Según se puede comprobar del examen detenido de las fuentes conservadas, podemos encontrar tres tipos de copia:

a.- La realizada por copistas o trasladantes profesionales (que puede verse, por ejemplo, en las *fuentes* 2, 3 y 4).

b.- La realizada por intérpretes de tecla u otros músicos profesionales, estudiantes (incluso niños) o aficionados, acaso durante su período de formación o para hacerse con repertorio, pero que no dan muestras de ser escribientes profesionales (*fuentes* 5).

c.- La realizada por los compositores para poner en papel sus propias obras (que sería el caso que nos ocupa, es decir, la *fuentes* 1).

En el caso de **a.-** (copistas profesionales), la copia o anotación de los contenidos musicales sigue un “método” u orden preestablecido, según el cual, se cuida especialmente la copia “armónica” o vertical de cada compás. Se busca la facilidad de lectura para el intérprete, de modo que ambas manos coordinen una adecuada organización métrica dentro de cada compás (que lo anotado en la pauta superior del sistema, coincida exacta y rítmicamente con lo anotado en la pauta inferior del sistema).

*colloque international de Nice, 1985. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.119-124 ; cita concreta en p.121), este cuadro se habría atribuido erróneamente a Jacob van Loo, debiendo adscribirse su paternidad a Louis-Michel van Loo. Esto llevaría a pensar que el tipo de instrumento usado por Scarlatti (adaptado para la ejecución de sus obras) no fuera tan sólo italiano, sino que se le pudieran añadir también los claves franceses y flamencos, como corroboraría el cuadro aquí expuesto. Por su parte, no falta tampoco quien, como N. Bonaccorsi (sin que conozcamos los argumentos en los que pueda basar dicha afirmación), señale que la escena reproducida representaría a María Bárbara de Braganza tocando un clave de tipo francés con *ravalement* de dos teclados, mientras el rey la escucha tocar... (?). [Citado en: -BONACCORSI, Nunziata: *L'ornamentazione ovvero l'arte d'abbellire in musica. Stile e interpretazione fra '500 e '700. I principi della buona esecuzione: avvertimenti e regole, teoría e pratica*. Padua, Armelin Musica, “Intelligere & Concertare, 6”, 2002, p.107]. Pero ni las vestimentas ni las efigies de los protagonistas del cuadro recuerdan a los monarcas españoles..., de donde no acaba de quedar claro el inferir, del mero título del cuadro como *Concierto en la corte española*, que sus protagonistas sean Fernando y María Bárbara. Por otra parte, en el testamento de la reina, no se menciona explícitamente instrumento alguno de procedencia francesa y tan sólo un instrumento procedente de Flandes, “de charol obscuro”, tratándose el clave del cuadro de una pieza en color verde claro. (¿Se trataría la escena de una representación “idealizada”, sin más?).*



Fig.6: E-Zac, fuente 4, f.89v.

Ejemplo de copia profesional que busca la facilidad de lectura por parte del intérprete.

En el caso de **b.-** (copistas ocasionales —músicos prácticos, estudiantes o aficionados—), el libro es el producto de la copia de música manuscrita por parte de copiantes eventuales, pero no de escribas experimentados²⁸⁶. De este modo, se explican algunos rasgos característicos de la *fuentes 5*, como sería la intervención de aprendices que intentan imitar un trazo “de escuela” (aunque en ocasiones, el trazo pierde el rigor escolástico, como por ejemplo la ornamentación excesiva de las barras finales) intercalada con la intervención de maestros de copia (abordaré este caso concreto detalladamente durante la descripción de dicha fuente zaragozana).



Fig.7: E-Zac, fuente 5, f.10v.

²⁸⁶ Sobre la copia de música en manuscritos de tecla de ámbito hispánico, las colaboraciones entre varios escribientes (en tal caso, un maestro y varios discípulos), y los posibles paralelismos con el presente caso, véase: -DELGADO PARRA, Gustavo: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición: el “Libro que contiene onze partidos” para órgano de Joseph de Torres en la colección “Jesús Sánchez Garza” del CENIDIM (México, D.F.)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. -ID.: *Obras para órgano de José de Torres: Edición crítica*. Madrid, Alpuerto, 2010. -ID.: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*. Valencia, CSIC-Universidad Politécnica de Valencia, col. “PerformArtis, 2”, 2010.

Por su parte, en el caso de *c.*- (copias realizadas por los propios compositores), la copia no sigue un orden preestablecido, sino que atiende a los “contenidos” específicos o la arquitectura (esquema formal básico o esqueleto/armazón) de la composición musical concreta, de modo que el fluir melódico-contrapuntístico de la pieza (la lectura corrida o trabazón de lo fundamental) prima sobre la copia bien organizada rítmicamente (“armónica”) de cada uno de los compases.

En este sentido, es frecuente observar cómo se copian varios compases corridos de una de las pautas de un mismo sistema (dejando la copia de la otra pauta del mismo sistema para su cumplimentación escrita a posteriori, a manera de relleno), o bien, se copia una voz de la obra, toda corrida, incluso cambiando o saltando de pauta en el caso de que tal voz cruce el sistema de arriba abajo, o viceversa, dejando los huecos de la otra voz u otras voces, para su rellenado escrito a posteriori, de manera que se producen desfases métricos o armónicos dentro de un mismo compás, que pueden dificultar más tarde la lectura y ejecución adecuadas. Podría decirse que, en este caso, la copia responde más a una concepción propiamente musical, práctica, de la composición (a una idea y su reproducción rápida, “desde la mente al papel”), y no tanto a una reproducción más reposada en la que primara la lectura a posteriori (es decir, la ejecución musical).

De este modo, podríamos decir que la copia realizada por amanuenses profesionales solía ser una copia “armónica” (bien dispuesta u organizada verticalmente), frente a la copia realizada por esporádicos copistas músicos, o por compositores, que realizaban una copia de carácter más “contrapuntístico” (donde primaba la escritura “horizontal”), seguramente para sí mismos o para entregarla más tarde a otros copistas profesionales, que se encargaran de su traslado “en limpio”.



Fig.8: *E-Zac, fuente 1, f.3r.*

Autógrafo de Nebra. Desfases rítmicos entre mano derecha y mano izquierda. Las flechas muestran de manera gráfica que la escritura de cada mano aparece desplazada.



Fig.9: *E-Zac, fuente 1, f.3r.*

Autógrafo de Nebra. Muestra de una voz que atraviesa los dos sistemas, probablemente copiada de una sola vez.

Por tanto, considerando todos los anteriores factores mencionados, se trata aquí de una organización, tal y como se verá a continuación, más o menos laxa, de pliegos que recogerían música, en su mayor parte, primigenia (de José de Nebra), es decir, autógrafa del músico aragonés (papeles empleados para la composición)²⁸⁷ y por tanto, *de uso personal o privado* (y por consiguiente, no para tañer directamente, sino, más bien, para estudiar o para otros usos posibles de carácter personal —sacar más tarde copias para organizar una colección o repertorio de uso privado, enseñar o dar clases, etc.—).

Ello justificaría, en este manuscrito concreto —la *fuentes 1*—, la presencia de: **1)** tachaduras, y enmiendas notables; **2)** la alteración en la paginación de los pliegos y folios; **3)** la presencia de hojas en blanco; **4)** la abundancia de pentagramas en blanco al final de las páginas (¿espacio dispuesto intencionadamente para poder introducir posibles cambios o anotaciones posteriores?); **5)** obras inconclusas de Nebra (como es el caso de la quinta pieza); y **6)** el empleo de una caligrafía rápida y poco cuidada.

²⁸⁷ En este sentido se expresa L. A. González, cuando apunta la hipótesis de que se trate del primer manuscrito de tecla autógrafo conocido de José de Nebra, a excepción de las tres sonatas de D. Scarlatti, que están anotadas por otro copiante: “Acerca de la cualidad de ‘autógrafo’ de este manuscrito, se llega a esta conclusión comparándolo con algunas de las principales fuentes de la música vocal (teatral y religiosa) de José de Nebra sobre cuya autoría (de composición y de escritura) ya no se duda: la grafía de las figuras, las claves, las jaculatorias que preceden a cada composición (‘J[esús] M[aría] y J[osé] sean conmigo...’) son características y coinciden con las que encontramos en partituras salidas de la mano y pluma del compositor, [...] como, entre muchas otras, las del *Oficio y Misa de Difuntos* (Archivo del Palacio Real, Madrid) o las de las zarzuelas *Vendado Amor es, no ciego* y *Donde hay violencia no hay culpa* (Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza). El hecho de que sea un autógrafo (salvo las tres piezas de Scarlatti, que como se ha dicho fueron copiadas por otra mano) [...] nos invita a atribuir a Nebra también la composición de la música que contiene, en la que además encontramos numerosos rasgos estilísticos frecuentes en composiciones vocales e instrumentales de Nebra”. Citado en: - GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 591-612.

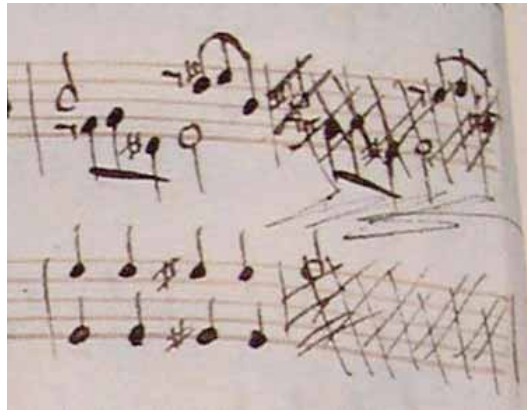


Fig.10: *E-Zac*, fuente 1, f.6v.
Tachaduras presentes en el manuscrito.

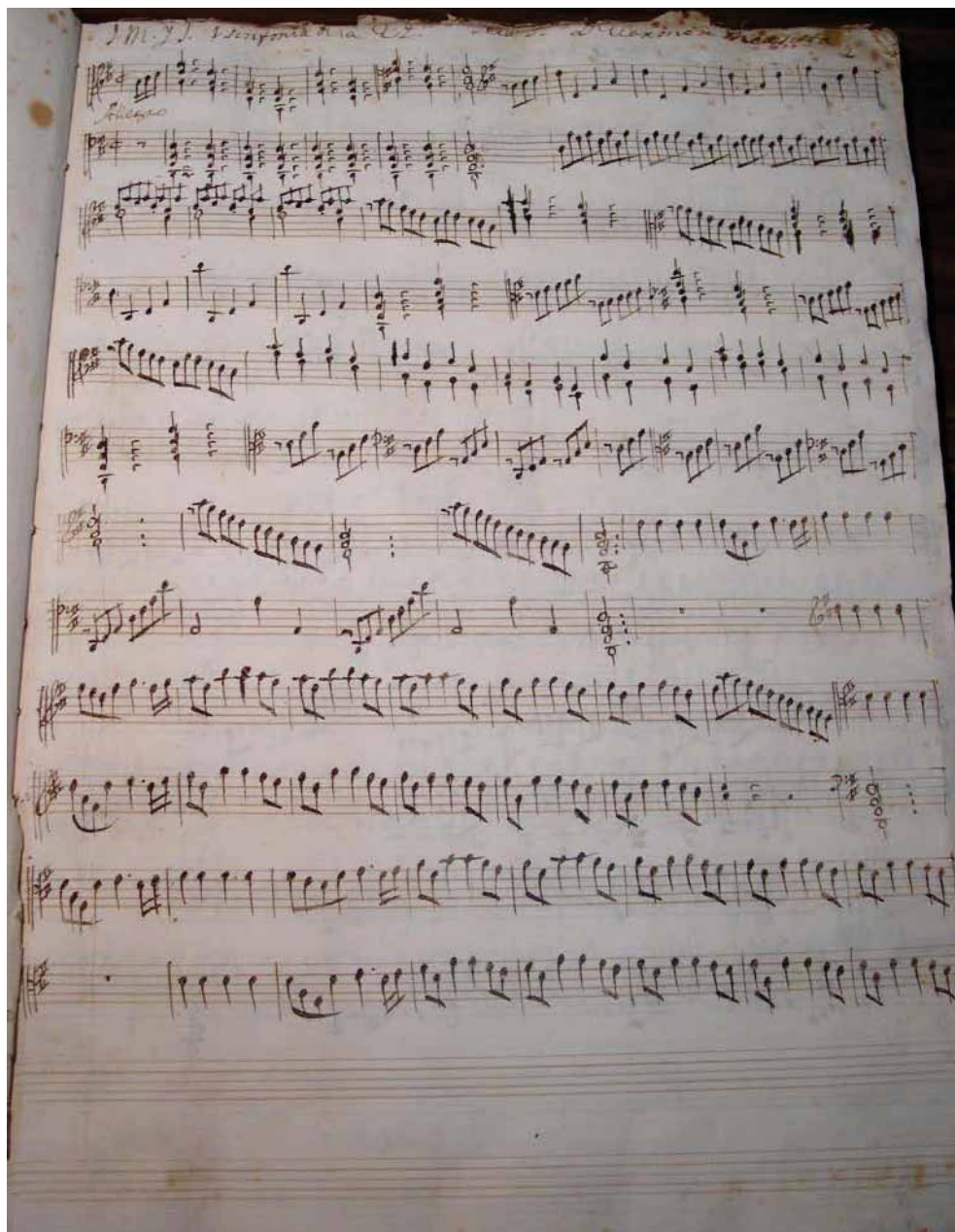


Fig.11: *E-Zac*, fuente 1, f.2r.
Detalle de los pentagramas en blanco dispuestos al final de las páginas.

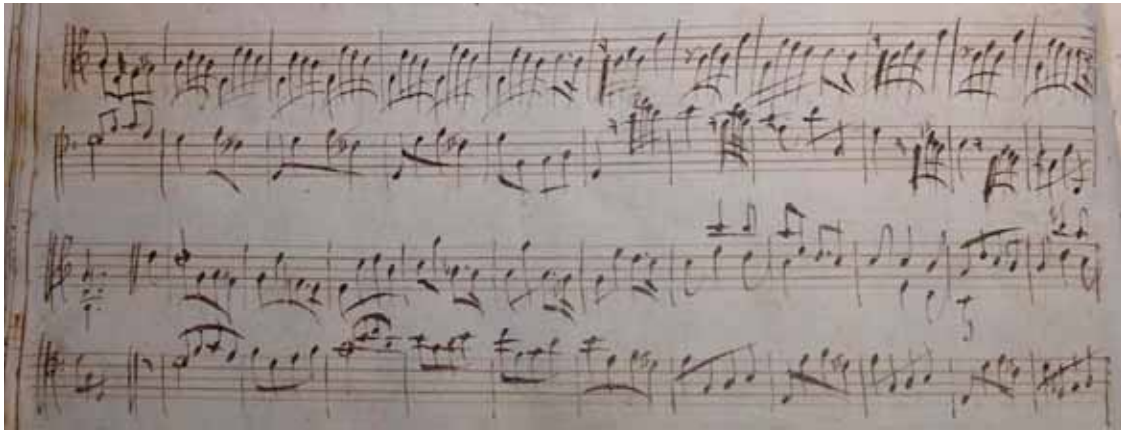


Fig.12: *E-Zac*, fuente 1, f.33v.

Ejemplo de la adopción de un trazo rápido en la escritura.

Como resumen respecto al presente manuscrito, y por lo que se refiere a la música que contiene, propiamente compuesta por José de Nebra, conviene señalar, que, tal y como se ha descrito, todo induce a pensar que se trata de un cuaderno de composición —borradores, o bien un cuaderno personal, “de uso” —. Ese hecho, en cierta manera, contrasta con las tres obras de Domenico Scarlatti que también incluye este mismo manuscrito, las cuales evidentemente están completas, y no presentan tachadura ni borrón alguno (síntoma de que se trata de tres obras que han sido copiadas a partir de otra fuente documental previa). Con todo ello, se llega fácilmente a la conclusión de que, a este “cuaderno de composición”, se le añadieron, en tiempo de José de Nebra (y seguramente, por tanto, todavía en vida del maestro napolitano), tres sonatas de Domenico Scarlatti.

En lo concerniente al escriba que anota dichas tres sonatas de D. Scarlatti, se trata de un copista que denominaré en adelante “Copiante N” [copista asociado a José de Nebra] presente en diversas fuentes depositadas en *E-Zac*²⁸⁸. Dada la participación de dicho copiante en varios manuscritos que provienen del legado de los hermanos Nebra, así como en el manuscrito que nos ocupa, junto a música autógrafa de José de Nebra, se deduce que se trata de un copiante próximo al entorno del vicemaestro aragonés de la Real Capilla (lo cual, es relevante de cara a la contextualización temporal y espacial de la *fuentes 1*, tal y como se verá más adelante).

²⁸⁸ Más adelante se presenta la relación de obras en las que interviene el denominado “Copiante N”.

Foliación

El manuscrito posee una foliación reciente a lápiz, situada en el extremo superior derecho de la cara recta de cada folio, que abarca del número 1 al 36 —en dicha numeración, atribuible a la fase de catalogación del archivo encabezada por el canónigo Prefecto de Música de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza, Dr. José V. González Valle, en la década de 1980, se incluyen las cubiertas que no recogen música—.



Fig.13: *E-Zac, fuente 1, f..2r.*
Detalle de la foliación a lápiz que recoge la fuente.

No obstante, se observa una segunda foliación a tinta, anterior (de nuestra época objeto de estudio), ubicada también en el extremo superior derecho de algunas caras rectas de los folios. El examen detenido del documento, analizando los pliegos y cuadernillos que lo componen, me ha permitido averiguar que las tres sonatas de Domenico Scarlatti que incluye esta fuente (las únicas que no se corresponden con obras del propio José de Nebra), insertadas llamativamente en medio de la mismas (concretamente, en el pliego 14 de los 17 de que se compone), fueron colocadas en dicho lugar a partir de una encuadernación realizada de manera desordenada respecto a la clasificación u orden previo que tenían los pliegos, de lo que nos da cuenta esta segunda foliación a tinta.

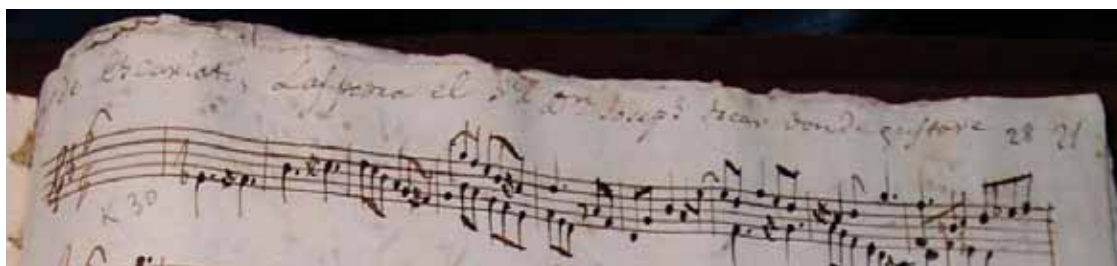


Fig.14: *E-Zac, fuente 1, f.28r.*
Comienzo de las sonatas de D. Scarlatti. En el encabezamiento de la primera sonata puede leerse: “estas de Escarlati; Las podra el S^{or}. Dⁿ. Joseph tocar donde gustare”.

De hecho, las tres sonatas scarlattianas (para que les pudiera dar uso José de Nebra “donde gustare”), posiblemente iban a disponerse en último lugar (al final del volumen), en el pliego 21, lo que les daría pleno sentido dentro del conjunto del manuscrito, ya que la serie de pliegos habría incorporado una mayoría de obras autógrafas de José de Nebra —la práctica totalidad, a excepción de dichas tres piezas— y, —sólo al final, y anotadas por otra mano—, se habrían añadido, para su empleo personal (como regalo, o simplemente para su uso y disfrute), dichas tres sonatas, como colofón a esta colección privada de José de Nebra (formada en origen, al menos, por 21 pliegos).

Llama la atención el hecho de que cada una de estas tres composiciones incorpore en el encabezamiento la referencia al autor (“Escarlati”, anotando su apellido en su forma castellanizada), mientras que en el resto de obras presentes en el cuaderno, a excepción de la última, no se alude a la autoría de las mismas.



Fig.15: *E-Zac, fuente 1, f. 31r.*

Referencia a la autoría en el encabezamiento de la tercera sonata del napolitano presente en el manuscrito.

Veamos ahora en detalle la mencionada segunda foliación (de la época, y a tinta), y los trazos o pistas que me han llevado a la anterior conclusión: esta numeración se registra de manera discontinua a lo largo del manuscrito, si bien, a partir del folio 6r., la numeración se mantiene regular hasta el folio 22r., coincidiendo con la cara recta de cada pliego o bifolio.

Dicha numeración se corresponde con el orden de los pliegos, aunque no arranca desde el número 1, sino desde el número 7, lo cual, podría obedecer a varias razones:

- ❖ Que el actual manuscrito represente sólo una parte de lo que pudo haber sido otro cuaderno de mayores dimensiones (es decir, que le falten algunos pliegos —como mínimo, los folios 1 al 6—);
- ❖ Que la intención original podría haber sido incluir varios pliegos más (lo que finalmente no llegó a llevarse a término); o
- ❖ Que se trate de una organización y unión ulterior de pliegos de música de tecla disgregados, provenientes del entorno próximo de José de Nebra.

Algunos pliegos vienen sin numerar (1º, 2º y 11º); mientras que los pliegos 7 a 15, se ordenan correlativamente (como así suele hacerse con los duernos de cara a su encuadernación posterior en forma de libro). Sin embargo, a continuación se insertan algunos pliegos desordenados, y algunos otros nuevamente sin numerar. Ofrezco seguidamente, en detalle, la relación existente entre la numeración, a tinta, y los pliegos contenidos en la fuente:

1. Primer pliego (folios 2 y 3): **sin numerar [¿5?]**. 14 pentagramas por página. Pautas en blanco al final del folio (f. 2r., 2v. y 3r.). Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas)
2. Segundo pliego (folios 4 y 5): **sin numerar [¿6?]**. 14 pentagramas por página. Pautas en blanco al final del folio (f. 4r., 4v., 5r. y 5v.). Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas)
3. Tercer pliego (folios 6 y 7): **número 7**, en el folio 6r. 14 pentagramas por página. Pautas en blanco al final del folio (f. 6r., 6v., 7r. y 7v.). Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
4. Cuarto pliego (folios 8 y 9): **número 8**, en el folio 8r. 14 pentagramas por página. Pautas en blanco al final del folio (f. 8r., 8v., 9r. y 9v.). Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).

5. Quinto pliego (folios 10 y 11): **número 9**, en el folio 10r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco, a excepción del folio 11r. que se halla sin música (en blanco en su totalidad). Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
6. Sexto pliego (folios 12 y 13): **número 10** (junto a una tachadura ¿antigua numeración?), en el folio 12r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
7. Séptimo pliego (folios 14 y 15): **número 11**, en el folio 14r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
8. Octavo pliego (folios 16 y 17): **número 12**, en el folio 16r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
9. Noveno pliego (folios 18 y 19): **número 13**, en el folio 18r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
10. Décimo pliego (folios 20 y 21): **número 14**, en el folio 20r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
11. Undécimo pliego (folios 22 y 23): **número 15**, en el folio 22r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
12. Duodécimo pliego (folios 24 y 25): folio 24r., **sin numerar [¿3?]**. **Número 3**, en el folio 25r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).

13. Decimotercer pliego (folios 26 y 27): **número 4**²⁸⁹, en el folio 26r [sin pautas en blanco]. Folio 27 [en blanco por las dos caras], sin numerar. 12 pentagramas por página. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
14. Decimocuarto pliego (folios 28 y 29): **número 21**, en el folio 28r [**comienzo de las sonatas de D. Scarlatti**]. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Interviene un segundo copista.
15. Decimoquinto pliego (folios 30 y 31): **número 20**, en el folio 30r. 12 pentagramas por página. Sin pautas en blanco (a excepción del f. 30v., con dos pautas en blanco). Sonatas de Domenico Scarlatti anotadas por el segundo copista.
16. Decimosexto pliego (folios 32 y 33): **sin numerar [¿18?]**. Sin pautas en blanco. 14 pentagramas por página (f. 32v. con tres líneas, a modo de pautas, en cada uno de los extremos –superior e inferior– del papel). Sin pautas en blanco. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).
17. Decimoséptimo pliego (folios 34 y 35): **sin numerar [¿19?]**²⁹⁰. 14 pentagramas por página. Sin pautas en blanco. Al final del f. 35v., extremo derecho, se anota; “Obra del s.r D.n Joseph Nebra [rubricado]”. Piezas de tecla atribuidas a José de Nebra (autógrafas).

Del análisis de estos materiales, puede deducirse, por una parte, que el manuscrito no está completo, sino que, al menos, faltan algunos pliegos al principio y también hacia su mitad; y por otra parte que, como seguidamente se verá, alguno de los pliegos sin numerar²⁹¹, bien pudieran corresponderse con alguno de las parejas de pliegos que no aparecen (1-2, 5-6, 16-17, y 18-19)²⁹².

²⁸⁹ Se entiende que la numeración afecta al último folio (recto) del pliego 12 (3) y al primer folio (recto) del pliego 13 (4).

²⁹⁰ Los dos pliegos últimos del manuscrito (16 y 17) no presentan numeración en la actualidad, aunque es posible que originariamente existiese tal numeración, ya que los bordes del papel donde suelen anotarse los números (extremo superior derecho) presentan faltas (rotura del papel).

²⁹¹ Cinco en total, concretamente los nº 1, 2, 12, 16 y 17.

²⁹² Nótese que se trata de parejas de pliegos, lo cual, como verá en el presente trabajo, es una cuestión de relevancia en lo que respecta a la costumbre de copiar y encuadernar la música de tecla en esta época. Es muy posible, que los pliegos desaparecidos en esta fuente fueran separados de la misma por parejas.

Si se presta atención al contenido (música) de los pliegos que conforman la *fuelle 1*, se observa que la música anotada al principio del pliego numerado como 7 (tercer pliego del libro) presenta perfecta correspondencia con lo escrito al final del pliego anterior, es decir, el tercer pliego se inicia con la continuación del discurso musical escrito al final del pliego precedente (segundo pliego del libro, sin numerar); de igual modo, existe una plena correspondencia entre el contenido musical de los dos primeros pliegos del libro (pliegos 1 y 2 del manuscrito, sin numerar). Además, hay una total continuidad en el contenido musical entre los pliegos 3 (numerado como 7) a 11 (numerado como 15).

Ahora bien, la última pieza anotada en el pliego undécimo (numerado como 15) está inconclusa, lo cual significa que tras este pliego debería insertarse, al menos, otro, que se correspondería con el número 16, y que actualmente se halla desaparecido. Por tanto, no existe correspondencia de contenido entre los pliegos undécimo y duodécimo de la *fuelle 1*.

El pliego duodécimo del cuadernillo (al comienzo del cual se inicia una nueva pieza) no continúa con la numeración referida al orden de los pliegos que le precede, sino que carece de numeración alguna en la primera página, aunque sí se anota en su tercera página el número 3. Por otra parte, el pliego que le sigue, incorpora en su primera página el número 4.

Esta numeración propia (entendida como numeración que no supone una continuación de los pliegos anteriores ni siguientes, sino correspondiente únicamente a los pliegos duodécimo y decimotercero), sugiere que, posiblemente, ambos pliegos pertenecían a otro manuscrito diferente (copiado por la misma mano sobre el mismo tipo de papel); ya que si se atiende al contenido musical copiado, se constata la ausencia de un fragmento musical, concretamente, el comienzo de la pieza recogida en el folio numerado como 3²⁹³.

²⁹³ La música que encontramos al comienzo del folio numerado como 3, carece de compás, y a juzgar por el discurso musical, la estructura formal (posiblemente fuese un rondó) y la extensión de la segunda mitad de la pieza, el fragmento desaparecido abarcaría aproximadamente la cara de un folio.

No existe, por tanto, continuidad musical entre dicho folio y el precedente. Esta última hipótesis explicaría esta peculiar numeración de los pliegos y también justificaría el hecho de que el primer folio del pliego duodécimo esté sin numerar, mientras que es en su segundo folio donde se anota el número de pliego. Sería razonable pensar que lo que realmente se produjo fue un error consistente en doblar el pliego al revés en el momento de coserlo al resto, de suerte que las caras externas quedaran dispuestas hacia el interior; ya que si se coloca el pliego en la posición supuestamente correcta, se observa que existe continuidad musical entre los folios de dicho pliego. Este hecho supondría que el fragmento inicial, actualmente desaparecido, estuvo originariamente anotado en el último folio del pliego que precedía a dicho pliego 3, cuando ambos pliegos se hallaban en su ubicación original (formando parte de otro manuscrito, tal y como he expuesto anteriormente, o bien, dispuestos al comienzo del libro que nos ocupa)²⁹⁴.

Consecuentemente parece ser que la intención de quien efectuó la organización actual de los pliegos fue la de incorporar una composición en varios movimientos, organización formal frecuente en la *fuentes 1*. A dicha hipótesis contribuye la presencia, en el decimotercer pliego, de un folio, el 27, en blanco por las dos caras; curiosamente, éste es el único caso en que sucede algo así en la *fuentes 1*, lo cual bien podría ser un indicio de una posible procedencia diferente al resto del códice.

Tras esas dos páginas, carentes de contenido (sin música), comienza el decimocuarto pliego, que incorpora el número 21, tras el cual se halla el decimoquinto pliego, numerado como 20, no obstante, existe una correspondencia entre el contenido musical de ambos pliegos, es decir, lo escrito al comienzo del pliego 20 es la continuación de la música anotada al final del pliego 21. Consecuentemente, el error se produjo en la numeración de los pliegos y no en la encuadernación; lo cual sugiere que ambos pliegos fueron numerados antes de su incorporación al cuerpo del manuscrito actual (*fuentes 1*). Esto parece apuntar que los dos bifolios también tienen una procedencia distinta —aunque el tipo de papel empleado es siempre el mismo—, hipótesis reforzada porque el copiante que traslada la música es diferente y porque el

²⁹⁴ Ahora bien, también cabría la posibilidad de que se tratara de los pliegos 3 y 4 de la *fuentes 1*, dispuestos, por equivocación, tras el pliego numerado como 15.

autor de las composiciones es igualmente diferente; en este caso, tal y como ya he apuntado, se trata de tres sonatas de D. Scarlatti.

Concluye el manuscrito musical con dos pliegos más, aparentemente sin numerar (aunque esto último no se puede afirmar a ciencia cierta, dado que el extremo superior exterior de sus hojas, precisamente donde suele anotarse el número de pliego, presenta faltas —rotura del papel—).

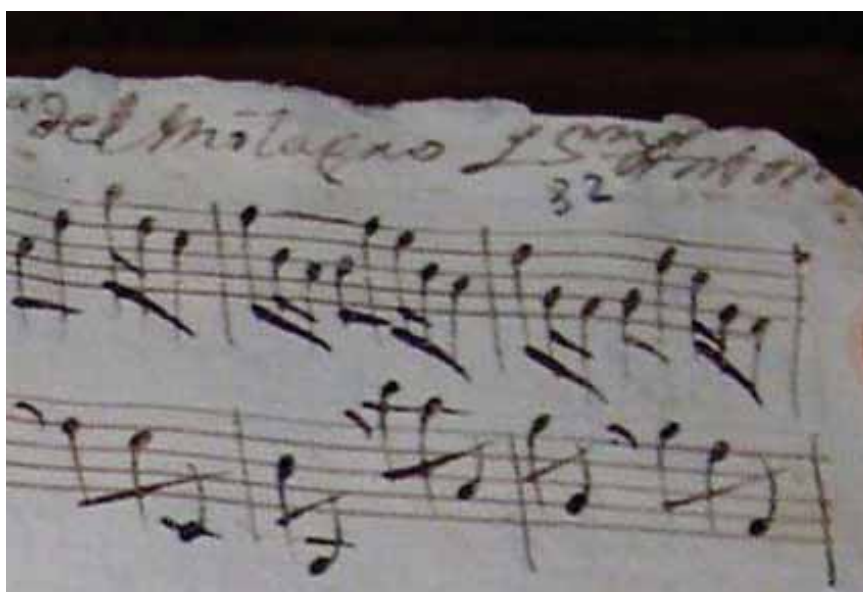


Fig.16: *E-Zac*, *fuelle 1*, f.32r. Detalle de la rotura del papel en el extremo superior derecho del folio, precisamente en el lugar donde se anota el número de pliego.

Tras la doble barra de la última pieza del manuscrito (f.35v.), en el extremo inferior derecho (debajo del séptimo sistema), se registra la autoría de la música, mediante la siguiente anotación: “obra del s.^{or} D.ⁿ Joseph Nebra [rubricado]”. Dado que resulta imposible determinar si la última pareja de pliegos del libro fue numerada, en el caso de que finalmente hubiera sido así, quizás pudiera tratarse de algunos de los pliegos precedentes al n^o 21 [?]. Si tenemos en cuenta esta consideración, podría tratarse de los pliegos 18 y 19²⁹⁵.

²⁹⁵ No podrían ser la pareja de pliegos 1 y 2 o situarse después del pliego 15, porque en ambos casos, encontramos piezas inconclusas; bien sea al comienzo, en el posible pliego 3, o bien sea al final, tras el pliego 15. Por todo ello, podrían encajar como la pareja de pliegos 18 y 19.

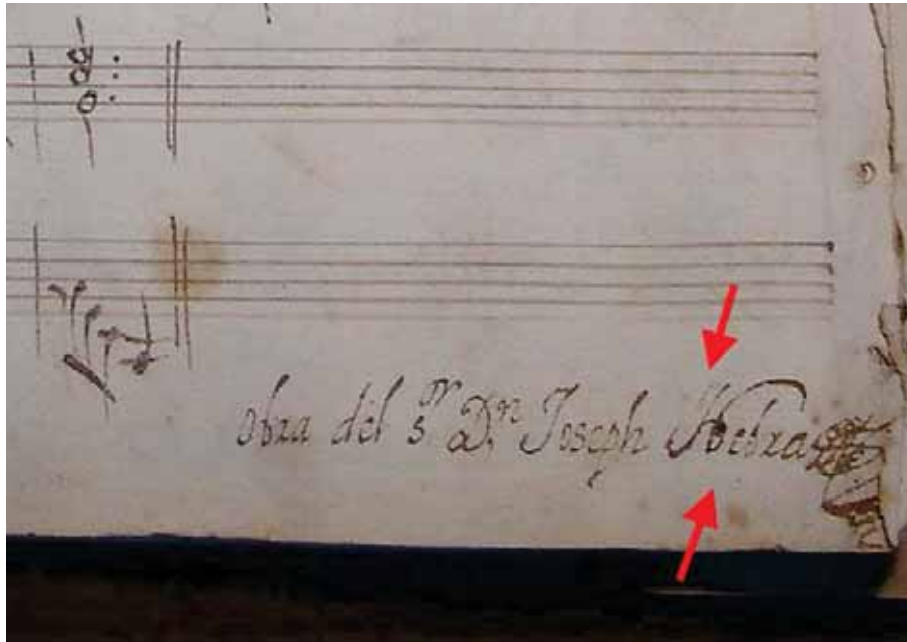


Fig.17: E-Zac, fuente 1, f.35v.

Referencia a José de Nebra, como compositor de la obra²⁹⁶.

En resumidas cuentas, como se ha visto, la *fuentes 1* se halla incompleta (faltan varios pliegos), puesto que las numeraciones de los pliegos y la presencia de obras inconclusas así lo demuestran. Dicha fuente podría ser el resultado de diferentes posibilidades: **1)** haberse conformado a partir de una serie previa numerada de pliegos (que irían del 1, al menos hasta el 21); **2)** tratarse de una serie previa ordenada de

²⁹⁶ Este trazo caligráfico de la letra “N”, tan característico, parece imitar la peculiar forma de escribir su nombre que adoptaba José de Nebra para sus firmas autógrafas. Podemos apreciar claramente cómo, aquí se trata de un copista, si comparamos la presente firma con la que aparecen en algunos documentos autógrafos de Nebra procedentes de la Real Capilla y de Cuenca, así como por ejemplo en una fuente musical conservada en la Basílica de Guadalupe (México), que recientemente hemos podido identificar como autógrafa del compositor aragonés. [Véase: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, pp.67 y 69. Agradezco el dato sobre la identificación de los autógrafos a Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban; la obra mexicana que se menciona en concreto, inédita, y que no consta en el catálogo de misas de Nebra que ofrece la musicóloga sevillana, ha sido dada a conocer por Lidia Guerberof, e identificada para el presente estudio por Antonio Ezquerro].



Posibles Autógrafos de José de Nebra: **1)** Archivo de la catedral de Cuenca, Sección Secretaría, cartas (1749); **2)** Archivo de Palacio, Real Capilla, caja 124 (informe de 1747); **3)** Archivo de Música de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe (México), caja N 1, 1103 (portada de la partitura de una *Misa a 8 con Violines, Obue y Viola*).

pliegos sin numerar (ya fuera la misma, u otra); ó 3) ser el resultado de ambas cosas (en este caso habría pliegos numerados de antemano y otros sin numerar). En este último caso, los pliegos podrían proceder de, al menos, dos manuscritos diferentes que, por razones ahora desconocidas, se compilaron para formar la *f fuente 1*; de modo que, probablemente, dicha fuente constituya el resultado final de una encuadernación a posteriori de varios papeles privados reunidos al efecto, pertenecientes a José de Nebra.

Sea como fuere, lo que parece claro es que la colección (o dos colecciones) original de pliegos que más tarde se habrían encuadernado en el orden que hoy tenemos, dejaba las obras de José de Nebra en su parte inicial, insertando, de manera excepcional, y solamente al final de dichas obras, la música de otros compositores, en este caso y hasta donde conocemos, en exclusiva de Domenico Scarlatti²⁹⁷.

Síntesis de contenidos y autoría

Se recogen un total de once obras para teclado, de las cuales, ocho son composiciones (todas ellas de José de Nebra) con varios movimientos²⁹⁸, a modo de *suites* u *ordres* barrocas, mientras que el resto son sonatas conocidas de Domenico Scarlatti; como se ha expuesto anteriormente, algunas de las obras de José de Nebra están incompletas, en concreto, la segunda pieza del quinto *orden*²⁹⁹ y la segunda pieza del sexto *orden*.

Por otro lado, las sonatas del compositor napolitano, recogidas en los pliegos decimocuarto y decimoquinto del manuscrito, son las siguientes: K.30, K.41 y K.86; obras todas ellas presentes en fuentes relativamente tempranas dentro del corpus de fuentes datadas de la música para teclado de Domenico Scarlatti; es decir, son piezas

²⁹⁷ Aunque cabe considerar que no necesariamente se tendría previsto, originariamente, incluir las sonatas del compositor napolitano en el mismo volumen en el que se hallaban las composiciones de José de Nebra.

²⁹⁸ “[...] en contra de lo que se ha escrito, no se trata de una recopilación de “sonatas” de corte scarlattiano, sino de algo diferente: lo que este manuscrito contiene, junto a tres sonatas de Scarlatti copiadas por otra mano, es un conjunto de ocho suites u órdenes (series de piezas de diverso carácter unidas por su tonalidad) al modo en que los clavecinistas franceses agrupaban sus composiciones para publicarlas.” *Vid.*:-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión...”, *op. cit.*

²⁹⁹ Utilizo aquí la nomenclatura de *orden* (tomada del francés *ordre*), empleada por Luis Antonio González Marín; término que considero muy acertado, dado que las piezas de este manuscrito muestran una clara influencia de la música para clave de François Couperin. *Vid.*:-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión...”, *op. cit.*

que forman parte, justamente, de las primeras compilaciones de sonatas conocidas hasta la fecha, que surgieron a raíz de la edición de los *Essercizi* en 1738. Todas ellas poseen una extensión del teclado que no excede las cuatro octavas (Do₁-Do₅)³⁰⁰.

Concretamente tales composiciones se localizan en las siguientes fuentes datadas, consideradas hasta la fecha como las “fuentes primigenias”³⁰¹:

| | | |
|------------------------------|---|--|
| Fuente 1 (E-Zac) | = | Fuentes primigenias |
| - K. 30 (folios 28r. - 29r.) | = | <i>Essercizi</i> (1738), sonata nº 30. |

Tanto R. Kirkpatrick³⁰² como J. Sheveloff³⁰³, establecen que la fuente primigenia para la sonata K. 30 se corresponde con la sonata nº 30 de la edición de los *30 Essercizi per gravicembalo*³⁰⁴. Esta sonata se halla asimismo en las *Pièces choisi[es] / pour le clavecin ou l'orgue*³⁰⁵ y en las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes*³⁰⁶.

Por otra parte, la sonata K.30 (sonata nº XXX) también se halla en una fuente manuscrita de procedencia española, como es el caso del documento conservado en la biblioteca del Orfeó Català de Barcelona (del año 1740)³⁰⁷.

| | | |
|------------------------------|---|---|
| Fuente 1 (E-Zac) | = | Fuentes primigenias |
| - K. 41 (folios 29v. - 30v.) | = | Roseingrave-Cooke (1739), sonata nº 41 ³⁰⁸ . |

³⁰⁰ Se emplea el índice acústico franco-belga (que se anota con números indicadores de la octava correspondiente, en subíndice).

³⁰¹ Recorro aquí a la terminología empleada por autores como Ralph Kirkpatrick o Joel Sheveloff para referirse a la versión primigenia (primera versión conocida) de cada una de las sonatas para tecla del compositor napolitano, generalmente asociada a una fuente determinada (y más concretamente, a la fuente aparentemente más temprana en el tiempo en donde dicha composición se recoge).

³⁰² -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953. (Traducción al español: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Editorial, 1985)].

³⁰³ -SHEVELOFF, Joel Leonard: “(Giuseppe) Domenico Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.16, p.575.

³⁰⁴ S.l. [Londres], s.e. [B. Fortier, grabador], s.f. [según R. Kirkpatrick, 1738] [pero posiblemente, 1738-1739].

³⁰⁵ Mme. Boivin, 1737, Serie I, sonata nº 4.

³⁰⁶ Londres, Benjamin Cooke, 1739, volumen I, sonata nº 6.

³⁰⁷ Esta fuente (que presenta copia de las sonatas XVI a XXX de los *Essercizi*) ha sido recientemente estudiada: -PEDRERO ENCABO, Águeda: “Una nuova fonte degli «Essercizi» di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeó Català (E-OC)”, en *Fonti Musicali Italiane*, 17 (2012), pp.151-173. [La sigla aportada por Pedrero obviamente no se corresponde con la sigla internacionalmente aceptada aportada por RISM, por lo que debería citarse, más correctamente, como *E-Boc*, MM 12-VI-17].

³⁰⁸ Según R. Kirkpatrick. -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*., op. cit.

La fuga K.41 se encuentra entre el elenco de obras que Thomas Roseingrave (*Winchester, 1688; †Dún Laoghaire —Irlanda—, 1766) editó en 1739 bajo el título francés de *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes*³⁰⁹. En la portada de los dos volúmenes, T. Roseingrave remarca:

“Which I have Carefully revised & corrected from the Errors of the Press”.
[Traduzco: “Las cuales yo personalmente he revisado cuidadosamente, corrigiendo los errores de impresión”].

Según Jean Duron, en realidad, se alude a los “errores de impresión” de la edición francesa de las sonatas de D. Scarlatti, es decir, a la denominada “Serie I” de Boivin y Le Clerc, también dividida en dos volúmenes: *Pièces choisies y Pièces pour le clavecin* de 1737; con lo cual, se establecería un vínculo entre ambas ediciones (inglesa = Roseingrave-Cooke, y francesa = Boivin y Le Clerc)³¹⁰.

Asimismo, en la sanción a la obra, se explicita lo siguiente a propósito de Benjamin Cooke (*Londres, 1695; †*Ibid.*, 1742p):

“Whereas Our Trusty and Well-beloved Benjamin Cooke, of the Parish of St. Martin in the Fields, in Our County of *Middlesex*, Musick-Printer, hath, by his Petition, humbly Represented unto Us, That he has purchased a Collection of Original Pieces of Vocal and Instrumental Musick, Compos’d by Signor DOMENICO SCARLATTI, and other Authors; and with great Labour and Expence, has Engrav’d, Printed, and Fitted some of the said Works [...]”.

[Traduzco: “Considerando que nuestro fiel y bienamado Benjamin Cooke, de la parroquia de St. Martin in the Fields, impresor, en nuestro condado de *Middlesex*, dispone, por iniciativa propia, humildemente representada en nosotros, que ha adquirido una colección, de piezas **originales** de obras de música vocal e instrumental, compuestas por el señor Domenico Scarlatti, y otros autores; y que con gran trabajo y esfuerzo, ha grabado, impreso, y preparado algunas de las obras mencionadas [...]”. [Las negritas de la cita son mías].

Del corpus de sonatas que conforman dicha colección, R. Kirkpatrick³¹¹ considera fuentes primigenias las siguientes (entre las que se encuentra la sonata K.41): K.31 (sonata 3, vol. I), K.32 (sonata 6, vol. I), K.33 (sonata 7, vol. I), K.34 (sonata 9, vol. I), K.35 (sonata 12, vol. I), K.36 (sonata 24, vol. II), K.37 (sonata 25, vol. II), K.38 (sonata

³⁰⁹ Londres, Benjamin Cooke, 1739, volumen II, sonata nº 44.

³¹⁰ Vid.: - DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez”, vol.114, 2010, pp.313-328.

³¹¹ -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti. op. cit.*

26, vol. II), K.39 (sonata 27, vol. II), K.40 (sonata 29, vol. II), **K.41** (sonata 41, vol. II) y la K.42 (sonata 42, vol. II).

Por su parte, J. Sheveloff³¹², presenta algunas divergencias con respecto a R. Kirkpatrick, considerando fuentes primigenias las siguientes (alude a las sonatas que muestran variantes con respecto a otras fuentes): K. 8 —variante de la sonata 8 de los *Essercizi*,— (sonata 1, vol. I), K.31, K.32, K.33 —variante de *Venecia 1742*, sonata 42—, K.34, K.35, K.39, K.40, **K.41** —variante de la sonata 30 del *Libro III (I-PAC, 1752)*— y K.42³¹³.

| | | |
|-----------------------------|---|------------------------------------|
| Fuente 1 (E-Zac) | = | Fuentes primigenias |
| - K.86 (folios 31r. - 31v.) | = | Venecia. Libro de 1742, sonata 51. |

R. Kirkpatrick y J. Sheveloff coinciden en calificar como fuente primigenia para la sonata K.86, la versión de la sonata nº 51 del libro datado en 1742 (*I-Vnm*).

A la vista por tanto del *status quaestionis* que hemos podido repasar hasta aquí, en cuanto a la determinación de cuáles podían considerarse hasta la fecha las fuentes primigenias para estas tres sonatas (K.30, K.41 y K.86), y dado que, hasta ahora, no se habían tenido en cuenta las copias de estas mismas sonatas que aparecen en la colección zaragozana, creo oportuno, llegados a este punto, realizar ahora una comparación entre todas las fuentes posibles, añadiendo aquí por vez primera las tres sonatas de Zaragoza. De este modo, se trata de revisar ahora, de un modo más completo y exhaustivo, el papel que, en este sentido, pudieran desempeñar las copias zaragozanas, puestas aquí en primer plano para la investigación³¹⁴.

³¹² -SHEVELOFF, Joel: “(Giuseppe) Domenico Scarlatti”, *op. cit.*

³¹³ Las siglas de archivos y bibliotecas de música que se ofrecen son las internacionalmente adoptadas por RISM (Répertoire International des Sources Musicales). *Vid.:* -RISM: *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM*. Munich, G. Henle / Kassel, Bärenreiter, 1999.

³¹⁴ Y como es obvio, y se verá, dicho análisis comparativo, adquirirá una diferente naturaleza, según las características correspondientes a cada uno de los tres casos objeto de estudio (K.30, K.41 y K.86), dadas las significativas variantes que estas obras presentan de una a otra fuente. Por otra parte, y de cara a su posible ulterior cotejo por parte de los interesados, téngase en cuenta que el presente trabajo de investigación incorpora también, por vez primera, la edición crítica, en partitura e informatizada, de estas tres sonatas, tal y como aparecen en la *fuentes 1* zaragozana. [De otro lado, el hecho de que en el mismo volumen manuscrito zaragozano aparezcan anotadas conjuntamente obras de Domenico Scarlatti y de José de Nebra (estrictos coetáneos y compañeros de actividad profesional en la corte española), aporta a esta fuente, a mi juicio, un valor extra].

Para la comparativa que propongo, me fijaré en las versiones de mayor valor, de acuerdo con su origen y datación; y trataré, además, de establecer similitudes o variantes entre las diferentes versiones conservadas³¹⁵. No obstante, debido a las razones que se expondrán, y con vistas a no ser excesivamente prolijo, únicamente analizaré minuciosamente y con todo el detalle posible, la sonata K.41.

Caso 1: Sonata K.30

Se trata, como ya se ha dicho, de una sonata que formaba parte de los *Essercizi*, que, como es bien sabido, conocieron múltiples versiones y disfrutaron de una amplia difusión, gracias a su temprana edición impresa. En este sentido, dada la facilidad por parte de los posibles interesados en la actualidad para localizar distintas versiones de esta composición, y a la vista de la complejidad que entrañaría elaborar una comparativa de las numerosas versiones conocidas, únicamente me limitaré a valorar globalmente aquellas versiones, en mi opinión, más significativas, en unos casos por su datación, y en otros, por su origen español o su proximidad a la corte española.

En atención al criterio expuesto, éstas son las fuentes objeto de mi consideración para realizar su cotejo con la *fuentes 1* de Zaragoza:

- A. *Pièces choisi[es] / pour le clavecin ou l'orgue* (Mme. Boivin, 1737)³¹⁶.
- B. *Essercizi per gravicembalo* (Londres, B. Fortier, 1738-1739);
- C. *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Roseingrave - Benjamin Cooke, 1738-1739);
- D. *Sonate, Per Cembalo / del Sig.^r D.ⁿ Domenico. / Scarlatti, / 1740* (Biblioteca del Orfeó Català, de Barcelona).

Tal y como he expuesto, el musicólogo francés Jean Duron ha propuesto recientemente, de manera argumentada, una nueva cronología para las ediciones impresas de las sonatas de D. Scarlatti, en donde los volúmenes franceses de la

³¹⁵ Para el desarrollo de estas comparaciones, seguiré el orden estricto de similitudes y divergencias entre las versiones objeto de estudio, según vayan apareciendo en los compases sucesivos de la composición (es decir, comenzando en el primer compás, y avanzando paulatinamente a partir de él, con objeto de no tener que retroceder a cada paso en que pudieran surgir nuevas similitudes o divergencias).

³¹⁶ Aunque el RISM propone que se editaron hacia 1741, la Biblioteca Nacional de Francia sitúa la fecha en el año 1737.

denominada “Serie I” de Boivin (*Pièces choisies* y *Pièces pour le clavecin*) constituirían las versiones primigenias, incluso por delante de las ediciones inglesas, que hasta entonces (2010) se creía las más antiguas³¹⁷.

En concreto, la cronología que presenta Duron (desde la fuente considerada por él como más antigua hasta la más reciente), es la que sigue:

1. *Pièces choisies* (París, Boivin, Serie I, 1737);
2. *Pièces pour le clavecin* (París, Boivin, Serie I, 1737);
3. *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Roseingrave-Cooke, 1738-1739);
4. *Essercizi* (Londres, Fortier, 1738);
5. *Pièces pour le clavecin*, primer volumen (Boivin, Serie II, 1740); y
6. *Pièces pour le clavecin*, segundo volumen, (Boivin, Serie II, 1740-1742)³¹⁸.

Por mi parte, he podido comprobar que la versión manuscrita de la sonata K.30 contenida en la *fuentes* 1 de Zaragoza (folios 28r. - 29r.), presenta variantes con respecto a la versión de la misma sonata recogida en la colección, asimismo española y manuscrita, del “Orfeo Català” (**D**). Llama la atención, además, que la versión zaragozana presenta grandes semejanzas con la versión de la sonata K.30 presente en las *Pièces choisi[es] / pour le clavecin ou l’orgue* (**A & 1**) y en las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (**C & 3**); mientras que en el caso catalán (**D**), las semejanzas se establecen con la versión de los *Essercizi per gravicembalo* (**B & 4**).

Podríamos decir, por tanto, que existe una relación u origen común, por un lado, para Zaragoza, y para las versiones de Mme. Boivin (**A & 1**) y Roseingrave-Benjamin Cooke (**C & 3**), y por otro lado, una relación u origen común para la versión del “Orfeo Català” (**D**) y de los *Essercizi* (**B & 4**).

Y con estos datos, por consiguiente, todo parece apuntar a que la hipótesis cronológica de Jean Duron está en lo cierto³¹⁹: primero se habría originado la impresión

³¹⁷ Vid.: -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez”, vol.114, 2010, pp.320-321.

³¹⁸ *Ibid.*

francesa, y solamente con posterioridad, los *Essercizi*³²⁰. Mientras que la copia de Zaragoza debería ubicarse, cronológicamente hablando, muy próxima a la versión más antigua (—la defendida por Duron—, es decir, **A & 1**, 1737) y a la edición de inglesa (**C & 3**, 1738-1739), hipótesis que encajaría muy bien también con el aducido criterio de proximidad a la corte española, puesto que todo parece indicar que la versión de Zaragoza (a diferencia de la versión barcelonesa del “Orfeó Català”) no se trata de una mera copia de la versión de la sonata K.30 recogida en los *Essercizi*, y respondería, muy probablemente, a una copia a partir de unos originales u autógrafos (hoy desaparecidos) que hubieran estado disponibles en la corte española de Felipe V, a los cuales habría tenido acceso el vicemaestro de la Real Capilla, José de Nebra.

Caso 2: Sonata K.86

En el caso de la sonata K.86, presente en la *fuentes 1* zaragozana, únicamente se conoce otra fuente en la que aparece esta misma composición: el Libro de 1742 de la colección hoy día conservada en Venecia (**I-Vnm**), concretamente, en la sonata ahí clasificada como la número 51 (considerada hasta la fecha como fuente primigenia tanto por R. Kirkpatrick, como por J. Sheveloff).

Cotejando ambas versiones (Zaragoza y Venecia), he podido constatar que existen algunas variantes de pequeña importancia en cuanto a la ornamentación (generalmente, trinos).

En este sentido, la versión zaragozana presenta claramente diferenciadas (mediante una doble barra de repetición en el compás 41) las dos partes típicas de las sonatas scarlattianas; mientras que en Venecia, la pieza se anota sin delimitar ambas partes (no existe una doble barra de repetición a la mitad de la sonata). Tal vez, esta peculiaridad concreta existente en Venecia se deba a un error del copiante.

³¹⁹ Vid.: -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti...”, *op. cit.*, pp.313-328.

³²⁰ “Por ahora, solo podemos proponer una nueva cronología para las ediciones de Scarlatti. Confirmando las intuiciones de François Lesure y de Roberto Pagano, reafirmamos la primacía editorial de los volúmenes franceses de la **Serie I**, lo que no resta méritos a la numeración de Ralph Kirkpatrick en la medida en que Scarlatti en persona pudo revisar los *Essercizi*: la publicación de las *XLII Suites* de Cooke, que suponemos anterior a la de los *Essercizi*, como hemos visto anteriormente, tiene que ser posterior a los volúmenes franceses de la **Serie I** e inspirarse en ellos. Esta cronología permite asimismo justificar el título en francés, poco habitual, de la edición de Benjamin Cooke: *XLII Suites de pièces pour le clavecin* [...]. Cita ya reproducida aquí, en el capítulo dedicado al *estado de la cuestión*. -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, pp.313-328, cita concreta en p.320.

Además la *f fuente 1* contiene dos compases menos que la italiana, los cuales se localizan en la primera parte de la sonata; en concreto, no se anotan los compases 26 y 35 de la versión veneciana.

Uno de los dos compases que se anotan en Venecia (el compás 26) y no así en Zaragoza, no es más que la repetición idéntica del compás inmediatamente precedente (un posible error de copia, bien provocado por exceso de celo o hipercorrección en Venecia, o bien por elisión —acaso intencionada— o exceso de síntesis en Zaragoza).



Fig.18: *E-Zac*, *f fuente 1*, f.31r., sonata K.86, cc.25-27.



Fig.19: *I-Vnm*, Libro de 1742, sonata K.86 (sonata 51), cc.25-28.
Nótese la repetición inmediata del c.25.

En el otro caso, es decir, en la no presencia del compás 35 de Venecia en la *f fuente 1*, cabe señalar que el compás 34 en *I-Vnm* (compás 33 en *E-Zac*) parece resolverse de una manera más escolástica en Venecia, ya que a la última corchea de la mano derecha, voz de Tiple (que se corresponde con la sensible: Do#₄) le sigue en el compás siguiente, 35, un Re₄ (1 grado) en la mano derecha (primer tiempo), también en la voz de Tiple.

Mientras que en Zaragoza (compás 34) la resolución es diferente, ya que el 1 grado se escribe también en el primer tiempo de la mano derecha, aunque en la voz de Tenor (Re₃). Lo que en realidad se produce, es la supresión ya comentada del compás

35 (que se anota en Venecia). Este hecho podría explicarse por un simple error de copia acontecido en Zaragoza. Véanse las figuras siguientes.



Fig. 20: *E-Zac*, *fuentes 1*, f.31r., sonata K.86, cc.33-34.
Repárese en la ausencia del compás 35 de Venecia.

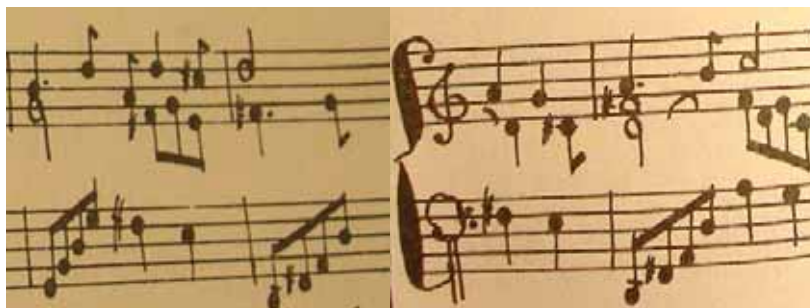


Fig.21: *I-Vnm*, Libro de 1742, sonata K.86 (sonata 51), cc.34-36.

Y en el compás 79 de la versión de Zaragoza (= 81 de la de Venecia), en la mano izquierda, el tercer tiempo de dicho compás aparece duplicado a la octava superior, únicamente en la *fuentes 1* de Zaragoza³²¹.

Por último, y en cuanto a la ornamentación, puede destacarse por ejemplo la falta de explicitación de sendos trinos en la versión zaragozana, en los compases 42 y 43 (44 y 45 en Venecia), puesto que responden en cierto modo, por analogía (se trata del mismo motivo, con el que se inicia la segunda parte de la sonata), a lo previamente planteado en los compases 1 y 2 de ambas versiones. Pareciera que en Zaragoza no se han anotado dichos ornamentos, acaso porque su destinatario, muy posiblemente un músico profesional, pudiera haber sobreentendido perfectamente que en esta ocasión se

³²¹ Puede verse la concreción de todos estos ejemplos en la edición que presento en este mismo trabajo de la citada sonata, según la fuente zaragozana (Anexo VI).

trataba únicamente de repetir/recordar lo expuesto al inicio de la obra, sin necesidad de dicha explicitación.

En resumen, la importancia de esta copia de la colección conservada en Zaragoza resulta evidente, por cuanto hasta la fecha únicamente se conocía, para la investigación, la copia manuscrita conservada hoy en Venecia. La presencia de algunas pequeñas variantes, supone la constatación de rasgos coincidentes esenciales entre ambas colecciones, al tiempo que sugiere la posibilidad de que dichas dos versiones se hubieran dirigido a un tipo distinto de destinatario; la carencia en Zaragoza de dos compases no afecta por otra parte al resultado sonoro de conjunto de una manera particular, de modo que podría decirse que se trata de variantes de índole menor, reforzando la idea de unicidad en la copia de las dos versiones de la sonata K.86, acaso en torno a un original u antígrafo común hoy día desaparecido. De igual modo, como se abordará a lo largo de este capítulo, la copia zaragozana de la sonata K.86 se sitúa en una fecha cercana a la copia veneciana (1742).

Caso 3: Sonata K.41

Al tratarse de una sonata en la que los investigadores (Kirkpatrick, Sheveloff, Jean Duron) no se ponen de acuerdo a la hora de establecer cuál de las versiones existentes podría considerarse la primigenia, se efectúa aquí una comparación pormenorizada de la versión de la sonata K.41, anotada en *E-Zac, fuente 1*, con las versiones de esta misma composición presentes en:

- ❖ *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Benjamin Cooke, 1738-1739, segundo volumen, sonata 44);
- ❖ *Pièces pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti. Deuxième Volume* [...] (París, Boivin Leclerc, [1740-1742], sonata 20); y
- ❖ *I-PAC (Libro III, 1752, sonata 30)*.

Lo primero que llama la atención a la hora de comparar la fuente zaragozana con las otras tres fuentes manuscritas o copias citadas (la editada en Inglaterra, la francesa y la conservada en Italia), es su característica unión de corcheas en grupos, bien de dos notas, bien de cuatro notas. En este sentido, resulta evidente la coincidencia entre la

fuente zaragozana y la parmesana, por un lado, y la coincidencia entre las ediciones británica y francesa, por otro.



Fig. 22: *E-Zac*, fuente 1, f.29v, sonata K.41, cc.1-4. En las otras tres fuentes se anota, al comienzo de la obra, el término “fuga”.

Nótese que el copiante de la fuente zaragozana realiza las uniones de las notas en grupos de cuatro corcheas (de forma sistemática en toda la pieza), al igual que ocurre en la versión de *I-PAc*, aunque a diferencia de lo que sucede en las ediciones de Roseingrave-Cooke (donde se emplean uniones de notas en grupos de dos corcheas) y de Boivin Leclerc.

Sin embargo, en el caso zaragozano no se anota indicación alguna de tempo ni del tipo de composición, como sí que ocurre en los otros tres ejemplos. En este sentido, a mi juicio, en esta versión zaragozana —carente del tipo de indicaciones para la práctica mencionadas y anotada de manera más rápida—, prima el contenido sobre la presentación, con lo cual, todo parece señalar que el destinatario hubiera sido un músico práctico acostumbrado a leer manuscritos de este tipo (como era el caso, sin ir más lejos, del ya tantas veces citado José de Nebra)³²². Ahora bien, este hecho, sin embargo, no implica en absoluto que la versión zaragozana sea menos válida en cuanto a su autenticidad o datación (muy posiblemente, temprana).

³²² Incluso, en ocasiones, la conducción de las voces parece indicar que la sonata hubiera sido copiada a partir de un borrador (¿autógrafo?) con algunas voces incompletas.



Fig.23: *I-PAc*, Libro III (1752), f. 58v, sonata K.41, cc.1-4.

Aquí arriba se aprecian también las citadas uniones de cuatro corcheas. Repárese asimismo en la inclusión del movimiento o aire. Llama la atención la presencia del Sol sostenido en el cuarto compás (produciendo una segunda aumentada ascendente melódicamente). La divergencia en esta alteración con respecto a las otras tres fuentes, acaso fuera atribuible al propio copista. Dicha alteración, solamente aparece, pues, en este caso (ni en Zaragoza, ni en la edición inglesa, ni en la versión francesa).



Fig.24: Edición británica a cargo de Th. Roseingrave (impresión de B. Cooke). Véase: -ROSEINGRAVE, Thomas (ed.): *Domenico Scarlatti: XLII Suites de pieces pour le clavecin. En deux volumes.* Londres, B. Cooke, 1739 [Ed. facsímil en 2 vols.]. Nueva York, Performers' Facsimiles 236, 2003, vol. II [237], f.62, [sonata 42 (K.41), cc.1-4].

En la edición inglesa pueden apreciarse las uniones de notas en grupos de dos corcheas, mientras que el Sol del cuarto compás aparece natural, como en Zaragoza.



Fig.25: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.34r, [sonata 42 (K. 41), cc.1-4]. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr)

La edición francesa es coincidente con la inglesa.

Por otro lado, las cuatro fuentes ahora objeto de estudio presentan ciertas divergencias en lo concerniente a la distribución de las voces del entramado polifónico, de manera que, en ocasiones, lo que en una fuente aparecía en el contralto, en otra fuente puede aparecer en el tenor, o en el bajo, etc.



Fig.26: *E-Zac*, fuente 1, f.29v, sonata K.41, cc.14 y 15, respectivamente.

Nótese la coincidencia de notas y su escritura (direccionamiento de plicas) en estos dos compases (arriba), respecto a *I-PAc* (véase ilustración, abajo). Las voces de tenor y bajo están completas en la versión italiana, mientras que a la voz superior, en la copia zaragozana, le faltaría una blanca en el Si₂.



Fig.27: *I-PAc*, Libro III (1752), f.58v, sonata K.41, cc.14 y 15.

Como síntesis de lo anterior, destacan las enormes semejanzas con *E-Zac* en cuanto a la distribución de las voces, agrupamiento de notas y direccionamiento de plicas, pero, en cambio, aquí se añade un Si₂ blanca a la voz superior, que no aparecía en *E-Zac*.



Fig.28: Edición a cargo de Th. Roseingrave... Véase: -ROSEINGRAVE, Thomas (ed.): *Domenico Scarlatti: XLII Suites de pieces pour le clavecin. En deux volumes.* Londres, B. Cooke, 1739 [Ed. facsímil en 2 vols.]. Nueva York, Performers' Facsimiles 236, 2003, vol. II [237], f.62, sonata 42 (K.41), cc.14-15.

Repárese en la diferente distribución de las voces respecto a *E-Zac* e *I-PAc*: en el impreso, se anota como voz superior (compás 14) lo que aparecía en los manuscritos en la voz de tenor, retomando en el compás 15 (voz superior) lo que en los manuscritos se anotaba en la voz de bajo; de modo semejante, el impreso anota como tenor lo que aparecía en los manuscritos como tiple (incorporando, como en *I-PAc* —pero a diferencia de *E-Zac*, donde faltaba—, el Si blanca); de este modo, se invierten las voces entre esta fuente y las otras dos copias de origen español, de manera que ahora se anotan una octava baja; con el trastoque de voces, por otra parte, se ha perdido el anterior motivo rítmico (la figuración, antes asociada a un puntillo) de negra con puntillo + 3 corcheas + dos negras ligadas. [Esta figuración rítmica con puntillo, que se pierde en la versión británica impresa, aparece en reiteradas ocasiones a lo largo de la composición: en el c.20 (voz superior), en los cc.60-61 (en el bajo), etc.].

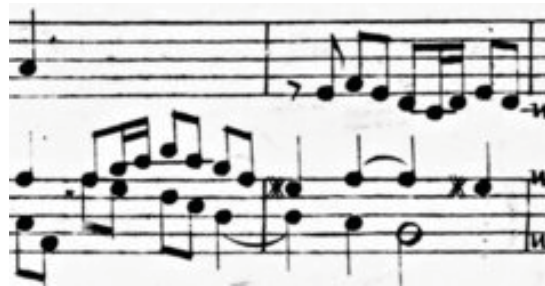


Fig.29: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.34r, [sonata 42 (K.41), cc.14-15. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr)

Nuevamente, la edición francesa es coincidente con la inglesa.

El compás 16 de la sonata K.41 contiene divergencias entre las distintas versiones recogidas en las cuatro fuentes; de tal manera, que se establece un claro paralelismo entre Zaragoza y Parma, frente a las ediciones inglesa y francesa.



Fig.30: *E-Zac*, fuente 1, f.29v, sonata K.41, c.16.

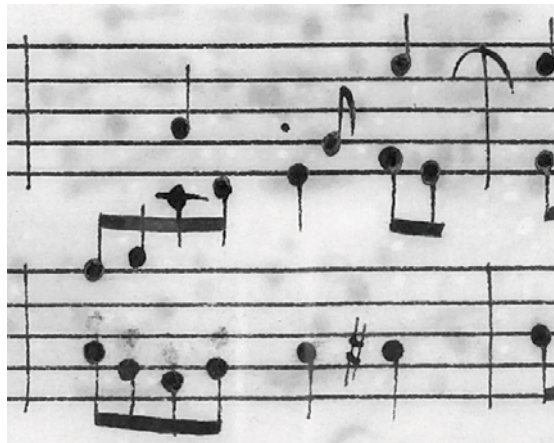


Fig.31: *I-PAc*, Libro III (1752), f.58v, sonata K.41, c.16. Se observa claramente cómo la música de las tres voces es la misma en la *fuentes 1* y en Parma.



Fig.32: Edición a cargo de Th. Roseingrave... Véase: -ROSEINGRAVE, Thomas (ed.): *Domenico Scarlatti: XLII Suites de pieces pour le clavecin. En deux volumes.* Londres, B. Cooke, 1739 [Ed. facsímil en 2 vols.]. Nueva York, Performers' Facsimiles 236, 2003, vol. II [237], f.62, sonata 42 (K.41), c.16. En este caso, si se compara este compás con los dos ejemplos anteriores, podría considerarse que la música presenta una variación rítmico-melódica.



Fig.33: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.34r., sonata 42 (K.41), c.16. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). El contenido es idéntico al mostrado en el ejemplo precedente.

En el ejemplo siguiente, las fuentes manuscritas de origen español presentan, de nuevo, evidentes semejanzas, mientras que la ediciones impresas se distancian de las fuentes manuscritas en su presentación escrita (ligaduras, ornamentaciones melódicas...).



Fig.34: *E-Zac*, fuente 1, f.29v, sonata K.41, cc.22-24.

Estos tres compases, en Zaragoza, coinciden plenamente con *I-PAc*, y difieren una vez más, de las ediciones impresas. Nótese, en el compás 23, la parte de Tenor, y cómo se anota de un modo característico el paso de la pauta inferior a la superior en el grupo de cuatro corcheas: las tres primeras llevan plica hacia arriba y se ubican en la pauta inferior, mientras la cuarta corchea se anota con plica hacia abajo y se ubica en la pauta superior.

De modo semejante, repárese, en el compás 24 (voz del Bajo, primer grupo de cuatro corcheas), la enmienda a la hora de dibujar las plicas, inicialmente trazadas para anotar las cabezas de las cuatro notas en la pauta inferior; enseguida, el escriba se dio cuenta de que resultaba mejor anotar al menos las tres últimas corcheas en la pauta superior —para evitar la proliferación innecesaria de líneas adicionales—, de modo que alargó sus plicas. Esta “enmienda” momentánea, seguramente ocasionada por prisa en la copia, quedará ya solucionada en Parma, lo cual podría significar que la fuente zaragozana (realizada a partir de un supuesto autógrafo) pudiera haber servido de base para la copia pamesana.



Fig.35: *I-PAc*, Libro III (1752), f.58v, sonata K.41, cc.22-24. El copista de Parma sigue la copia de Zaragoza.



Fig.36: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.63, sonata 42 (K.41), cc.22-24. Nótese las diferencias presentes en los tres compases, referidas a ligaduras, valores de las figuras y sobre todo, el floreo ascendente con el que termina la escala de Fa, que comienza en el compás 23 en la voz del Bajo.



Fig.37: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.34r., sonata 42 (K.41), c.16. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). La música coincide con el ejemplo precedente.

Seguidamente se muestran el resto de divergencias y concordancias existentes entre las versiones de la sonata K.41 recogidas en las cuatro fuentes comparadas.



Fig.38: *E-Zac*, fuente 1, f.29v, sonata K.41, cc.32 (final) y 33. Nótese el empleo del puntillo para prolongar el Sol de la voz intermedia (función de ligadura).



Fig.39: *I-PAc*, Libro III (1752), f.59r, sonata K.41, cc.32 (final) y 33. Se observa la ausencia de las dos semicorcheas (Si-Do) tras la nota La (voz superior). Se trata aquí de un error de copia.



Fig.40: *XLII Suites de pieces pour le clavecin*.
Vol. II, Performers' Facsimiles.
New York, f.63, sonata 42 (K.41), cc.33 (final) y 34, respectivamente.
En este caso, la música coincide plenamente con la *fuentes 1*.



Fig.41: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.34r, sonata 42 (K.41), cc.33 (final) y 34, respectivamente. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). La música coincide con Zaragoza y la edición de Roseingrave-Cooke.



Fig.42: *E-Zac*, fuente 1, f.30r., sonata K.41, cc.42 (final)-46. En este caso, el contenido se corresponde con *I-PAc*, mientras que muestra divergencias con respecto a las dos ediciones impresas.



Fig.43: *I-PAc*, Libro III (1752), f.59r, sonata K.41, cc.42 (final)-46. En este ejemplo se aprecia el uso, anteriormente mencionado, de puntillos en lugar de ligaduras (estos puntillos aparecen en más ocasiones, siempre en coincidencia con la *fuentes 1*). La música y la escritura coinciden perfectamente con Zaragoza.



Fig.44: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.63-64, sonata 42 (K.41), cc.42 (final)-46, respectivamente. Se aprecia un error del copista en el compás 44 (voz del Tenor), el Re₃ debería ser blanca en lugar de negra (tanto en la *fuentes 1* como en *I-PAc*, este error no aparece). Además, se observa otra divergencia con respecto a las figuras precedentes: el Do# del Bajo es una negra, en lugar de corchea.



Fig.45: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.35r, sonata 42 (K.41), cc.42 (final) a 46, respectivamente. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). Nuevamente esta versión es idéntica a la edición de Roseingrave-Cooke.



Fig.46: *E-Zac, fuente 1*, f.30r, sonata K.41, c.50. La sucesión de negra con puntillo, corchea y negra para la voz del Bajo se encuentra tanto en Zaragoza como en Parma.



Fig.47: *I-PAc*, Libro III (1752), f.59v, sonata K.41, c.50.



Fig.48: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.64, sonata 42 (K.41), c.50. En este caso, la negra con puntillo se sustituye por una negra seguida de un silencio de corchea. Nótese, además, la presencia del pertinente silencio de negra final (imprescindible para completar el valor del compás), ausente en *I-PAc* y en *E-Zac*.



Fig.49: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.35r, sonata 42 (K.41), c.50. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). Compás coincidente con la edición impresa inglesa.



Fig.50: *E-Zac*, fuente 1, f.30r., sonata K.41, cc.57-60. Obsérvese algunas ligaduras que no se localizan en *I-Pac* aunque sí que están presentes en la edición de Roseingrave. Nótese, además que, en la segunda mitad del c.58 (en la voz del Bajo), la música coincide en la versiones de *E-Zac* y de *I-Pac*, mientras que es diferente en la edición inglesa.



Fig.51: *I-Pac*, Libro III (1752), f.59v., sonata K.41, cc.57-60. Posiblemente el copista olvidara anotar algunas ligaduras entre notas del mismo nombre. La unión de cuatro corcheas (c.58) se mantiene en las versiones de *E-Zac* y de *I-Pac*. Asimismo, el Re blanca en la voz superior (c.60) aparece en las dos versiones de procedencia española, mientras que es sustituido por dos negras en las ediciones inglesa y francesa.



Fig.52: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.63-64, sonata 42 (K.41), cc.57-60, respectivamente.



Fig.53: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.35r, sonata 42 (K.41), cc.57-60. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr).



Fig.54: *E-Zac*, fuente 1, f.30r., sonata K.41, cc.64-67. Nuevamente se aprecia la coincidencia entre las versiones de *E-Zac* e *I-PAc*, frente a la divergencia presente en las ediciones impresas; en este caso referidas a las voces de Tiple y Contralto (comienzo del compás 65).



Fig.55: *I-PAc*, Libro III (1752), f.59v, sonata K.41, cc.64-67.



Fig.56: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.65, sonata 42 (K.41), cc.64-67.



Fig.57: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.35r, sonata 42 (K.41), cc.64-67. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr).

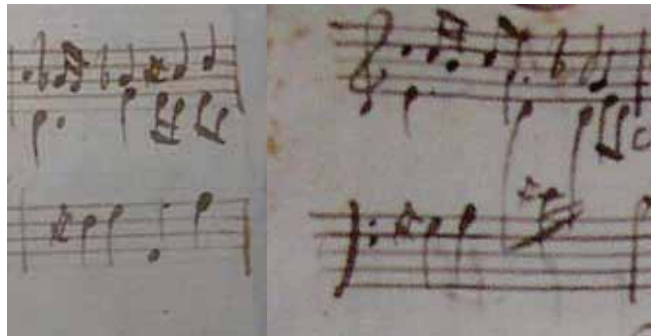


Fig.58: *E-Zac*, fuente 1, f.30r y 31v, sonata K.41, cc.77-78, respectivamente.



Fig.59: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60r, sonata K.41, cc.77-78. Las versiones de *E-Zac* e *I-PAc* son coincidentes. Nótese además, la presencia en ambos casos del Sol# en la voz del Bajo del c.78.



Fig.60: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.65, sonata 42 (K.41), cc.77-78. En este caso, volvemos a hallar variantes con respecto a las copias españolas, tal y como indican las flechas. No obstante, hay una concordancia entre Zaragoza y las dos versiones impresas, referida a la presencia del puntillo en el Re negra del primer tiempo del c.77), en lugar de en la nota siguiente (Sol).



Fig.61: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), cc.77-78. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). Nuevamente el contenido se corresponde con la edición de Roseingrave-Cooke.

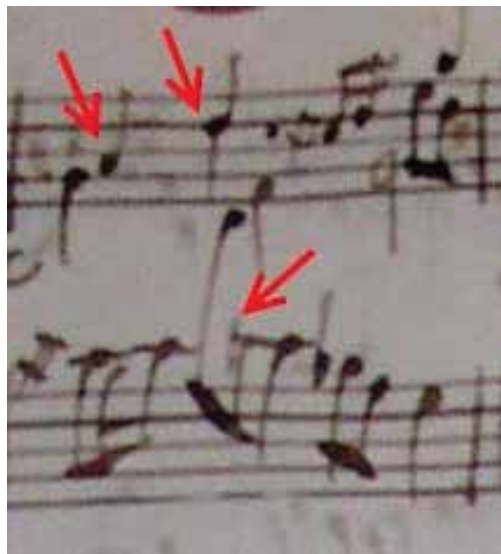


Fig.62: *E-Zac*, fuente 1, f.30v., sonata K.41, c.79. La voz superior de las versiones de *E-Zac* e *I-PAc*, presenta los mismos valores en ambas colecciones. Ahora bien, *E-Zac* presenta un becuadro en la resolución descendente del floreo de la voz del Bajo (evitando así la segunda aumentada), a diferencia de *I-PAc*. Dicho becuadro está también presente en las dos ediciones impresas.

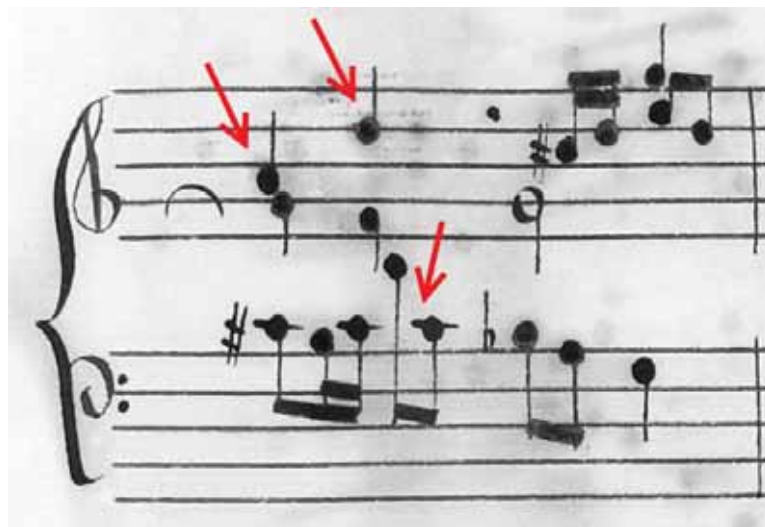


Fig.63: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60r., sonata K.41, c.79.



Fig.64: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York, f.65, sonata 42 (K.41), c.79.* En este caso, las voces del Tiple y Contralto muestran divergencias en cuanto a valores de las notas, con respecto a las copias españolas. Así pues, el La (mano derecha) es blanca, en lugar de negra (como aparece en Zaragoza y Parma). Nótese, además, la existencia de silencios de negra en la voz superior.



Fig.65: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.79. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). Nuevamente el contenido se corresponde con la edición de Roseingrave-Cooke.



Fig.66: *E-Zac, fuente 1, f.31v, sonata K.41, c.83.* La voz del Bajo coincide con las ediciones de Roseingrave-Cooke y Boivin Leclerc.



Fig.67: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60r, sonata K.41, c.83.
Aparece Sol en lugar de Fa, en la voz del Bajo (segundo tiempo). Posiblemente sea un error del copista.



Fig.68: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f. 66, sonata 42 (K.41), c.83.



Fig.69: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.83. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr).



Fig.70: *E-Zac, fuente 1*, f.31v., sonata K.41, c.86.
La voz inferior de las copias españolas recoge el mismo diseño melódico. No obstante, a juzgar por el diseño melódico que reaparece constantemente en la pieza, la última corchea debería ser Re en lugar de Do.



Fig.71: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60r, sonata K.41, c.86.



Fig.72: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.66, sonata 42 (K.41), c.86. La voz inferior de la edición inglesa difiere en la última nota, respondiendo al diseño melódico del motivo principal.



Fig.73: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.86. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). El motivo también aparece aquí siguiendo el diseño melódico principal.



Fig.74: *E-Zac*, fuente 1, f.31v., sonata K.41, c.90.

En las copias españolas el Do corchea de la voz del Bajo carece del becuadro necesario según los criterios actuales, aunque un músico de la época seguramente habría interpretado la nota sin alteración, dado el diseño melódico.

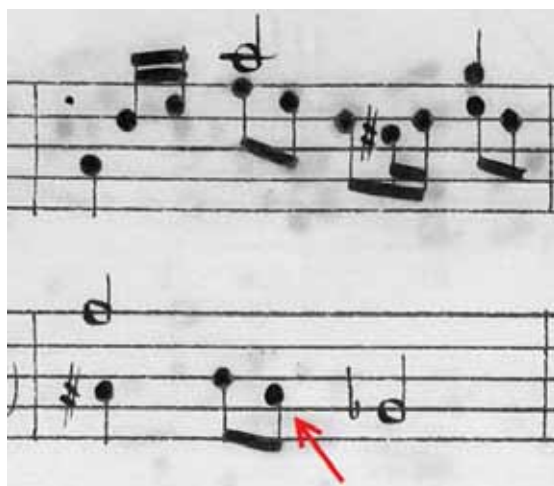


Fig.75: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60v., sonata K.41, c.90.



Fig.76: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.66, sonata 42 (K.41), c.90. Se anota en este caso un becuadro en la segunda aparición del Do en la voz del Bajo.



Fig.77: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.90. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). El Do corchea aparece aquí también con el becuadro.

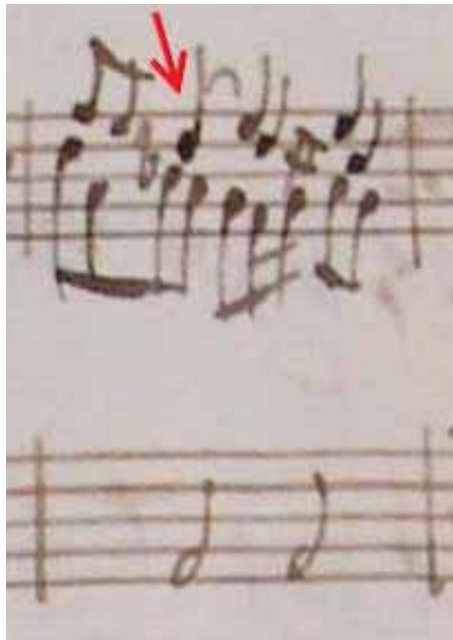


Fig.78: *E-Zac, fuente 1*, f.31v., sonata K.41, c.97. La voz superior coincide en las dos copias realizadas en España.



Fig.79: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60v., sonata K.41, c.97.

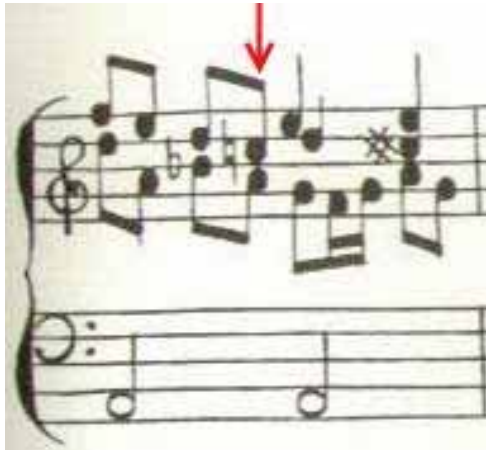


Fig.80: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.67, sonata 42 (K.41), c.97. En las ediciones impresas se añade un Do becuadro corchea en el segundo tiempo de la voz superior.



Fig.81: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.97. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). El Do corchea aparece aquí también en el segundo tiempo (mano derecha).



Fig.82: *E-Zac, fuente 1, f.31v.*, sonata K.41, c.99.
La música de las versiones de origen español concuerda plenamente.



Fig.83: *I-PAc*, Libro III (1752), f.60v, sonata K.41, c.99.



Fig.84: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.67, sonata 42 (K.41), c.99. Se observa la adición de una nota (Mi corchea) en el último tiempo de la voz de Contralto.



Fig.85: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), c.99. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible "online" (gallica.bnf.fr). El Mi corchea se anota también en la edición francesa.



Fig.86: *E-Zac*, fuente 1, f.31v., sonata K.41, cc.104-107, respectivamente. Nótese que la música y la manera de anotar la misma (valores, ligaduras, etc.) es idéntica en el caso de *E-Zac* e *I-PAc*.



Fig.87: *I-PAc*, Libro III (1752), f. 60v., sonata K.41, cc.104-107, respectivamente.



Fig.88: *XLII Suites de pieces pour le clavecin. Vol. II, Performers' Facsimiles. New York*, f.67, sonata 42 (K.41), cc.104-108. Se aprecian variantes con respecto a las copias españolas, referidas a notas (voz del Bajo en los cc.104 y 107), ligaduras (cc.105 y 106) y figuras musicales (cc.105 y 106).



Fig.89: Edición francesa a cargo de Boivin Leclerc, f.36r, sonata 42 (K.41), cc.104-108. Reproducción a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible “online” (gallica.bnf.fr). El final se corresponde con el anotado en la edición de Roseingrave-Cooke.

De todo lo anterior, se desprende que existen dos versiones claramente diferenciadas de la sonata K.41. Por una parte, una versión que podría denominarse “foránea” y que se correspondería con las ediciones impresas (inglesa y francesa); y por otra parte, una segunda versión, gestada en la corte española, de origen claramente hispánico, que entronca con las copias manuscritas de Zaragoza y Parma.

En cuanto a la plena correspondencia de contenidos entre la edición inglesa de Roseingrave-Cooke y la edición francesa de Boivin-Leclerc y a tenor de las innumerables coincidencias en la disposición y escritura de las voces de ambas ediciones, parece confirmarse, nuevamente, la hipótesis de Jean Duron, según la cual, el segundo volumen de las *Pièces pour le clavecin* (Serie II) habría tomado como referente la edición inglesa de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes*. Recogiendo esta última, por tanto, la primera edición impresa de la sonata K.41³²³:

“Este primer volumen de la Serie II nos proporciona información sobre las obras que tuvieron cierto éxito y, a la inversa, sobre las que se consideró inútil volver a imprimir. Aunque las K.36, 37, 38, 39 que concluían las *Pièces choisies* en 1737 encuentran su lugar en el segundo volumen de 1742, otras se abandonan definitivamente: K.32 para las *Pièces choisies*, K.34 para las *Pièces pour le clavecin* de la Serie I, pero también K.95, 66 que no están en las ediciones inglesas. Por el contrario, a juzgar por la nueva posición que ocupa aquí, la K.12 fue reevaluada.

El segundo volumen de 1742 es muy interesante también por otras razones. Además de completar el primero con las cuatro obras K.36-39 que cerraban las *Pièces choisies* —se reeditaron pues todas las obras de 1737 salvo la K.32 y la K.34—, incluye quince nuevas piezas de Scarlatti inéditas en Francia. Entre tanto, todas ellas habían sido grabadas en Inglaterra, y es probable que Boivin y Le Clerc se hayan inspirado en esa publicación para hacer la suya. La presencia en el centro del volumen francés de la Fuga en fa menor de Alessandro Scarlatti, que estaba incluida en las *XLII Suites* de Roseingrave, demuestra claramente el vínculo que existía entre el segundo volumen de la Serie II y la edición inglesa.

Desgraciadamente, sobre la naturaleza exacta de este vínculo, y a falta de estudios sobre los intercambios editoriales entre Francia e Inglaterra, solo podemos reconocer nuestra ignorancia y avanzar prudentemente algunas pistas de investigación. ¿Existía una relación formal de intercambios comerciales entre Benjamin Fortier y los editores franceses? ¿Hubo vínculos entre Thomas Roseingrave, compositor, y el editor francés? ¿La publicación de las *XLII Suites* suscitó acuerdos con Boivin? ¿La del segundo volumen de la Serie II francesa con Benjamin Cooke? No sabemos nada de ello.

³²³ -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, *op. cit.*, pp.313-328, cita concreta en p.320.

En revancha, un catálogo de Leclerc de 1740 publicado en el *Mercure* ofrece varios títulos de música italiana que Benjamin Fortier, el impresor de los *Essercizi*, había realizado a finales de los años 1730: además de las obras de Scarlatti, encontramos las Sonatas, opera prima de Francesco Guerini, así como obras de Sammartini («San Martini» en el catálogo), Willem de Fesch o Porpora. Sin embargo, cabe la posibilidad de que tales relaciones comerciales fuesen más estrechas, ya que la portada de la *Opera ottava* de Willem de Fesch, grabada en Londres, lleva a la vez los nombres de Fortier en Londres y de Boivin en París, lo que confirma, evidentemente, la existencia de los vínculos comerciales. Por el contrario, no hemos logrado encontrar ningún vínculo entre Benjamin Cooke y el editor parisino”.

Sabemos que el impreso de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* está datado en 1738-39, pero, del mismo modo, también se sabe que esta edición, que corrió a cargo de Roseingrave, incorporó modificaciones por parte del editor y músico británico (como se evidencia en la propia dedicatoria de su edición al rey Jorge de Inglaterra, ya comentada), entonces físicamente alejado del compositor napolitano.

La manera peculiar de copiar determinados pasajes en las voces intermedias tanto en Zaragoza como en Parma (cuando éstas pasan de una pauta a otra), y las múltiples concordancias de contenido musical entre ambas³²⁴, evidencian que las dos fuentes procederían de un mismo original autógrafo —ahora perdido—, que se situaría en el entorno de la corte española; o incluso podrían provenir de una copia de dicho autógrafo. En este último caso, Zaragoza y Parma serían copias de una copia del original, o lo que es lo mismo, antígrafos³²⁵.

El origen español de las versiones zaragozana y pamesana de la sonata K.41 implica, con respecto a las ediciones impresas extranjeras, que las copias manuscritas se realizaron con una mayor cercanía física a Domenico Scarlatti y al entorno de la corte en que éste llevó a cabo su labor profesional diaria a partir de 1729. Este aspecto, que no había sido considerado hasta el momento por los investigadores, es de vital importancia a la hora de abordar el estudio de las fuentes “primigenias”, ya que a priori garantiza que las dos versiones gestadas en España estuvieron menos sujetas a distorsiones o enmiendas no autorizadas por el compositor, como las que pudiera haber

³²⁴ Si bien, como se ha visto, Parma presenta algún error de copia de menor importancia.

³²⁵ Antígrafo (del latín *antigraphon*).

realizado Roseingrave en su edición de las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes*.

Por su parte, la copia zaragozana de la sonata K.41 es anterior a la contenida en la colección parmesana; ya que la datación de la *f fuente 1*, tal y como se verá a lo largo de este capítulo, se estima entre 1740 y 1745 (fechas cercanas a la edición inglesa); mientras que el Libro III depositado en *I-PAc*, que recoge esta misma sonata, es bastante posterior; ya que está datado en 1752.

Por lo que, más allá de la hipótesis de que la edición londinense (de 1738-1739) se hubiera podido imprimir con anterioridad a la copia de la sonata K.41 en Zaragoza, podría concluirse que la *f fuente 1* se gestó en el entorno próximo del compositor, estando, por tanto, menos sujeto —hasta donde hoy en día conocemos— a contaminaciones de ningún tipo.

Así pues, cabría considerar a esta versión zaragozana de la sonata K.41 como fuente principal —la primigenia—, por diversas razones: por su datación temprana, por tener su origen en la corte española, y además, por estar explícitamente copiada para el compositor José de Nebra, sin duda, el músico español más importante y de mayor prestigio en vida de Domenico Scarlatti³²⁶. Es más, la fiabilidad de esta versión también viene refrendada por haber sido incluida (en lugar de haber escogido la versión de Roseingrave-Cooke), en la compilación de sonatas que tuvo lugar a través de los 15 volúmenes que constituyen la colección de Parma, a todas luces, supervisada por el propio Domenico Scarlatti³²⁷.

A tenor de lo explicado hasta aquí, de la inexistencia de autógrafos conservados, y de las múltiples variantes existentes entre las copias disponibles, entiendo que sería conveniente proceder a una revisión del concepto de fuente primigenia (“Primary Source”) para la música para tecla de Domenico Scarlatti. Generalmente, se ha prestado

³²⁶ Como ya se ha apuntado en la *introducción*, José de Nebra ocupó, entre otros, los siguientes cargos en la corte: vicemaestro de la Real Capilla de música, vicerrector del Colegio de Niños Cantorcicos, maestro de música de la reina María Bárbara, maestro de música y clavicordio del Infante Don Gabriel, maestro de teclado del padre fray Antonio Soler, etc.

³²⁷ En capítulos siguientes se abordarán las implicaciones del copista principal o autorizado que participa en las colecciones de Venecia y Parma (y que, igualmente, lo hace en Zaragoza) en lo que al estudio de las fuentes primigenias se refiere.

la mayor parte de atención únicamente al aspecto temporal (es decir, considerar “fuente primigenia” a la primera que aparece en el tiempo), y en determinados casos, incluso sin tener certeza de la datación de algunas ediciones impresas; descuidando, por tanto, otros factores.

En mi opinión, a este concepto “temporal” de “fuente primigenia”, habría no obstante que añadirle otro componente, que es del que aquí precisamente se trata, que es el “espacial” (un concepto hasta ahora no lo suficientemente abordado y valorado por los investigadores), según el cual, una fuente copiada en la corte española, aunque sea posterior en el tiempo a otra foránea, podría tener mucho más valor, desde el punto de vista de los contenidos musicales.

Pero todavía convendría añadir un tercer factor, importante en el contexto de la música pan-hispánica y, más concretamente, en el caso que nos ocupa: el valor añadido que tiene para la música de tecla de Domenico Scarlatti la copia manuscrita por parte de un copiante en concreto de la Real Capilla de Música, cuya identidad será abordada en esta tesis. No hay que perder de vista que la mayoría de las sonatas integrantes de las dos grandes colecciones consideradas hasta el momento de referencia (Venecia y Parma) son copias manuscritas, no impresas, realizadas en la corte española por un único copista profesional, “autorizado”³²⁸.

Hablar, en consecuencia, de sonatas que han sido revisadas y editadas por otros (como sucede en el caso de los impresos londinenses), en un contexto por otra parte alejado de la corte de Madrid, supone quedar sujetos a una fiabilidad que, sea como fuere, podrá presentar dudas razonables en cuanto a su autenticidad. En este sentido, tal y como se verá a lo largo del presente estudio, la colección de Zaragoza también destaca por incorporar las únicas versiones de los *Essercizi*, compiladas en España (es decir, en la colección zaragozana) por el copista “autorizado” (algunas de estas sonatas, con variantes).

³²⁸ A excepción de los dos libros de Venecia fechados en 1742 y 1749.

Índice y datación

La fuente no recoge ningún índice de contenidos ni referencia alguna a la datación. Hay que considerar, por otra parte, la dificultad a la hora de emitir una fecha de copia exacta para un manuscrito de estas características —constituido a partir de pliegos sueltos y en donde intervienen dos amanuenses—. Cabe, por tanto, atender a todos aquellos elementos de la fuente que permitan ofrecer cualquier tipo de pista referida a la datación, de modo que, a partir del análisis e interpretación de tales elementos, se obtenga una fecha estimada, lo más aproximada o certera posible. En este sentido, la fuente recoge una serie de características específicas que permiten su contextualización en una franja temporal, e incluso espacial determinada, lo cual, es de gran importancia para la presente investigación

No obstante, hay que tener presente que para fuentes de estas características, convendría relativizar la importancia que suelen otorgar los investigadores a la determinación de una fecha concreta de copia para un manuscrito. Resulta más útil, por tanto, considerar —para este caso concreto— la datación desde una perspectiva más amplia, de modo que sea posible establecer relaciones con otras fuentes datadas y coetáneas, para que, de este modo, se pueda adscribir a un período temporal de varios años. Es más, incluso, en ocasiones, las fechas que aparecen en una fuente determinada deben entenderse atendiendo a otras cuestiones, sobre todo, si la obra ha sido repuesta con posterioridad a su fecha de composición³²⁹.

³²⁹ En este sentido, he tenido oportunidad de consultar uno de estos manuscritos presente en *E-Mp*: se trata de la *Letania a 8 con V.º oboes y / trompas. / [...] / 1752 / D. Joseph de Nebra*, (Leg. 1558. Cat. 911), marca de agua “S_P” y diversas medidas (cubierta del libro, 360 x 250 mm.; partitura autógrafa, 350 x 250 mm.; y partes o partichelas, 288 x 214 mm.). La fecha “1752” se anota en todas las partes conservadas (de hecho, existen varias copias de cada parte, anotadas por el mismo copiante de las *fuentes 3 y 4* —es decir, por el copista principal, responsable también de la copia de las sonatas de Venecia, Libros I-XIII, y Parma—), si bien, opino que debe tratarse, en este caso, no de la fecha de composición de la obra (que, a mi juicio, sería anterior), sino, a lo sumo, de su mera fecha de copia, por las siguientes razones: he comprobado notables variaciones, que hacen suponer que estas partes se copiaron en momentos temporales distintos (acaso, dependiendo del número de ejecutantes disponibles en cada momento). Tales variantes se refieren a: **1)** La datación del papel (aparecen divergencias en la forma y el tamaño de la filigrana “S_P”, que apuntan a épocas diferentes); **2)** Los rasgos caligráficos del copista; **3)** El tipo de tinta; y **4)** Las dimensiones de los márgenes de las copias (márgenes izquierdo y derecho). Además, he comprobado que, en algunos casos, las antiguas portadas de las partes se sustituyeron por las actualmente existentes. Así pues, es muy posible que la referencia al año 1752 se corresponda a la última copia de dichas partes, y no a la composición de la obra. A falta de un estudio más detenido de las fuentes, sería factible pensar que esta misma situación se pudiera dar en algunos otros casos. Hipótesis que parece prevalecer al analizar con detenimiento el catálogo

En lo que respecta a la *f fuente 1* todo parece indicar que los pliegos de música fueron copiados en un momento temporal bien concreto; en lugar de ser el resultado de diversos estadios de copia espaciados en el tiempo³³⁰. Esta suposición, se sustenta en varias cuestiones: **1)** La existencia de numeraciones correlativas, a tinta —lo que es síntoma evidente de continuidad—; **2)** La homogeneidad o similitud de concepción en el tipo de las composiciones de tecla anónimas, atribuidas a Nebra, en cuanto a su forma-género, estilo, etc., —constituyendo la inmensa mayoría órdenes o piezas de la suite de danzas—; **3)** El empleo de un mismo tipo y tamaño de papel³³¹; **4)** La presencia, perfectamente delimitada, de dos manos: José de Nebra, y otro copista (el “Copiante N”, para las sonatas de D. Scarlatti); y **5)** La homogeneidad existente en el trazo a la hora de tirar las pautas, el doblado del papel³³², etc.

A todo ello hay que sumar, para las piezas autógrafas de José de Nebra, una clara uniformidad, referida tanto al trazo de la escritura —que reflejaría una costumbre de escritura característica de un momento temporal concreto—, como a la tonalidad e

de *E-Mp*, y observar que no aparecen obras litúrgicas de José de Nebra en fecha anterior a 1747 (es más, únicamente se registra una pieza correspondiente a este año en concreto); lo cual, es en cierto modo extraño, puesto que, como es conocido, e les encomendó a Antonio Lóteres y al propio Nebra la rápida composición y suministro de repertorio sacro para la Capilla Real tras el voraz incendio del Real Alcázar. Y si dicho Real Alcázar se quemó en 1734, es muy difícil pensar que no se conserve en *E-Mp* ninguna obra de Nebra compuesta en un período de tiempo tan extenso —y tan fundamental para la provisión de la capilla musical palaciega y nuevo archivo—, como el comprendido entre 1734 y 1747.

³³⁰ En todo caso, desde el punto de vista de las manos que intervienen, y sin atender a cuestiones temporales, existirían dos procesos de copia perfectamente diferenciados. Por una parte, estarían las obras atribuidas a José de Nebra (autégrafas), y por otra, las sonatas de Domenico Scarlatti, trasladadas al papel por otro copiante (el “Copiante N”). Si bien, ambos procesos de copia descritos, estarían, lógicamente, relativamente próximos en el tiempo.

³³¹ Cuando una fuente es el resultado de una compilación posterior de pliegos sueltos, copiados en diversos momentos temporales, es habitual encontrar en ella: **1)** Composiciones de diferente tipología —de vigencia o “de moda” en períodos temporales diferentes—; **2)** Papeles de diversa procedencia y tamaño; **3)** Varios copistas (incluso participando, unos y otros, en la copia —alternada o sucesiva— de distintas secciones de una misma obra); o incluso **4)** Una numeración caótica de las hojas, folios o pliegos que componen físicamente una misma fuente. De hecho, este tipo de manuscrito puede verificarse y queda perfectamente ejemplificado —como en tantos otros archivos musicales—, en algunas fuentes misceláneas depositadas en *E-Zac*.

³³² El papel presenta el doblado típico que también se halla en las fuentes 2, 3, 4 y 5, basado en la presencia continua de dos dobleces en todos los folios. Se trata de un procedimiento común a la hora de trazar las pautas, propio del entorno de la corte, consistente en la disposición de límites a derecha e izquierda de cada página, de manera que siempre existen, a modo de márgenes, regiones en blanco (sin pautar). Estos márgenes quedan flanqueados por dichos dobleces. Cada página posee, de forma constante, dos dobleces, uno en el lado izquierdo y otro en el lado derecho; aunque su disposición es inversa, es decir, de forma sistemática el doblez del lado izquierdo de la página se dirige hacia arriba, mientras que el del lado izquierdo, se dirige hacia abajo. Dado que estas dobleces se observan, asimismo, en las compilaciones de Parma y Venecia y que, a su vez, el tirado de las pautas en las fuentes en el que interviene el copista principal de las sonatas de Domenico Scarlatti presenta unas características singulares, abordaré este proceso en la descripción de la *f fuente 3* y su relación con el pautado del papel.

intensidad de la propia tinta —que indicaría que se empleó un tipo de tinta específica, confeccionada a partir de una mezcla determinada de ingredientes—³³³.

Así pues, ambos rasgos de la *f fuente 1*, esto es, la caligrafía autógrafa de José de Nebra y la tonalidad de la tinta, son coincidentes con otras fuentes autógrafas de este mismo compositor de la década de **1740**, presentes en *E-Zac*, como es el caso de las zarzuelas *Vendado Amor es, no ciego* (*E-Zac*, sin signatura, de **1745**, con medidas 220 x 295 mm. y papel con idéntica marca de agua a la de la *f fuente 1*) y *Donde hay violencia no hay culpa* (sin signatura, de **1744**, con medidas 220 x 304 mm. y papel con idéntica marca de agua que la de la *f fuente 1*). La evidente concordancia en la uniformidad de los dos rasgos citados (caligrafía y tinta) entre los tres manuscritos mencionados, ofrece un argumento válido para poder emitir, como posible fecha de copia de la *f fuente 1*, una datación próxima a **1740**.

Confirmaría esta hipótesis el hecho de que el trazo caligráfico y la intensidad (y color) de la tinta de la *f fuente 1* difieren en otras obras autógrafas más tardías de José de Nebra; cito aquí, a modo de ejemplo, el *Invitatorio y Oficio de Difuntos*, que se conserva actualmente en el archivo de música del Palacio Real de Madrid: *Invitatorio de el Oficio*

³³³ Como es bien sabido, la tinta utilizada en la época para escribir manualmente (que no para imprimir, ni para colorear), o tinta “caligráfica”, podía estar elaborada a partir de diversas sustancias (aportando cada una a la solución final obtenida un papel específico y ciertas propiedades físico-químicas), tales como el colorante —negro de humo, que en contacto con el oxígeno del aire se oxida intensificando y oscureciendo su tonalidad—, el disolvente —generalmente agua, aunque también cerveza o vino—, los mordientes y otros diversos componentes posibles de carácter secundario (espesante —goma arábica, miel o azúcar, que evitan que se decanten las partículas de colorante—, humectante, antiséptico, fungicida —cerveza, vino o vinagre, que protegían contra hongos y bacterias—, odorante, anticongelante —brandy—, etc.). Este tipo de tinta se fija al soporte gracias a la acción química del mordiente (el ácido), por lo cual no usa aglutinante alguno (el cual facilitaría su fijación al soporte mediante la acción pegajosa de una goma, o de otra sustancia). Dentro de este tipo de tintas, las “ferrogálicas” (o tintas “de hierro”, o “de agallas”, “de galotanato de hierro” o “ferrogalotánicas”), se conocieron al menos desde Plinio —en el siglo I—, siendo particularmente empleadas en Occidente entre los años 1400 y 1850 aproximadamente, y habiéndose estandarizado su fabricación en Francia hacia 1626. Estas tintas, compuestas de sulfato ferroso (Fe SO₄, una sal de hierro soluble en agua y de color ligeramente verdoso), pueden englobarse dentro del grupo más amplio de las llamadas tintas “metaloácidas” (compuestas por colorantes a base de metales y ácidos, que actúan como mordientes). Se inventaron con el propósito de sustituir a las tintas de carbón (las más antiguas conocidas), y como éstas, tienen un color negro muy intenso, aunque con el paso del tiempo en cambio, las tintas ferrogálicas devienen en color marrón. En su receta podían incorporarse diversos aditivos, si bien los principales eran el tanino y el vitriolo, generalmente disueltos en agua. Los taninos son compuestos fenólicos que se obtienen de plantas (como el ácido galotánico o ácido tánico, presente en las agallas del roble —respuesta del árbol al ataque de unas larvas que le parasitan—, o en su corteza o la del castaño, y en las pepitas de uva), y que pueden formar complejos de color negro o café oscuro al mezclarse con sales de hierro. Mientras que el vitriolo es un sulfato (generalmente de cobre o hierro, aunque también lo hay de plomo, azufre, amonio, zinc o cobalto) cuyos cristales le asemejan al vidrio. La tinta ferrogálica, como insoluble al agua, es permanente, aunque inestable químicamente y muy corrosiva, por lo que puede degradar algunos soportes caligráficos, como el pergamino y el papel.

de / difuntos / a 5.º / Domine ne in furore a 8.º con VV.º / y Flautas / Parce Mihi Domine à voz sola / de Tiple con VV.º y flautas / Tedet animam meam a 8.º con VV.º / y Flautas / De D.º Jph. Nebra / 1758 / [...] (E-Mp, Leg.1543, Cat.860 B).

En las figuras que se insertan a continuación, a modo de ilustración de la uniformidad de los dos rasgos citados, únicamente se hace referencia a los rasgos caligráficos de José de Nebra, y no a la intensidad y color de la tinta (ya que este último rasgo no podría apreciarse claramente en las fotografías digitales empleadas). Dichos atributos de la tinta (intensidad y color) han sido cotejados por mí directamente sobre los manuscritos originales.

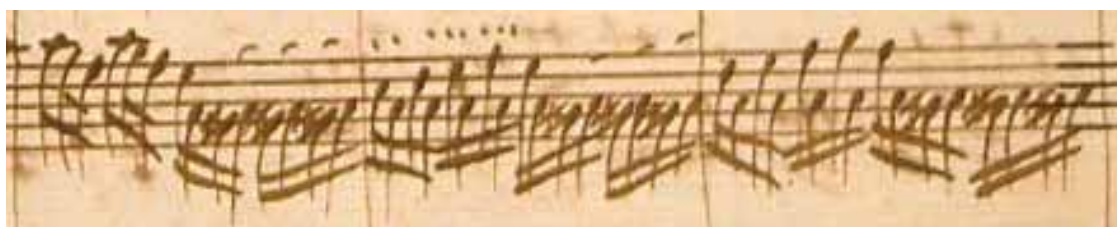


Fig.90: *E-Zac, Vendado Amor es, no ciego*, f. 1r. Violín primero, cc.5-8. Nótese la inclinación característica de las plicas (trazadas sucesivamente, junto a las cabezas y en un solo gesto rápido y alargado), y la de las dobles barras de los grupos de cuatro semicorcheas (trazadas en otro gesto, diferenciado y posterior, cortando incluso las plicas y muy posiblemente abarcando más de un compás; de modo similar a la indicación descuidada de los puntos para las notas picadas).



Fig.91: *E-Zac, Donde hay violencia no hay culpa*, f.5r., viola, cc.1-3.

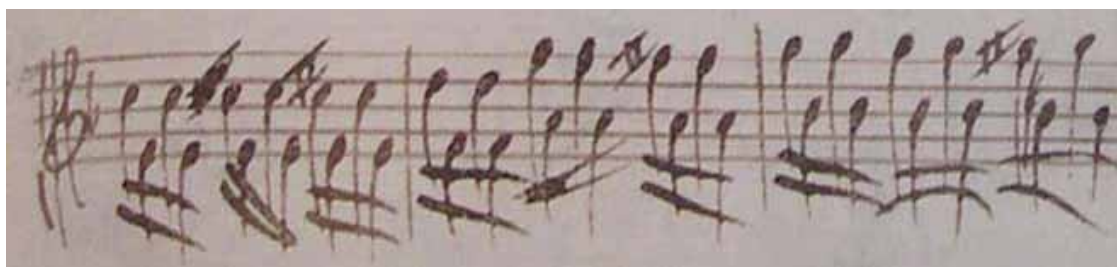


Fig.92: *E-Zac, fuente 1*, f.32 r., *Sinfonía*, cc.32-34 (mano derecha).



Fig.93: *E-Zac, fuente 1, f.33v., primera pieza, cc.18-21.* Repárese, además, en el característico trazo curvo de las corcheas, uniendo en un solo gesto plica y corchete.

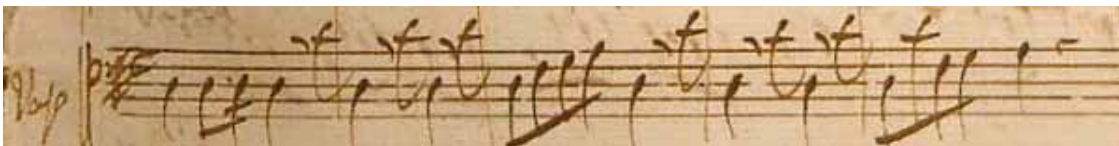


Fig.94: *E-Zac, Vendado Amor es, no ciego, f. 1r., Bajo, cc.1-5.* Ejemplo de la inclinación de las barras que unen grupos de corcheas ascendentes. Obsérvese, de igual modo, el trazo de negras y corcheas.

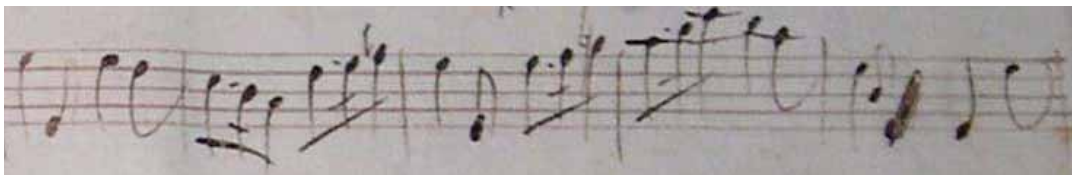


Fig.95: *E-Zac, B-2 Ms. s/n., fuente 1, f. 35r., Rondeau (mano izquierda), cc.5-9.*

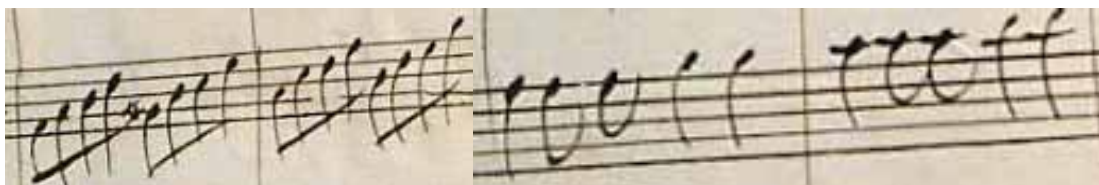


Fig.96: *E-Zac, Donde hay violencia no hay culpa, f. 1v., cc.14-15, violín primero [izquierda], Tiple I (vocal) [derecha].*



Fig.97: *E-Zac, Vendado Amor es, no ciego, f. 3r., contrabajo, cc.15-17.* Repárese en el trazo ondulante de las barras que unen grupos, cada cuatro corcheas.



Fig.98: *E-Zac, Donde hay violencia no hay culpa, f.5r., All^o. spiritoso, viola, cc.9-11 (barras de trazo curvo).*



Fig.99: *E-Zac*, fuente 1, f.32 r. (mano izquierda), cc.8-10 (barras y plicas de trazo curvo).

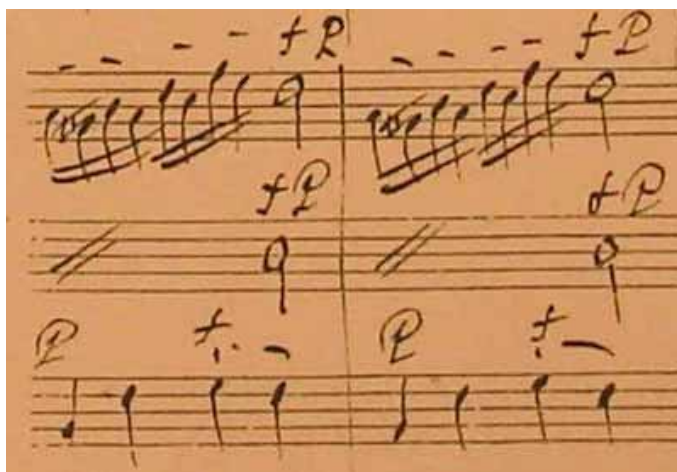


Fig.100: *E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 A-860 B, *Invitatorio y Oficio de Difuntos*, a 8 voces con orquesta, para las honras de la Reina Ntã. S.^{ra} M.^a Bárbara de Portugal (1758-1759)³³⁴, Adagio, p. 35, inclinación de plicas y barras menos pronunciada, cc.22-23.

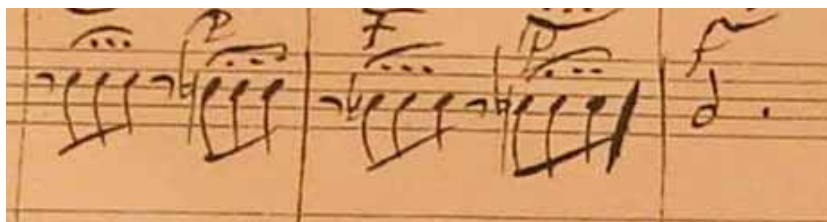


Fig.101: *E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 A-860 B, *Invitatorio y Oficio de Difuntos*, a 8 voces con orquesta, para las honras de la Reina Ntã. S.^{ra} M.^a Bárbara de Portugal (1758-1759), Adagio, p. 34, cc.5-7 (las barras ya no son de trazo curvo y los puntos para indicar picados se anotan con mayor precisión).



Fig.102: *E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 A-860 B, *Invitatorio y Oficio de Difuntos*, a 8 voces con orquesta..., Adagio, p. 35, cc.18-19: distintas uniones de dos corcheas a las anteriores (ya no hay barras y plicas de trazo curvo).

³³⁴ *E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 B, título específico de la partitura correspondiente a estas piezas del *Oficio de Difuntos* (p. 7): *PSalmo y dos Leciones / para las R.^s Honrras de la Reyna / Nra S.^{ra} D.^a Maria Barbara de / Portugal que goza de Dios / 1758 / R.¹ Capilla.*

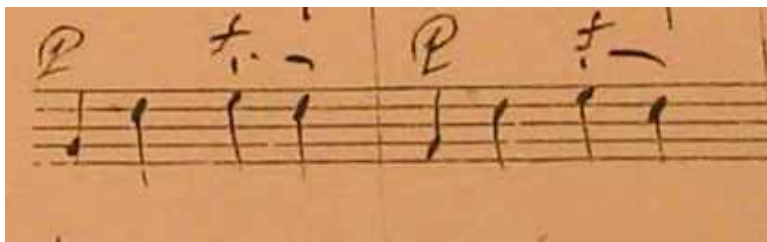


Fig.103: *E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 A-860 B, *Invitatorio y Oficio de Difuntos*, a 8 voces con orquesta..., Adagio, p. 35, cc.22-23: se observa una menor inclinación de las plicas de las negras.

Otros elementos que refuerzan la hipótesis de que la *fuentes 1* pudo ser copiada durante los primeros años de la década de 1740 son los siguientes:

- a) La **referencia explícita a la contemporaneidad del manuscrito**, a través del encabezamiento que precede a las sonatas de D. Scarlatti (f. 28r)³³⁵.
- b) La intervención de un **copista** (“copiante N”) de los que existe constancia de su actividad en vida de José de Nebra.
- c) La presencia de “**obras tempranas**” de **Domenico Scarlatti**, compiladas también en otras fuentes coetáneas, consideradas “fuentes primarias o primigenias”, y con una datación próxima a 1740³³⁶.
- d) La marca **de agua del papel**.

A continuación, trataré cada uno de estos trazos por separado.

a) Referencia explícita a la contemporaneidad del manuscrito. Como se ha descrito, en el encabezamiento de la primera de las tres sonatas de Scarlatti (K. 30, f. 28r.), se anota: “estas de Escarlati; Las podrá el S^{or}. Dⁿ. Joseph tocar donde gustare”. La expresión “las podrá tocar” significaría que, mediante esta copia, se le otorgaba a José de Nebra (ya fuera por parte de la reina —como dueña de las composiciones—, o del propio D. Scarlatti) “autorización” o permiso para tocarlas en el contexto que quisiera; tratándose, por tanto, de una cuestión de propiedad intelectual, en el sentido de que estas obras las podría tañer fuera de Palacio, es decir, fuera del ámbito interno o más íntimo palaciego (en este sentido, las piezas se interpretarían en vida del compositor napolitano).

³³⁵ Recuérdese la anotación: “estas de Escarlati; Las podrá el S^{or}. Dⁿ. Joseph tocar donde gustare”.

³³⁶ **1)** K. 30 (*E-Zac, fuente 1*, f. 28r. - 29r.) = correspondiente a *Pièces choisi[es] / pour le clavecín ou l’orgue* (Mme. Boivin, **1737**), sonata n^o 4 // *Essercizi* (**1738/1739**), sonata n^o 30; **2)** K. 41 (*E-Zac, fuente 1*, f. 29v. - 30v.) = correspondiente a Roseingrave-Cooke (**1739**), sonata n^o 41; y **3)** K. 86 (*E-Zac, fuente 1*, f. 31r. - 31v.) = correspondiente a Venecia. Libro de **1742**, sonata n^o 51.

Por otro lado, tampoco se puede descartar que la citada expresión se refiriese, en realidad, al instrumento destinatario, puesto que las tres sonatas presentan una extensión de cuatro octavas (Do₁-Do₅) y conviene recordar que el teclado clásico de los órganos hispánicos del siglo XVIII constaba precisamente de cuatro octavas. Se trataría en tal caso, por consiguiente, de piezas ejecutables en los órganos de la época (interpretables, por tanto, en el ámbito eclesiástico); a diferencia de lo que ocurría con otras muchas sonatas de D. Scarlatti, con una extensión más amplia (interpretables, únicamente, al clave). [Trataré no obstante esta cuestión, con mayor profundidad, durante la descripción de la *f fuente 6*].

En todo caso, sobre el asunto que nos ocupa, la expresión mencionada es de enorme valor a la hora de situar cronológica y espacialmente la *f fuente 1*. En este sentido, se evidencia algo que por otra parte era de suponer, es decir, que José de Nebra (consumado intérprete y maestro de tecla) interpretó, se interesó y compiló sonatas de D. Scarlatti³³⁷. Téngase en cuenta que Nebra permaneció activo casi cincuenta años (hasta el año de su muerte, en 1768) en el ámbito musical madrileño y tuvo acceso privilegiado a las composiciones de los principales maestros de moda en la época, ocupando diversos cargos de gran relevancia (como ya se ha expuesto en la introducción de la presente investigación).

b) La intervención de este copista. Repárese en la trascendencia de la participación del amanuense en el manuscrito, de cara a dilucidar una fecha aproximada para su copia, ya que su presencia aquí, intercalada entre diversas piezas autógrafas de José de Nebra, se atestigua “trasladando” tres sonatas de D. Scarlatti (siguiendo la “jerga” especializada de la época).

A juzgar por la calidad y características diferenciadoras de sus copias —en cuanto a su grafía y a la rapidez evidenciada en el trazo—, se diría que podría tratarse, con un alto grado de probabilidad, más bien de un músico práctico, antes que, propiamente, de

³³⁷ Consta en este sentido, relacionado con nuestro interés, la confección de “libros de música” para el Infante Don Gabriel (téngase presente que desde 1761 José de Nebra fue maestro de música y clavicordio del Infante): “Por gastos echos por el maestro del clavicordio [José de Nebra], por libros de musica para Su Alteza... 143 reales” (*E-Mp*, “Cuentas de la Tesorería del Infante Don Gabriel. Gastos del bolsillo secreto, leg.463; documento correspondiente al “Periodo de 4 de julio a 20 de octubre de 1761). Citado en: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, p.218.

un escriba profesional. Incluso, podría hipotetizarse que se tratara de un alumno del propio José de Nebra, el cual, además (como parece desprenderse de su ya comentada participación en numerosos manuscritos conservados en *E-Zac*), trasladara música al papel, muy probablemente bajo la petición y con el consentimiento de su maestro.

Concretamente este amanuense interviene, de forma más o menos esporádica, en la copia de los siguientes manuscritos de *E-Zac*:

1. *f fuente 1*.
2. *f fuente 6* (anotando, junto a otro copiante, una composición anónima para teclado; aunque sin datar).
3. En una pieza anónima, anotada en Andante (posible pieza de José de Nebra), incluida en un volumen con Fugas del napolitano Francesco Durante (*1684; †1755), sin especificar su fecha de copia.
4. En un libro misceláneo de tecla de tamaño mediano, A-1 Ms.4, en donde se insertan obras anónimas y de compositores conocidos —de diversos períodos temporales—, como es el caso de José Lidón o Manuel “Nabarro” [¿Narro?], alternando también con numerosas manos, una de las cuales aparece también en la *f fuente 2* (obras de Domenico Scarlatti).
5. En una misa de Francisco Corselli, D-340/3943, sin datar y con una marca de agua con la letra M (de hacia 1763)³³⁸.
6. Junto a otro copiante (y con intervenciones del propio José de Nebra), en un volumen conservado en el mismo archivo (encuadernado en pergamino, sin signatura ni datación, y con marca de agua del papel con la letra “M”)³³⁹, volumen

³³⁸ He identificado esta obra con la actualmente conservada en el archivo del Palacio Real y anotada como *N.º 9.º / Missa. A 8 / con VV.º Ob.º y Tromp.º / Exultabunt Scti. in Gloria. / Mrö. / Fran.º Corselli. / 1763*. [Cfr.: -PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp.190-191 y p.30 de íncipits musicales, n.º de registro 767].

³³⁹ Esta marca de agua se abordará en la descripción de la *f fuente 2*.

que se titula *Dixit Dominus*³⁴⁰ (de hacia 1750) y *Misa de Nebra*³⁴¹ (de hacia 1748), en el que este escriba copia, además del citado *Dixit Dominus*, otro salmo, *Laetatus sum*³⁴² (de hacia 1749) y una sonata anónima (incompleta), que se anota al final del volumen (sonata que M^a. S. Álvarez atribuye al propio José de Nebra)³⁴³.



Fig.104a: M^a. S. Álvarez (1750), *op. cit.*, p.163, B.11.10.

³⁴⁰ “[...] *Dixit de D.*” *Joseph Nevra*, (fols. 1v.- 12r.). Este salmo ha sido datado por M^a. S. Álvarez en el año 1750, por lo que, dado que la fuente zaragozana no explicita fecha alguna, su datación ha tenido forzosamente que ser deducida a partir de la fecha del ejemplar conservado en el Archivo de Palacio madrileño. [Véase: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, pp.116 y 163 (B.11.10)]. El manuscrito del Palacio Real (Leg.1551 Cat.884), está formado por un “juego” de Vísperas, constituido por los dos salmos (*Dixit Dominus* y *Laetatus sum*), más el cántico de vísperas correspondiente, *Magnificat*, mientras que en la copia zaragozana sólo se encuentran los dos salmos. No obstante, M^a. S. Álvarez, para el *Dixit Dominus* aporta el incipit de *E-Mp*, en el que el compás, y por consiguiente, la figuración, aparecen reducidos a la mitad (en 2/4) respecto a la copia zaragozana (en compasillo). Esto mismo puede comprobarse mediante el catálogo del Archivo de Palacio, que aporta la siguiente información: [...] *Visperas a la Virgen / a 8. / Con VV.^s, oboes y trompas / D.ⁿ Josef Nebra / Año 1750. / [Dedicadas / A la Catholica Magestad / De la Reina N. S. / D. MARIA BARBARA / De Portugal (las negritas son mías)*. Bien curiosamente, el incipit musical que trae este catálogo —a diferencia del que ofrece M^a. S. Álvarez, que parece que pudiera haber sido manipulado, para exactamente, la misma composición en el mismo archivo madrileño, anotada en 2/4—, trae una nota blanca partida, que pudiera ser señal de que el compás original hubiera sido otro, resultando la citada nota partida de la superposición posterior de líneas divisorias, al pasarse, con toda probabilidad, desde el compás de compasillo original, a este 2/4 en Madrid. Esto querría decir que el ejemplar zaragozano, en compasillo, y sin figuras partidas, sería aún anterior al ejemplar madrileño, con idéntico contenido musical, aunque anotado en 2/4 y, como resultado de ello, con figuras partidas. Ofrezco a continuación el ejemplo comparado de todo esto. [Vid.: -PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp.410-411, n^o 1717, y p.67 de incipits musicales, n^o de registro 1717]. Véanse las figuras 104a, 104b y 104c.

³⁴¹ En concreto, la *Misa* de Nebra citada, está anotada por el otro copiante anónimo que interviene en el manuscrito. Se sitúa al final del volumen (tras el salmo *Dixit Dominus* y el *Laetatus sum*), en los folios 31v.-87r. Se trata, precisamente, de la *Misa Laudate Dominum de terra*, datada en el año 1748 por M^a. S. Álvarez [-ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *op. cit.*, pp. 109 y 157 (B.8.11)], a partir del manuscrito conservado en *E-Mp*, (Leg.1547 Cat.861), cuyo título alude precisamente a la Virgen del Pilar, patrona de Zaragoza: *N.º 1 / Missa A 8. / Con VV.^s oboes y Viola / Laudate nomen Domini / Josef Nebra / año 1748 / [Misa ligera escrita con el parti / cular Patrocinio de M.º M.º e y S.ª / Maria SS.ª De el Pilar] Vid.:* -PERIS LACASA, José (dir.): *op. cit.*, p.404, n^o 1694, y p.66 de incipits musicales, n^o de registro 1717.

³⁴² *Laetatus Sunt de D.*” *Joseph Nebra* (con su correspondiente doxología menor), en fols.12v.-31r. El salmo ha sido fechado en 1749 por M^a Salud Álvarez. Véase: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *op. cit.*, pp. 117 y 164 (B.11.17). Como ya se ha explicitado anteriormente, existe otra copia de este salmo en *E-Mp* (Leg.1551, Cat.884). Según la autora, únicamente existen dos ejemplares de este salmo (*E-Mp* y *E-Zac*). Dado que el catálogo del Archivo de Palacio sólo especifica una fecha para este juego de Vísperas (1750); y considerando que la copia zaragozana está sin datar, es de suponer que la fecha de 1749 indicada por M^a Salud Álvarez haya sido extraída a partir de la consulta de la música contenida en el interior del manuscrito madrileño.

³⁴³ Vid.: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, pp. 122 y 177). Véase la **fig.105**.



Fig.104b: J. Mª Peris (1750), *op. cit.*, p.67, incipit nº 1717.

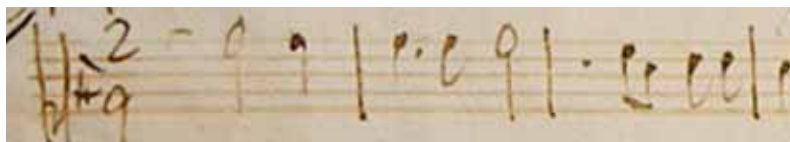


Fig.104c: *E-Zac* (antes de 1750).



Fig.105: Incipit de la sonata atribuida a José de Nebra.
E-Zac, Dixit Dominus y Misa de Nebra, f.87v.

7. Desde el principio de un librito pequeño, B-2 Ms.33, alternando con multitud de copistas (sin datar). Dicho manuscrito contiene piezas de diversas épocas y estilos, que se hallan copiadas de manera espaciada (el manuscrito posee un número considerable de páginas pautadas en blanco, que se distribuyen de manera más o menos uniforme a lo largo del códice; encontrándose varias de estas hojas sin música entre unas piezas y otras). En concreto, se anotan ejercicios de composición, piezas de tecla de extensión corta y anónimas —¿bajetes?—, y composiciones con títulos como: *Psalmodia A 4* [?] *Juan Moreno*³⁴⁴ o *J. M. J. Juego de Versos Para Magnificat Primer tono punto bajo. Cosuen / da*³⁴⁵.
8. En dos piezas anónimas [¿de José de Nebra?] que se copian aprovechando folios en blanco (fols.43 y 44) en un volumen manuscrito, fechado en 1727, que contiene las *Suites de pieces pour le clavecin* de G. F. Händel (B-2 Ms.1) y que fue propiedad de Francisco Xavier Nebra³⁴⁶.

³⁴⁴ Sin duda, Juan Moreno y Polo (*1711; †1776).

³⁴⁵ Seguramente Manuel Mariano Cosuenda (*1737; †1801). Respondiendo las iniciales “J. M. J.” a “Jesús, María, y José”.

³⁴⁶ Véase una somera descripción de esta fuente en: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), 113-156; - ID.: “Recepción de

9. En el auto sacramental *El diablo mudo*, con libreto de Pedro Calderón de la Barca y música de José de Nebra (datada en 1751), manuscrito sin signatura que lleva la marca de agua “S_P”³⁴⁷.

De este modo, es evidente que el amanuense habría mantenido, al menos durante un tiempo, algún tipo de contacto más o menos continuado con Nebra, ya fuera a nivel de maestro/alumno, o en cualquier otro tipo de relación de cariz profesional o personal (máxime si se considera que en diversas ocasiones interviene directamente junto a la mano del propio José de Nebra), teniendo, por tanto, acceso a papeles de música propiedad o a disposición del músico aragonés. Tal y como se ha visto, el “Copiante N” interviene en manuscritos fechados en el período entre 1727 (para la obra más antigua, copiada en Roma) y 1763 (en un caso de música de F. Corselli, datado así en Madrid, pero no en Zaragoza). Ahora bien, a su vez, se observa una franja temporal más reducida, que se corresponde con la copia de música de José de Nebra por parte del citado amanuense, con copias suyas fechadas entre los años 1748-1751. En este sentido, y para el caso que nos ocupa, se podría señalar que estas tres sonatas de D. Scarlatti de la *fuentes I* también fueron anotadas por el “Copiante N”, en un momento muy próximo a dicha franja o período.

c) La presencia de sonatas de Domenico Scarlatti presentes en esta *fuentes I*, (sonatas K.30, K.41 y K.86), compiladas también en otras fuentes coetáneas, consideradas “fuentes primarias o primigenias”, y con una datación próxima a 1740. Concretamente, las copias más antiguas que se conocen de estas tres sonatas se conservan anotadas en las siguientes fuentes documentales, tal y como ya se ha visto:

- ❖ **K.30** = *Pièces choisi[es] / pour le clavecin ou l'orgue* (Mme. Boivin, 1737)³⁴⁸ // *Essercizi per gravicembalo* (Londres, B. Fortier, 1738-1739) // *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* Benjamin Cooke, 1738-1739, primer volumen).

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”, en *Recerca Musicològica*, XX (2013), [en prensa].

³⁴⁷ Veremos a continuación el detalle sobre esta misma marca de agua.

³⁴⁸ Aunque el RISM propone que se editaron hacia 1741, la Bibliothèque Nationale de France sitúa la fecha en el año 1737.

- ❖ **K.41** = *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (Londres, Benjamin Cooke, 1738-1739, segundo volumen) // *Pièces pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti. Deuxième Volume* [...] (París, Boivin Leclerc, [1740-1742]).
- ❖ **K.86** = *Venecia* (1742).

Por consiguiente, si se acepta la datación propuesta para la copia zaragozana hacia mediados de la década de 1740, estaríamos hablando de un período de tiempo relativamente corto entre las primeras versiones datadas a nivel internacional y su aparición en las colecciones zaragozanas. Por otra parte, la fuente zaragozana, tal y como se ha explicitado anteriormente, cuenta a su favor con su origen español —madrileño—, claramente, el más cercano al entorno directo del compositor, en frente de las fuentes documentales de origen “foráneo”. Todo ello, junto a otra copia interesante, asimismo temprana y de origen de la corte hispánica, como es el caso de la sonata K.30 anotada en la colección depositada en la biblioteca del “Orfeó Català” de Barcelona (del año 1740)³⁴⁹ y cuya marca de agua (“S_P”) es coincidente con la *fuentes 1*.

d) La marca de agua del papel utilizado, es decir, la procedencia y datación del mismo. La fuente recoge una huella dejada por una filigrana con las iniciales “S_P”³⁵⁰. Esta misma filigrana puede hallarse en papeles utilizados por José de Nebra, que se han localizado tanto en el archivo del Palacio Real de Madrid, como en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza³⁵¹. Además, como se abordará más adelante, también aparece en las *fuentes 3 y 4*.

³⁴⁹ No obstante, conviene tener en cuenta que la colección del “Orfeó Català” únicamente recopila quince sonatas, y todas ellas pertenecientes a los *Essercizi* (en concreto, de la sonata K.16 a la K.30), mientras que, en la colección de Zaragoza, a pesar de que esta *fuentes 1* únicamente recoge tres sonatas, éstas forman parte de obras anotadas, en otros lugares, en libros diferentes, tal y como ya se ha indicado (*Essercizi*, Roseingrave y Venecia 1742), aparte de que la citada *fuentes 1* se integra en un corpus mucho más amplio, en Zaragoza, que reúne nada menos que 222 sonatas conocidas.

³⁵⁰ La filigrana presente en esta fuente aparece reproducida por vez primera en: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, *op. cit.*

³⁵¹ Curiosamente, esta filigrana no aparece registrada en la obra de referencia que se aproxima con mayor detenimiento a la documentación española, en la cual se incluyen, en cambio, no pocas filigranas procedentes de importantes molinos papeleros, como los de Capellades (en la actual provincia de Barcelona), u otros, activos en la época objeto de estudio. [Cfr.: -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España. Siglos XVII-XIX*. Vol.3. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1982]. Tampoco se registra en la máxima obra de referencia internacional: -BRIQUET, Charles Moïse: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1283 jusqu'en 1600*. 4 vols. París, Picard, 1907 [reimpr. Nueva York, Hacker Art Books, 1966]. Sin embargo, esta filigrana sí aparece citada en: -GRAVELL, Thomas L.; y MILLER, George: *A Catalogue of Foreign Watermarks found on paper used in America, 1700-1835*. Nueva York-Londres, Garland Publishing Inc., 1983, p.174 [616 SP UD – Lukens – Pensilvania, 1774]. Sobre las marcas de agua en contexto hispánico, y más específicamente musical, puede verse: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para

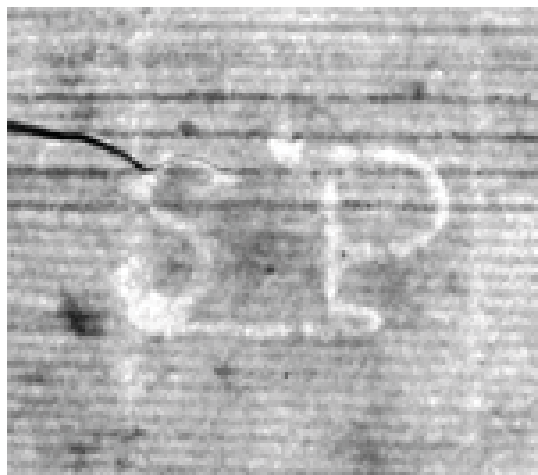


Fig.106: *E-Zac*, B-2 Ms. s/n. *fuentes 1*, f. 2v. Detalle de la marca de agua con las letras entrelazadas “S_P”, de datación cercana a 1738 (vid. esquema *ut infra*, **fig.111**).

Se trata aquí de unas “letras entrelazadas”, frecuentes en el papel empleado por el entorno de la corte española a mediados del siglo XVIII, si bien, aparecen variantes que se corresponden, al menos, con dos clases de papel, aparentemente procedentes de la misma fábrica papelera³⁵².

El primero de ellos es un tipo de papel de buena calidad, texturado (no liso) y de grosor considerable, cuya marca de agua se limita, en exclusiva, a las letras SP, ambas unidas por su base, mediante una línea (S_P), como no podía ser de otro modo tratándose, la filigrana, de un alambre (tal y como puede observarse en la figura precedente). Esta marca de agua puede encontrarse en diversos papeles de música del archivo de música de las catedrales de Zaragoza, como sucede en el caso de la *fuentes 1*³⁵³.

determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp.19-70. Y aunque algo más focalizado, puede verse también lo aportado en la siguiente reciente tesis doctoral: -GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia: *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1780-1890)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2011 (*cf.* especialmente, pp. 485-538).

³⁵² Por otro lado, es lógico pensar que José de Nebra utilizara papel de estas dimensiones durante una franja temporal concreta (hacia 1740-1760), y que, además, tuviera a su disposición el papel procedente de la Capilla Real (tal y como se atestigua por la coincidencia de las marcas de agua), o al menos un cierto acceso al mismo para su uso personal (como parece suceder en el caso de la *fuentes 1*).

³⁵³ El espesor y flexibilidad (carteo) de este papel, le confieren las características idóneas para la elaboración de cuadernos de música manuscrita, ya que es capaz de absorber una gran cantidad de tinta y es lo suficientemente moldeable como para agrupar una cantidad considerable de pliegos para su ulterior encuadernación. Más adelante podremos comprobar cómo, este papel, no sólo aparece en fuentes hoy conservadas en Zaragoza, sino que, además, lo podremos encontrar también, con relativa frecuencia y aun abundancia, en otros lugares y archivos (Jaca, Reales Archivo y Biblioteca de Palacio, archivo de música de la catedral de Cuenca, biblioteca del Orfeó Català en Barcelona, etc.), denotando, en todos los casos, un más que probable origen común de tales documentos —no sólo en cuanto al molino papelero del que habrían salido o a su lugar de fabricación, sino, sobre todo y para nuestro caso, más importante, en cuanto a su uso—, el cual apuntaría hacia la Capilla Real española de música.

Por lo que respecta al segundo tipo de papel, se trata de un soporte menos resistente, frágil, liso (no rugoso) y de menor grosor, empleado en diversas cartas o papeles manuscritos de los músicos de la corte de mediados del siglo XVIII, además de ser muy abundante en la documentación general (pagos, recibos...) del Archivo General de Palacio de Madrid, correspondiente a las décadas de 1740 y 1750. También se utilizó este papel, a manera de guardas (es decir, como refuerzo en la cara interna de la cubierta y contracubierta, y como folio de protección antes y después del grueso del material — pliegos y cuadernillos— que conforman el volumen), en numerosos libros de música manuscritos³⁵⁴ de compositores de la corte de la época, tales como Domenico Scarlatti o José de Nebra.

Se trata aquí de una marca de agua mucho más adornada y elaborada, que incorpora nuevos elementos a las dos iniciales o letras capitales, los cuales otorgan al producto un mayor grado de distinción y nobleza. Consiste la marca de agua en tres círculos rematados por una corona³⁵⁵, de suerte que el superior tiene forma algo ovalada y representa el antiguo escudo de armas de la ciudad de Génova (con la cruz de san Jorge en el medallón, flanqueado por dos grifos con la cola y las alas en alto, todo ello rematado por una corona real cerrada)³⁵⁶, mientras el círculo central exhibe las iniciales S_P y el inferior el número “2” (sustituido en otros casos por el signo “I” = “1”).

³⁵⁴ El poco grosor de este segundo tipo de papel puede provocar que, al escribir, la tinta traspase el folio de una cara a otra; a su vez, cuando se opte por la escritura de un folio por ambas caras, ello puede ofrecer, como resultado (dependiendo de las características y composición química concretas de una tinta elaborada artesanalmente, del gramaje del papel utilizado, del secado y de otros varios factores), que la lectura final de la fuente quede confusa (emborronada o difícilmente legible), por efecto del solapamiento de la tinta de ambas caras, en una sola. Sin embargo, el hecho de que se trate de un papel fino y de escaso grosor, características que podrían ser negativas para su empleo de cara a la escritura por sus dos caras, hace, precisamente, que sea particularmente apropiado para ser empleado como guarda (una función estética y de mera protección “de cortesía” del volumen, especialmente cuando este último cuenta con una buena encuadernación, que garantiza un buen engarce entre las cubiertas o tapas y el grueso —los cuadernillos de papel— del volumen).

³⁵⁵ Vid.: -VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *La Historia del papel en España. p. cit.*, p.29:

“Nota. Las filigranas de los tres círculos con el escudo de Génova en el primero, son todos procedentes de los molinos de los alrededores de la ciudad de Génova. Esta fabricación, que podemos alegar que fue masiva, se hizo frente al mercado español. Quizás por eso algunos historiadores las han creído de fabricación hispana. En Francia, y también para el mercado español, se imitó esta marca con el nombre de “Trois O”.

³⁵⁶ Como es sabido, Génova tuvo históricamente una estrecha relación política y comercial con la antigua Corona de Aragón —Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca— (de donde la coincidencia por ejemplo en el empleo de la cruz de san Jorge en sus respectivos escudos). Por otra parte, es sabido que los fabricantes de papel genoveses fueron los más reputados a escala internacional ya desde la Edad Media (incluso en algún momento llegaron a ostentar una suerte de monopolio europeo en la fabricación y distribución de papel); en ese contexto, los maestros papeleros genoveses llegaron a la península ibérica, estableciendo sus talleres en el área de Valencia, desde donde propagaron sus técnicas y prácticas profesionales hacia otros territorios españoles. Ya para el siglo XVIII, concretamente, la Corona española promovió la modernización de la

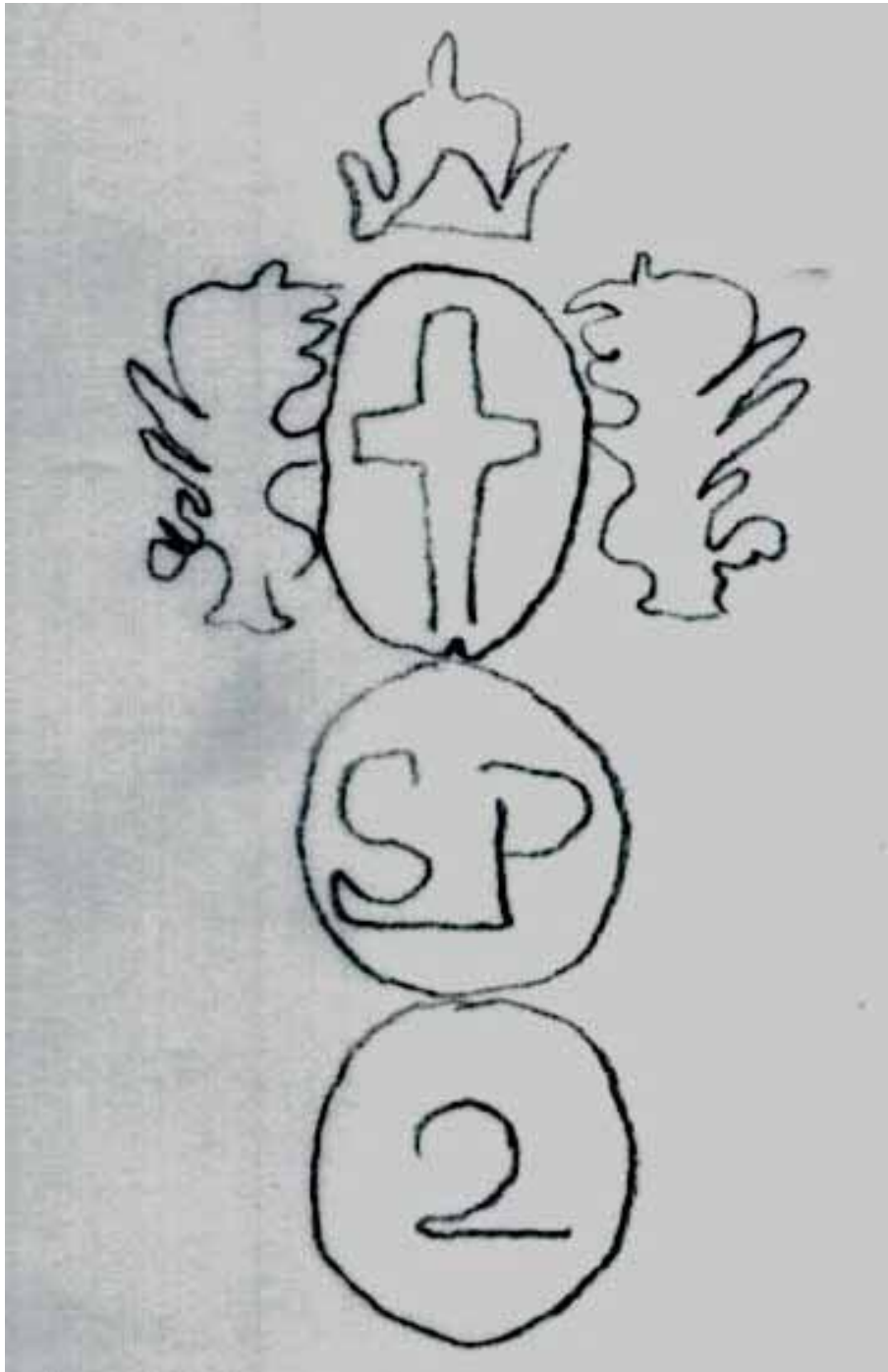


Fig.107: Marca de agua hallada en un documento correspondiente al reinado de Fernando VI: *Relación de los dependientes de todas clases de la Capilla Real y de sus gastos hasta la planta de 1749 [...]*. Real Capilla, 8 de abril de 1749. Caja 94, Expediente 5. (Reproducción digital, en contraste de luz). En este documento se menciona a dos copiantes, Isidoro Montalvo y Agustín de Cuéllar. Esta filigrana es muy abundante en los papeles correspondientes a la sección de “Reinados” de Fernando VI (Archivo General de Palacio, Madrid).

industria papelera nacional, facilitando el asentamiento de no pocos maestros papeleros extranjeros, especialmente genoveses, que contribuyeron a mejorar las técnicas de una fabricación papelera de calidad, así como a propagar los secretos de la profesión. De esta manera, la industria española del papel alcanzó un gran nivel en el Setecientos, que le permitió llegar a competir con las mejores manufacturas foráneas; fue aquella realmente su edad dorada, de la que surgieron grandes centros papeleros (como Cuenca o El Pualar en el entorno de la corte), particularmente relevantes en el área catalana, donde destacó sobremanera el núcleo productor de Capellades (Barcelona).

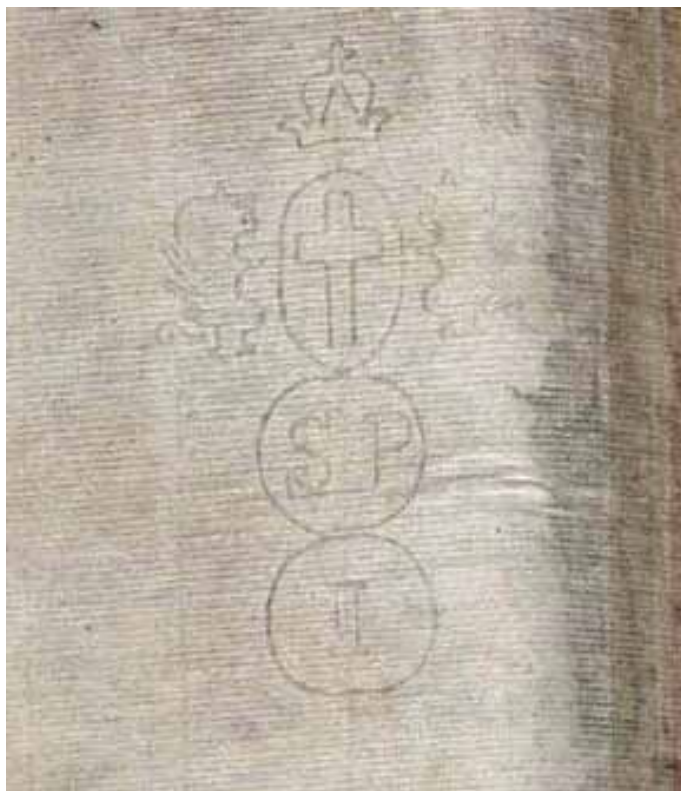


Fig.108: Venecia (*I-Vnm*), Libro XI (1756), f. 64r.

Detalle de la versión elaborada de la marca de agua en la última guarda del libro, que incluye el signo “r” (= 1).



Fig.109: Marca de agua. *E-Zac*.

Copia de las *Vísperas de Facistol* de José de Nebra (1759), f.s/n (en blanco).

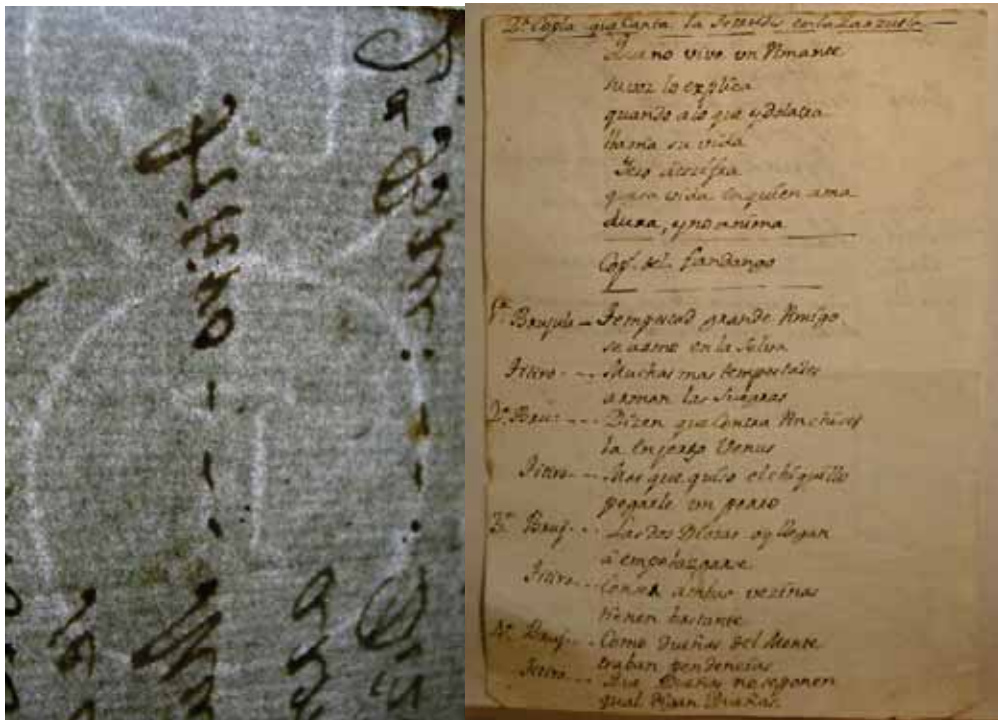


Fig.110: E-Zac. Izda.: fragmento de marca de agua. Papel suelto en interior del manuscrito de la zarzuela *Vendado Amor es, no ciego*, de José de Nebra (1744). Dicho papel (dcha., lado recto) anota el texto de unas seguidillas, correspondientes a los graciosos (2ª Copla que canta la Jetrudis en la Zarzuela). La primera guarda del libro también recoge esta misma marca de agua³⁵⁷.

A juzgar por los materiales que he podido manejar, da la sensación de que la entrada del papel con marca de agua S_P en la corte, en cuanto a su utilización para la copia de música, pudiera tener su origen en la *Biblioteca Universal de la Polygraphia Española*, de 1738, obra impresa para la que se utilizó la misma filigrana a la hora de fabricar su papel³⁵⁸, y que constituyó un trabajo de verdadera referencia en la historia de

³⁵⁷ Esta misma marca de agua se halla en la carta manuscrita de D. Scarlatti conservada en el Archivo de la “Fundación Casa de Alba”, datada en 1752. Véase: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rilegendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to commemorate the 250th Anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.69-154. - ID.: “Cinque studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A journal of Eighteenth and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.69-78. Según señala el autor, varios estudios atribuyen filigranas similares a molinos de la zona de Béarn (sur de Francia, en los Pirineos Atlánticos).

³⁵⁸ Un testimonio acerca de las exigencias que sobre el papel poseían los impresores españoles de la época, lo encontramos en el libro *Mecanismos del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan* (Madrid, Imprenta de la Compañía, 1811), de Juan José Sigüenza y Vera, discípulo del célebre impresor aragonés Joaquín Ibarra (*Zaragoza, 20.07.1725; †Madrid, 13.11.1785): “El papel regular o común ha de estar bien bañado de cola, pasta blanca y escaso de cal: su peso debe ser de 9 a 10 libras [...] Se procurará que todo el papel esté igual, y bien cortado e igualado de orillas, y sin orejeras, pues no se puede apuntar bien, y que tenga la marca que el de Cataluña. El florete, o fino, debe tener para su consistencia y blancura alguna cola más, terso y sin aspereza, pero tampoco muy liso, de bastante cuerpo, y que tenga el sonido claro, que es señal de tener la cola suficiente, como asimismo no pasarse al instante que se le toque con la lengua, por ser regularmente para escribir. Para darle más consistencia cuando se moje se hechará en el agua un poco de piedra de alumbre. Su peso de 11 a 12 libras la resma [...]”. Vid. - VILLEGAS GARCÍA, Mariano: *Joaquín Ibarra, el grabado y las artes impresorias en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 2002, pp.161-163.

la paleografía y de la impresión en España³⁵⁹, significando, simultáneamente, el primer manual de paleografía española y la primera obra impresa por la Biblioteca Real³⁶⁰.

Posiblemente, el origen del uso musical de este tipo de papel coincide además con la obra mencionada, por el interés particular de quien inició el proyecto por buscar un producto de buena calidad, del mismo modo que el impresor Ibarra puso todo su empeño personal en sacar adelante su empresa. Sin duda, la calidad de este papel podría haber llamado la atención de los músicos de la corte (Imprenta Real, hacia 1738-1740), donde ejerciera también otro profesional aragonés entonces residente en Madrid —como sus coetáneos y vecinos José de Nebra y Joaquín Ibarra—, el erudito doctor Blas Antonio Nasarre y Ferriz (*Alquézar —Huesca—, 1689; †Madrid, 1751)³⁶¹, bibliotecario mayor del rey, e impulsor de la citada y exquisita *Biblioteca Universal de la Polygraphia Española, compuesta por Don Christoval Rodriguez* (Madrid, Antonio Marín, 1738)³⁶².

³⁵⁹ El papel utilizado en las imprentas del siglo XVIII era muy variado y dependía de la categoría de la edición. La legislación española obligaba no obstante a imprimir en papel fino (semejante al de las fábricas de Capellades). Pero junto al papel de hilo o de género corriente de fabricación nacional, se utilizaban también otros de mayor calidad, importados, a pesar de la prohibición de Carlos III motivada por la baja calidad media de la producción española. *Vid.*: -GARCÍA CUADRADO, Amparo: “Algunos papeles empleados por el impresor Ibarra y sus filigranas”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel*. Sarriá de Ter (Gerona), Ajuntament, 2003, pp. 309-336.

³⁶⁰ “[...] hemos de esperar hasta el final del primer tercio del siglo XVIII para consignar al primero que, con un criterio amplio, ha intentado abarcar en sus páginas la historia de la escritura en la Península. Es en 1738 cuando D. Blas Antonio Nasarre y Freís publica, por fallecimiento de su autor D. Cristóbal Rodríguez, la primera de este tipo de obras titulada «Biblioteca universal de la Polygraphia española». Obra de grandes alientos, basada en la de Mabillón, si es elogiada por ser la primera que de este tipo dieron a la luz las prensas españolas es, no obstante, criticable por la carencia de textos que expliquen los facsímiles y por ser el prólogo de Nasarre muy desigual y sin constituir un cuerpo de doctrina paleográfica ni una exposición teórica de su contenido”. De este modo se refiere a la obra: -MONTERERO Y SIMÓN, Conrado: *Apuntes de iniciación a la Paleografía española de los siglos XII a XVII*. Madrid, Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC, Hidalguía, 1979, pp.12-13. Para una mayor aproximación a los pormenores del proyecto, así como a las cuestiones referidas a la edición, papel, imprenta y difusión de la obra, véase: -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal de la Polygraphia Española: Una impresión de 1738 realizada por la Biblioteca Real”, en *Anales de Documentación*, 10 (2007), pp. 113-143.

³⁶¹ Se había formado en Humanidades, Filosofía y Derecho. Desempeñó como doctor las cátedras de Instituta, Código y Vísperas en Zaragoza. En 1731, con 42 años, pasó a la corte. Fue académico de la Lengua y bibliotecario mayor de la Real Biblioteca (desde antes de la muerte de Juan Ferreras), pasando a ocupar la plaza oficialmente en 1735. Más tarde, sería consejero y ministro de la Real Junta del Patronato (1736). José Rodrigo Villalpando (Marqués de la Compuesta) le ayudó a promocionarse y permanecer en la corte al “considerarle útil en ella para sostener las Ciencias, y las Artes, para dilatar el buen gusto, y para reducir a su perdido esplendor la Crítica”. -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal...”, *op. cit.*, p. 119.

³⁶² El autor de esta obra era el sacerdote Cristóbal Rodríguez (*Las Navas del Marqués —Ávila—, 1677; †¿Madrid?, 1732c), el cual muere antes de ver estampado su trabajo ante la falta de mecenas, pese a sus continuos esfuerzos. En 1725, Cristóbal Rodríguez había solicitado amparo a Felipe V, quien le ordenó someter el trabajo a la censura de varios intelectuales del momento. El resultado de tales censuras no fue el esperado y, en 1727, mediante la reimpresión de su *Memorial dado al Rey N. Señor D. Felipe V*, Cristóbal Rodríguez volvió a solicitar al monarca ayuda económica para imprimir su *Biblioteca Universal*, argumentando que se trataba de una obra original en España a través de la cual se podía aprender “a leer sin Maestro, todos los instrumentos antiguos de España, y de toda la Europa, desde la venida de Christo”.

Es digno de consideración también valorar los paralelismos existentes entre Blas Antonio Nasarre y José de Nebra, ya que ambos eran aragoneses, coetáneos, de edad próxima —si bien, este último nace en 1702, tres años más tarde que el primero— y ambos coincidieron en Madrid, trabajando al servicio de la corte española. Es lógico suponer, por tanto, que los dos aragoneses tuvieran contacto o relación entre sí, o al menos, compartieran, como así parece ser, un elemento tan importante para sus profesiones como es el caso del papel, tal y como se verá a continuación.

Para la edición de la *Biblioteca Universal*, B. A. Nasarre adquirió una cantidad considerable de papel, 223 resmas de marca mayor (fabricadas en Capellades)³⁶³, a 118 reales de vellón la resma —portes y serones incluidos— según señalan las cuentas³⁶⁴.

Una vez obtuvo Rodríguez las licencias civil y religiosa llevó los originales de las aprobaciones a la imprenta madrileña de la Viuda de Juan García Infanzón, mandando tirar, sobre papel de buena calidad de marca mayor, con filigrana S_P, 1.500 ejemplares; realizaron la tirada Antonio de Vevaz (factor de la imprenta) y Gabriel Rodríguez (prensista); para aligerar gastos de edición Cristóbal Rodríguez aprendió a grabar a buril (aunque con cierta torpeza) algunas láminas, trabajo que compaginó con el del grabador profesional Felipe Vidal Pinilla y con el diseño y burilado de su sobrino Fernando Arcones y Rodríguez, y del grabador Juan Pérez. (citado en -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal...”, *op. cit.*, p.117). A la muerte de Cristóbal Rodríguez (1832), sus herederos alcanzaron el patrocinio real, de manera que el zaragozano José Rodrigo y Villalpando (Marqués de la Compuesta) instó a su paisano Blas Antonio Nasarre a que llevara a término la publicación de la obra. Según parece, el entonces bibliotecario de la Real Librería, el célebre erudito valenciano Gregorio Mayans y Siscar (*1699; †1781), habría desaconsejado la publicación de la *Polygraphía*, opinión que se encargaría de rebatir este círculo influyente de aragoneses activos en el entorno de la corte, y más concretamente, de Palacio (el citado marqués, Nasarre, Ibarra... hasta llegar a manos de otro aragonés —aunque acaso ajeno al entorno de la edición de la *Polygraphía*—, aunque muy posiblemente interesado en disponer de un buen papel, de calidad, para copiar sus materiales de música: Nebra). *Vid.*: -COTARELO Y MORI, E.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. Vol. II. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, pp. 205-208. -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal...”, *op. cit.*, p. 126. -MESTRE SANCHÍS, ANTONIO: “Gregorio Mayans y la publicación de la *Polygraphia* española de Cristóbal Rodríguez”, en *Erudición y discurso histórico: las instituciones europeas (s. XVIII-XIX)*. (GIMENO BLAY, Francisco M.; ed.). Valencia, Universitat de València, 1993, pp.51-72.

³⁶³ Se menciona la adquisición de una enorme cantidad de papel de Barcelona (Capellades), del mismo fabricante que había suministrado anteriormente a Cristóbal Rodríguez cuando éste hiciera las aprobaciones a su obra. Era un papel “con cuerpo, de marca mayor afiligranado con las iniciales S_P (las mismas que aparecen en los pliegos con las censuras) y de calidad incluso mejor que los usados para las censuras (aquí sin impurezas y con un excelente carteo). La gran cantidad de pliegos se iba a destinar a una tirada de la *Polygraphía* de mil ejemplares. *Cfr.* -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal...”, *op. cit.*, p.122.

³⁶⁴ Medidas aproximadas del pliego: 422 x 580 mm. Las 223 resmas costaron 26.414 reales de vellón. Curiosamente, las dimensiones de estos pliegos representan el doble de las dimensiones de los folios de gran parte de los libros del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (unos 215 x 290 mm.) que aparentemente proceden de la corte española. Entre ellos, manuscritos que contienen la filigrana S_P, como es el caso de las *fuentes 3 y 4*, o la zarzuela *Vendado Amor es, no ciego*, de José de Nebra. Esta correspondencia podría indicar un tamaño “estándar” para los pliegos de música, que se correspondería exactamente con la partición en dos mitades, de los pliegos de la resma —medidas 215 x 580 mm, folio sin plegar—, de modo, que los pliegos del papel utilizados en música, serían una “partición en dos”, de los que procedían de la fábrica papelera. Esto es fácilmente comprensible, dada la sencillez del proceso de obtención de los pliegos para la música. Asimismo, es significativa, y será de gran ayuda para la presente

Esta notable suma de pliegos estaba destinada a una tirada de 1.000 ejemplares. La calidad del soporte escogido: estupendo papel, blanco y sólido, con un carteo espléndido y escasos defectos de fabricación con la filigrana S_P —imágenes 5, 6 y 7 de la **fig.111**—, estaba bien justificada³⁶⁵.

Sin duda, la elección del papel estuvo motivada no sólo por la trascendencia y fuerte financiación con que la Corona patrocinó aquella empresa, sino también por la necesidad de igualar el soporte en que se encontraban ya impresas las aprobaciones de la obra que su autor había conseguido imprimir unos años antes y que se incorporaron a la edición. Cristóbal Rodríguez había elegido en su momento un papel de calidad cuya filigrana, también S_P (imágenes 3 y 4 de la **fig.111**), denota idéntica procedencia: Capellades. Tal vez se podrían establecer algunas diferencias, apenas perceptibles, entre los pliegos adquiridos por la Biblioteca Real y los ya impresos, con las aprobaciones mencionadas; algo menos refinados estos últimos pero también de gran calidad, a pesar del blanco quebrado propiciado por el paso del tiempo³⁶⁶. Aunque la marca S_P no se ha

investigación, la correspondencia también existente entre el papel con filigrana S_P y las medidas de los pliegos (y folios) que contienen música.

³⁶⁵ Se adjunta, por gentileza de Amparo García Cuadrado, una ilustración con las filigranas presentes en el papel de la impresión de la *Biblioteca*. Junto a cada filigrana se adjunta una datación aproximada del papel.

³⁶⁶ Ahora bien, junto a estos pliegos, de calidad superior, se utilizó, en menor cuantía, otro tipo de papel cuyo grueso gramaje es comparable al de una fina cartulina. Su naturaleza ha resultado nefasta al paso del tiempo y la oxidación es una constante perfectamente visible en los diversos ejemplares examinados. Aunque los defectos visibles de fabricación son escasos —algunas gotas y escaso carteo— la oxidación general o el foxing moteado, contrasta con las otras resmas antes señaladas. Ninguno de estos gruesos pliegos presenta filigrana. Es posible que esta falta de marca papelera sea debida, precisamente, a la naturaleza peculiar de los mismos. La contestación aportada en 1779 por los fabricantes catalanes a una encuesta remitida por la Junta General de Comercio aporta un dato de interés que podría explicar tal carencia. En uno de sus puntos se señala que todos los fabricantes en cada pliego de papel (a excepción del que se trabaja para naipes) ponen su respectiva marca de agua. (*Vid.*: -VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *La Historia del papel en España. op. cit.*, p. 183). Ante esto se deduce que, si esos gruesos pliegos procedentes de Capellades carecen de filigrana, pueda deberse a que se trate de un papel de naipes, variedad que pudo parecer adecuada para torcular el corpus de láminas. Los ejemplares analizados indican con claridad que el número de pliegos de esta naturaleza debió ser escaso y, según parece, las pruebas realizadas no resultaron del agrado del editor, por lo que fueron desechadas en un primer momento. Años más tarde, sin embargo, se utilizaron para completar la composición de ciertos ejemplares. Así pues, nos encontramos con dos soportes barceloneses (S_P y papel de naipes) que en ciertos ejemplares se ven incrementados por una tercera variedad. La historia de aquella edición nos sitúa ahora en 1753. En ese momento se tiraron nuevamente 15.000 láminas para completar 200 ejemplares y dar salida, así, a un buen número que habían quedado incompletos en su momento. En esta ocasión se volvió a comprar nuevamente papel de marca mayor, en concreto 14 resmas a 116 reales y, por tanto, a un precio algo inferior al de las buenas resmas compradas en los años treinta. Si su coste fue similar, no así la calidad de las mismas. En esta ocasión nos encontramos con un soporte mediano, de menor consistencia, con defectos de fabricación en algunos pliegos y donde la oxidación es más perceptible. La filigrana es RRM o RROM, tal vez la de Ramón Romaní (imágenes 8, 9 y 10 de la **fig.111**). Si esta fuera su procedencia, se trataría también de un papel catalán, posiblemente, de la Torre de Claramunt en Barcelona, pueblo cercano a Capellades. Un único pliego de similares características, con pequeña balanza, completa la serie de filigranas de un mismo ejemplar de la obra (imagen 11 de la **fig.111**).

encontrado referenciada, la documentación de archivo confirma el origen barcelonés de aquellos pliegos. En ese excelente soporte se torcularon las láminas y se imprimió un extenso prólogo redactado por el bibliotecario mayor³⁶⁷.

En definitiva, de hecho, se trataba aquella *Biblioteca Universal* de una primera obra impresa por la Real Biblioteca, y de una tarea compleja y costosa —un cometido de índole nacional, en competencia con otras naciones—, que abordaba aspectos tales como la gestión y presupuesto del proyecto, tipos de imprenta, tirado de planchas, distribución y venta de ejemplares, etc. Para ello, se procedió a una notable tarea de experimentación, trabajando con tipos móviles y tomando el francés como modelo a imitar. Y en tal contexto, coincidiendo precisamente con aquella primera edición bibliotecaria, se quiso “restaurar” en Palacio la pérdida sufrida con el devastador incendio del Real Alcázar de 1734, el cual, sólo cuatro años más tarde, comenzaba a levantar sobre el solar del antiguo edificio una nueva residencia real.

El trasiego de personas y materiales, las obras por doquier, y los afanes —casi febriles— que exigirían esta complicada nueva empresa que había de llevarse a cabo en tiempo récord y absorbía todas las iniciativas cortesanas, sin duda hubo de afectar también a la música, de la que, es bien conocido el nuevo encargo real (entre otros, a Corselli y José de Nebra) en el sentido de reponer rápidamente lo desaparecido y cubrir con eficacia y prontitud las necesidades del protocolo y agenda real. Pero es cierto que la música madrileña apenas contaba entonces con tradición especializada a la hora de imprimir (recuérdese que José de Torres había inaugurado su imprenta musical en 1699, ejerciendo desde entonces un auténtico monopolio —era, de hecho, el único impresor del país autorizado para editar música—)³⁶⁸, de manera que es fácil imaginar que los músicos más

³⁶⁷ Conclusiones presentadas por: -GARCÍA CUADRADO, Amparo: “El consumo de papel por la Real Biblioteca como entidad editora”, en *VII Congreso de Historia del Papel en España*. Madrid, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2007. Agradezco a la Dra. A. García Cuadrado el excelente asesoramiento prestado en lo concerniente al papel afiligranado S_P. Según parece, “una vez agotados los ejemplares [publicados en ediciones propias de la Real Biblioteca], sabemos que la Biblioteca compraba nuevamente papel y volvía a imprimir las obras. [...] estaríamos ante reediciones sucesivas donde se mantenían los datos de edición de la primera”. Citado en: -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal de la Polygraphia Española: Una impresión de 1738...”, *op. cit.*, pp.114-115.

³⁶⁸ Sobre el control ejercido por José de Torres al respecto y los competidores que trataron de salirle al paso en este sentido (incluyendo intentos para implantar un nuevo sistema editorial para la música en tablatura, y anécdotas con apuñalamientos), puede verse: -DELGADO PARRA, Gustavo: *Obras para órgano de Joseph de Torres y Martínez Bravo (c.1670-1738)*. Vol. II. Madrid, Alpuerto, 2012.

destacados (Domenico Scarlatti, Nebra, Corselli y el resto del entorno palaciego) intentaran, para sus copias manuscritas, imitar los recursos de la imprenta general (no específicamente musical) a la hora de anotar “en limpio” sus producciones, y satisfacer así a sus comitentes, empleando para ello el mejor papel del que se abasteciera entonces Palacio, y focalizando el uso —es decir, el gasto— de papel, de un modo “intensivo”, en un período temporal concreto. Así, habrá una serie de años, unos músicos concretos, y unos copistas, que utilizarán este mismo tipo de papel. Y todo hace pensar que el papel utilizado para copiar la música para que los músicos de la corte fijaran su producción artística, fuera el mismo que el empleado para otros de los mejores menesteres.

Hemos visto, por otra parte, como se compró, en Capellades (Barcelona), una ingente cantidad de pliegos, con vistas a tirar hasta mil ejemplares de la célebre *Polygraphía*. Pero lo importante de todo esto para nuestro interés es que, según citan los autores precedentes, García Cuadrado y Montalbán³⁶⁹,

*“los malos resultados obtenidos [en el transcurso editorial de la *Polygraphía*] motivaron una drástica reducción de la tirada. Los datos consultados en las cuentas de la Biblioteca no dejan duda a este respecto; según nuestros cálculos **no se debieron grabar más de 100 ejemplares** del *corpus* de láminas, lo que redundó en una importante reducción del número de pliegos consumidos en la edición. Este sobrante de resmas es recogido adecuadamente en las cuentas de la Biblioteca: «... Y aunque el Sr. Dn. Blas [Nasarre] dio por recibido mayor cantidad de papel, que se costeó por esta Real Biblioteca con el nombre para esta impresión; parte del papel volvió a su Señoría a la Biblioteca por no consumido; como consta en el Libro al folio 301 y lo demás lo consumió en otros usos de su Señoría» [las negritas son mías]³⁷⁰.*

No es preciso atar demasiados cabos para llegar a la conclusión de que, con un sobrante de pliegos correspondientes a lo que habrían sido nada menos que 900 ejemplares de la monumental *Polygraphía*, todos ellos de buen papel (y con filigrana S_P), disponibles en Palacio, cierta parte de aquel remanente hubiera ido a parar, para su uso, a los copiantes de música, por aquellos años, en plena actividad —una actividad que diríase casi febril—, para abastecer las necesidades de una Real Capilla de música que había visto los fondos de su archivo devastados por las llamas hacía pocos años.

³⁶⁹ -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal de la Polygraphia Española: Una impresión de 1738...”, *op. cit.*, p.124.

³⁷⁰ “Liquidación y resumen de la Cuenta firmado por esta Real biblioteca, i por los Herederos del Sr. Dn. Blas”.

Todo parece aclararlo un documento conservado en la Biblioteca Nacional de España, en el que Corselli refiere que el anterior maestro de capilla José de Torres, que recibía mediante privilegio suministro de papel para su Imprenta Real, tiraba despreocupadamente también de ese papel, siempre que lo necesitaba, para suministrar de fondos, es decir, de copias manuscritas de música, a la Real Capilla, como si de una misma cosa se tratara. Esto habría sucedido incluso después del incendio del alcázar en 1734; pero al morir Torres en 1738 la situación cambió³⁷¹.

Un documento de 22.06.1751, dirigido por el maestro de la Real Capilla Francisco Corselli al cardenal Álvaro de Mendoza Caamaño —entonces Patriarca de las Indias y por tanto, máxima autoridad eclesiástica en Palacio— anotaba lo siguiente:

“[...] Tengo noticia fixa por don Isidro Montalvo, copiante que es de la Real Capilla de Su Magestad desde el año 1714, como por experiencia propia, y por haverlo sabido de sus antecesores, que a los maestros que en sus tiempos havía, hasta todo el tiempo que lo fue don Sebastián de Durón, se les dava todo el papel que necesitavan para sus obras, las que quedavan parte en su poder, y otras que eran las más usuales, en Palacio en una pieza detras del órgano de la Capilla, para ahorrarse de llevarlas, y traerlas los colegiales para que no se maltratasen, y estaban al cuidado del referido maestro Durón, a quien sucedió la desgracia del destierro, y no tubo tiempo de pensar en cosa ninguna sino en su persona, por lo que dejó en abandono en el Colegio, todos los papeles; los que quedaron en poder del rector que le sucedió que fue don Mathias Cabrera, músico de voz de bajo de la Real Capilla a quien sucedió don Nicolás Humanes y despues don Josef Torres, de que se refiere, que todos estos papeles se extraviaron, unos por haver pasado a varias manos, y otros por haver sido comprehendidos en el incendio de Palacio del año de 1734; por lo que no quedó razón ni cuenta alguna de ellos, sino tales y cuales que parecieron mas útiles, y quedaron en poder de don Josef Torres para con ellos dar cumplimiento a su obligación, hasta componer todas las que ocurren al servicio de la Real Capilla. Al entrar en posesion del magisterio don Josef Torres, cesó el suministrarse el papel, lo uno porque no lo solizitó, y lo otro porque se empezó a estilar otro género de obras, y por consiguiente, otro género de papel, que fue de marca mayor y de marquilla, como se está actualmente practicando, por cuyo motivo puso el papel de su cuenta, el cual subsanava con el privilegio que pretendió, y logró de poder entrar papel para su imprenta de música sin pagar derecho alguno, llevando la voz que era para el real servicio de Su Magestad. Habiendo yo sucedido en el magisterio al difunto Josef Torres por gracia de Su Magestad el Señor Rey Don Felipe Quinto (que Dios haya), y en la rectoria del Colegio de Niños Cantores; con la orden que tube de Vuestra Eminencia fuy para enterarme de los papeles que se discurrió ser pertenecientes a la Real Capilla, y hallé que sus herederos se havian quedado con la entera posesion de ellos, dandome por motivo, que su padre havia costeadó el papel, y que los demás maestros antecesores, havían practicado lo mismo, aún haviendoseles suministrado el papel, y que esta misma razón havian dado a Vuestra Eminencia, quien se sirvió

³⁷¹ (Colección de documentos originales referentes a la Capilla Real. Reales Órdenes y Estatutos de la Real Capilla de S.M., E-Mn, M-762, fols.23v-25v.). Citado en: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp.205-206.

de hacermela comunicar por el secretario don Pedro Martínez de la Mata. Viendo yo esto y no hallandome con obras ningunas proporcionadas al estilo y método de la Real Capilla, y estando siguiendo las jornadas con motivo de la honrra que yo tenía de enseñar a los Serenísimos Señores Infantes e Infantas, me vi precisado para dar el debido cumplimiento al culto de la Real Capilla hasta poder formar el surtido necesario de mis obras, cuyos materiales han sido hasta ahora de mi costa, de comprar todas las obras del maestro don Felipe Falconi (que de Dios haya) por medio de don Josef Cañizares, como consta de una carta suya de lo que las ajustó, y una porcion de las que se pudieron adquirir de don Josef Torres, como también consta de una minuta que tengo de propio puño de don Josef Nebra de lo que me costaron. [...]”.

Vemos, por tanto, cómo había sido práctica frecuente a lo largo de todo el siglo XVIII el intercambiar materiales, es decir, papeles, con uno u otro destino (para imprimir ediciones del cariz que fueran en la Imprenta Real, o bien para sacar copias manuscritas con destino a la Real Capilla), dentro de un mismo entorno laboral (aunque se tratara en puridad de cometidos bien distintos y administrativa e incluso económicamente diferenciados), y todo esto con una total ligereza, dado que ambas tareas se desdibujaban en la persona de un mismo protagonista, que fue José de Torres, a la vez, impresor, y maestro de la Real Capilla. Parece, no obstante, que, más tarde, este tipo de prácticas pudo haber cambiado, aunque posiblemente sólo en parte.

Resulta evidente que, a partir de la urgencia de dotar a la Real Capilla de música de un repertorio adecuado y útil tras el incendio del Real Alcázar, se comenzó a tener cuidado de algunos aspectos que, al parecer, no se habían considerado hasta entonces (como por ejemplo, la propiedad de las copias de música, y de los papeles en los que éstas se plasmaban), sino que se habían ido solventado conforme surgían, según una especie de derecho consuetudinario³⁷².

³⁷² Sobre la formación de los archivos eclesiásticos españoles, la propiedad intelectual y física de las obras, la creación de armarios con llave para resguardar las piezas, etc., *cfr.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España. El archivo como proceso de desarrollo”, en *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4/1 (1997), pp.5-70. En el caso concreto de la Real Capilla, un documento datado en Aranjuez, 16.06.1751 (*E-Mp*, Reinado de Fernando VI, Real Capilla, caja 72/8), dirigido por el Marqués de la Ensenada al cardenal de Mendoza (Patriarca de las Indias) señalaba lo siguiente: “Deseando el Rey que las obras de música que sirven para el culto divino de su Real Capilla se mantengan con la debida custodia, ha resuelto que por aora, e interin se concluye la fabrica del nuevo Palacio, se hagan unos estantes cerrados donde se coloquen todas las obras que actualmente existieren, y ubieren executado los maestros de la Real Capilla desde el incendio del Palacio antiguo, y las que fueren escribiendo conforme a su obligacion, costeandose por la Real Hacienda el papel que se necesitare; y que assí executado se forme imventario, y haga entrega formal al maestro de capilla con las llaves de los estantes, respecto de su cargo la eleccion de las obras que según las clases de las funciones deben cantarse en cada una”.

Fue precisamente José de Nebra quien se decidió a poner orden en el caos reinante al respecto, solicitando que se regularizara la situación en beneficio, no de intereses particulares, sino de la propia Real Capilla, para lo cual proponía que se le hiciera justicia a Corselli (pagándole cuanto hubiera costado hasta entonces de su bolsillo en materia de papel), de modo que el monarca se asegurara la propiedad de las copias que mandara sacar y por las que había pagado y pagaría, haciendo como sugería Nebra, incluso por el concepto del papel³⁷³:

“Emmo. Sr.: Obedeciendo a Vuestra Eminencia con la exactitud que debe mi respeto, y mi obligacion, digo que las obras del difunto maestro don Josef Torres [...] En la lista que presenta don Francisco Corselli de este autor [de Torres], hay [...] Todas sus producciones, las tiene Su Magestad (que Dios prospere) vien oidas; y si fuere de su real agrado, podrá tomar la propiedad de las copias. Del maestro don Felipe Falconi, es poquísimo lo que he oido, pero don Francisco Corselli podrá informar a Vuestra Eminencia del merito, y circunstancias de sus obras. Lo que a mi me parece (por ser lo mas nerbioso) es, que al actual maestro don Francisco Corselli, se le satisfaga el importe del papel que ha gastado en la copia de sus obras desde que tuvo el ingreso en la Real Capilla, y se continue en adelante esta gratificacion para que en ningun tiempo pueda pedir la propiedad de sus obras, y con este pequeño dispendio se logre abolir tan pernicioso abuso, pues teniendo Su Magestad dotados los copiantes (que es lo mas), con esta providencia en el curso de pocos años, se hara dueño de un grande archivo. Vuestra Eminencia executará lo que sea de su mayor agrado, que a su resolucion está aligado el acierto. [...]”.

Seguramente gracias a las medidas propuestas por Nebra, tendentes a evitar “abusos”, se llegaron por otra parte a conservar las obras que han sobrevivido hasta nuestros días en el archivo y biblioteca de Palacio, en lo que fue una sugerencia profesional y constructiva, que fue enseguida atendida por la casa del monarca³⁷⁴:

“Emmo. Sr.: Enterado el Rey de lo expuesto por Vuestra Eminencia en consulta de 2 de septiembre proximo passado sobre el contenido de su real resolucion de 16 de junio de este año, dirigida a que custodie, vajo de imbentario, las obras de musica de su Real Capilla, para su debida conservacion, ha resuelto Su Magestad que por aora, disponga Vuestra Eminencia se imbentarien las citadas obras y se coloquen en los estantes cerrados, hechos a este fin, entregandolos con cargo formal al maestro de capilla, satisfaciendo a don Francisco Courcelle el papel de las que ubiere escripto desde que entro a servir el magisterio y executando esto mismo con todas las que hiciere, segun su obligacion, y los maestros succesibos, las cuales se iran aumentando al imbentario. Todo lo que participo a Vuestra Eminencia de orden de

³⁷³ Papel de don Joseph Nebra al Cardenal Patriarca de las Indias, de 06.07.1751 (*E-Mn*, M-762, fols.31v-32r. “Colección de documentos y originales referentes a la Capilla Real. Reales Órdenes y Estatutos de la Real Capilla de S.M.”).

³⁷⁴ Escrito del Marqués de la Ensenada al cardenal Mendoza (Patriarca de las Indias), datado en San Lorenzo [del Escorial], el 25.10.1751 (*E-Mp*, Reinado de Fernando VI, Real Capilla, caja 88/1; registro 111, fols.7v-8r y registro 127, fol.12). Citado en: -ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *op. cit.*, p.210.

Su Magestad para que disponga su cumplimiento, haciendo prevenir a don Francisco Courcelle y don Joseph de Nebra se apliquen todo lo posible a escribir aquellas obras que contemplaren mas necesarias y mas conformes a que la Real Capilla sea servida en todas sus funciones con la propiedad y maior primor, correspondiente al culto divino, en que tanto se complace el catholico celo de Su Magestad. Dios guarde a Vuestra Eminencia muchos años como deseo”.

“Nota. En 13 de noviembre del 1751 se dio a Su Eminencia la zertificazion de esta orden”.

A partir de todas estas informaciones, puede inferirse, muy posiblemente, la utilización y copia de música de Domenico Scarlatti (y de Nebra, Corselli, Mir, Moreno y Polo, Adán, Ochando, Jommelli, etc.), en multitud de materiales con marca de agua S_P, papeles hoy en día desperdigados geográficamente, pero, sin duda, todos ellos procedentes del estricto ámbito de la corte madrileña, como se ha visto.

Con ello, nos encontramos en condiciones de poder situar definitiva, y no sólo geográficamente, la procedencia de estos papeles, e incluso —acaso más importante todavía—, de poder establecer su fijación cronológica a partir de un momento bien concreto: la publicación definitiva de la *Polygraphía* en 1738, y el consecuente remanente dejado de pliegos, que entonces no se llegaron a utilizar. Y téngase presente, de otro lado, que la cuenta general de pagos que consta en la Real Biblioteca a buena parte de los grabadores que participaron en la edición de la *Polygraphía*, data del año 1751, fecha, curiosamente, plenamente relacionada con los materiales musicales objeto de nuestro interés³⁷⁵.

Pero el caso es que, otro dato más en este mismo contexto —enésima coincidencia o curiosidad—, nos lleva hasta el conocido “grabador de sellos, láminas, firmas y otras cosas”, además de maestro de danza y editor, Pablo Minguet e Yrol (*1733; †1801), también tratadista musical, que trabajara en las planchas de la *Polygraphía* desde 1736, trabajo por el que cobró 3.115 reales y 17 maravedíes³⁷⁶. La conexión de Minguet con el

³⁷⁵ Véase: -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal...”, *op. cit.*, p.125, notas a pie de página 45, 47, 48, 49 y 50.

³⁷⁶ Como es bien conocido, Minguet fue autor de diversas obras musicales, o relacionadas con la música y el baile o la danza, buena parte de las cuales editó en su propia oficina o imprenta, a menudo sin indicación explícita de datación, y frecuentemente en tiradas cortas, que veían la luz en sucesivas impresiones, en ocasiones ampliadas, y otras veces apenas corregidas o retocadas. [Sobre este autor, cuya obra todavía precisaría de una buena investigación a fondo, puede verse: -RICO OSÉS, Clara: “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario Musical*, 64 (2009), pp.191-214]. Entre su producción, se cuentan los siguientes títulos; a propósito de la danza: -MINGUET E YROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa, adornado con cuarenta figuras*. Madrid, s.e., 1737; -ID.: *El noble arte de danzar a la francesa y española: adornado con LX láminas finas*. Madrid, Imp. del Autor,

papel de marca de agua S_P nos la ofrecen nuevamente García Cuadrado y Montalbán³⁷⁷, según quienes

“a él se debe con seguridad el grabado de tres láminas con caracteres góticos incluidas en el prólogo [de la *Polygraphía*] (“letra gótica”, “piedra en Arjona” y “Missal de Toledo”). De su buril es también el bonito frontispicio que había sido delineado por Cristóbal de San Juan, escribiente de la Real Biblioteca. [Este último “entró —como empleado de la Real Biblioteca— como escribiente en enero de 1732 y se mantuvo hasta septiembre de 1750, en que por fallecimiento su plaza fue ocupada por Miguel Casiri]. A diferencia de los anteriores, el dibujante cobró su trabajo del caudal de los gastos menores de la Biblioteca y no del presupuesto asignado para la edición”³⁷⁸.

1755; -ID.: *Arte de danzar a la francesa, adornado con cuarenta y tantas láminas. Corregido en esta tercera impresión por su autor.* Madrid, Oficina del Autor, 1758; -ID.: *Breve tratado de los pasos del danzar a la española, que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bailes. Corregido en esta segunda impresión por su autor.* Madrid, Imp. del Autor, 1764; -ID.: *Nueva adición del Arte de Danzar a la francesa. Que en cuatro figuras enseña el modo de danzar los tres pasapiés. También están escritos por solfa, para que los sepa tañer cualquier músico.* Madrid, s.e., s.f.; -ID.: *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas, demostradas con media Chorographía.* Madrid, Imprenta del Autor, s.f.; -ID.: *Cuadernillos curiosos de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas cuantas maneras se han inventado hasta ahora; tienen la música muy alegre y con su bajo.* Madrid, Imp. del Autor, s.f. [1758]; -ID.: *Explicación y demostración de los bailes que más se usan en las cortes de Europa. Breve tratado de los pasos del danzar a la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos.* Madrid, s.e., s.f. Y a propósito de la música instrumental: -MINGUETE Y ROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, cytara, clavicordio, órgano, arpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes demostradas y figuradas en diferentes láminas finas por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro; con una breve explicación de cómo el autor los aprendió.* Madrid, Imprenta del dicho Autor, (Joaquín Ibarra), 1752-1754 [por fascículos, hasta 1774]. -ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer el Psalterio, con varios tañidos demostrados y figurados en diferentes láminas finas, por música y cifra, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1754. -ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer la flauta travesera, la flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1754. -ID.: *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cítara o cualquier otro instrumento, con sus láminas finas que sirven para los ejemplos de contrapunto y composición, las más esenciales para este efecto y para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro. Recopiladas de las obras de Gaspar Sanz.* Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. -ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola, con variedad de sonos, danzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra, al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro.* Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. -ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer la Bandurria, con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra, para que cualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad y sin maestro.* Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. -ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer el violín....* Madrid, Joaquín Ibarra, s.f.

³⁷⁷ *Op.cit.*, p.126.

³⁷⁸ *Vid.* también: -GARCÍA MORALES, Justo: “Los empleados de la Biblioteca Real (1712-1836)”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73/1 (1966), pp.27-89. Repárese en que, de nuevo, aparecen dataciones en torno a 1750, y que algunos de los personajes involucrados en nuestro relato perciben sus pagos a través de vías que se documentan hoy más difícilmente que otras de carácter corriente, debido a no tratarse de los cauces habituales de pago, sino de cobros menores o extraordinarios.

Todavía más. Otra fuente documental de música (de relativa relevancia, por el compositor que la protagoniza y el contexto en el que se generó), la constituye el manuscrito titulado *Pasacalles y obras de guitarra*, que se conserva en la Biblioteca Británica londinense y que data del año 1732³⁷⁹. Dicha fuente, que incluye obras del célebre guitarrista y compositor Santiago de Murcia (*1673; †1739), se dedica a “don Joseph Álvarez de Saavedra”, acaso —según C. Russell— el caballero de la orden de Santiago don Joseph Álvarez del Valle, que vivía en Madrid hacia 1719³⁸⁰. Y presenta también marca de agua con las letras S_P, que ya señalara Monica Hall en su día como coincidente con tres manuscritos madrileños cercanos a 1730, y que Alejandro Vera ha identificado también en al menos otros dos manuscritos con música de Francisco Corselli conservados en el Archivo de Palacio, que datan de la década de 1740, y que apuntarían a que el papel utilizado en el manuscrito citado —hoy en Londres— donde se anota la música de Santiago de Murcia, fuera el mismo que el que emplearan los músicos de la corte española³⁸¹. Curiosamente, los citados dos manuscritos de Corselli se corresponden con el villancico *Felices mortales*, del año 1743, y *Al que de pastorcico*, del año 1748³⁸².

Y un último caso que refuerza mi tesis, en el sentido de que los papeles con marca de agua S_P proceden de la corte madrileña, en un lapso temporal que abarcaría desde los alrededores del año 1738 (posiblemente, desde incluso algunos años antes), hasta los inicios de la década de 1750: un trabajo de Miguel Ángel Marín atestigua la posible llegada desde Madrid, hasta la ciudad altoaragonesa de Jaca —aunque en este caso, la

³⁷⁹ **GB-Lbl**, *Additional Ms. 31640*. Facsímil: -MACMEEKEN, Michael, ed.: *Santiago de Murcia: Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales (1732)*. Monte Carlo (Mónaco), Chanterelle, 1979. Transcripción en: -PENNINGTON, Neil: *The Development of Baroque Guitar Music in Spain, including a Commentary on and a Transcription of Santiago de Murcia's Pasacalles y obras (1732)*. Tesis doctoral, Baltimore, College Park, University of Maryland, 1979.

³⁸⁰ -RUSSELL, Craig H.: *Códice Saldívar N.º 4. A Treasury of Secular Guitarre Music from Baroque Mexico*. Vol.1. Urbana, University of Illinois Press, 1995. -VERA, Alejandro: “Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras Selectas de Guitarra* de Santiago de Murcia (1722)”, en *Resonancias*, 18 (2006), pp.35-49.

³⁸¹ -VERA, Alejandro: “Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras Selectas...*”, *op.cit.*, p.37; y -HALL, Monica: *The guitar anthologies of Santiago de Murcia*. Vol.1. Tesis doctoral, Walton Hall Milton Keynes (Buckinghamshire), The Open University, 1983, p.77.

³⁸² Archivo General del Palacio Real de Madrid, Legajos 1482 (Cat.377) y 1484 (Cat.417), respectivamente. El primero de ellos, una especie de villancico-cantada, en Re Mayor, se escribe para 8 voces con violines y clarines, mientras que el segundo se trata de una “Pastoral de Navidad, a 8 voces, con violines, oboes y trompas. -PERIS LACASA, José, dir.: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp.202 y 209.

datación sea algo más tardía, de comienzos de la década de 1750—, de diecinueve manuscritos de música, varios de ellos con marca de agua S_P³⁸³.

Se trata en concreto de varias fuentes documentales, propiedad en su mayor parte de Francisco de Aguilar —que las habría recibido desde la corte—, en las que se copia música del compositor valenciano Vicente Adán (el cuatro al Santísimo *A un certamen misterioso*, de 1758), de Tomás Ochando —autor con abundante obra en México— (el salmo *Laetatus sum*, y el villancico a la Concepción *Retiren las nubes*)³⁸⁴, de José de Nebra (el cuatro al Santísimo *Hermoso cupido*, procedente del Colegio Imperial de Madrid, de la Compañía de Jesús), y del aragonés —como el anterior— José Moreno y Polo (el versículo *Domine ad adiuvandum* y salmo *Dixit Dominus*). Según M. Á. Marín,

“este ejemplar de filigrana [...] dentro del archivo jacetano sólo se encuentra en los papeles de este grupo de obras y algunas otras cuyos autores trabajaron principalmente en Madrid. Este hecho, además de dar homogeneidad evidenciando un mismo origen, también permite suponer con cierto margen de seguridad, que el salmo de Ochando [...], con idéntica filigrana, llegó a Jaca por el mismo procedimiento que el resto, a pesar de la ausencia de la inscripción de posesión [supuestamente, de Francisco de Aguilar]. Otro elemento de cohesión es la vinculación de sus autores a la Villa y Corte: José de Nebra ocupó distintos puestos desde 1719 hasta su fallecimiento en 1768; José Mir, en su segunda etapa madrileña como maestro de capilla de La Encarnación desde 1752 (no por casualidad el año de composición de su responsión) hasta 1765; Polo, presumiblemente José Moreno, organista de la Capilla Real desde 1754 y Vicente Adán, quizá organista de la Capilla de la Almudena y no de la Capilla Real como se ha venido afirmando”³⁸⁵.

Incluso parece que la citada filigrana, S_P, como ya se comentó anteriormente, reaparece en Jaca, en unos papeles con música copiada de Pedro Durán (que ocupara el magisterio del Colegio Imperial de la Compañía en Madrid en 1755-1759 y el de la Iglesia de la Almudena en 1767-1768), aunque ahora con un tamaño mayor, correspondiendo en tal caso semejante filigrana a fechas ya más avanzadas: dichas dos obras, ambas para 8 voces, con violines, trompas y acompañamiento (un salmo *Dixit Dominus*, de 1767, y una *Missa*, de 1768), se anotan de la mano de un solo copiante.

³⁸³ -MARÍN, Miguel Ángel: “«A copiar la pureza»: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.257-276.

³⁸⁴ Cfr.: -GUERBEROF HAHN, Lidia: *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. Archivo Musical. Catálogo*. Guadalupe, Basílica, 2006. De este mismo compositor se registran también en Jaca, y acaso tal vez también procedentes de Madrid, los salmos *Beatus vir* y *Dixit Dominus*, ambos en copias del año 1752.

³⁸⁵ -MARÍN, Miguel Ángel: “«A copiar la pureza»: música procedente de Madrid...”, *op. cit.*, p.263. Del catalán José Mir y Llussà se conserva en Jaca la responsión *Resuene armonioso*, del año 1752.

Por otro lado, hay que añadir, aún, algunas variantes temporales respecto a la marca de agua S_P, que dan idea de su posible datación. En este sentido, he podido constatar que dicha marca de agua, cuanto más pequeña es de tamaño, corresponde a una fecha más antigua (datando los primeros ejemplos de los años 1738-1740), mientras que, con el paso del tiempo, como va dicho, su filigrana se va haciendo más grande (hasta alcanzar la década de 1750)³⁸⁶. Se halla en este sentido papel con esta marca de agua, y con música anotada, tanto en el archivo de la Real Capilla de Palacio en Madrid, como en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, como en la ya citada catedral de Jaca, denotándose un mismo origen de sus copias. En el caso de la *f fuente 1*, el tamaño de la filigrana es muy reducido, con respecto al tamaño del resto de manuscritos, que comparten dicha marca de agua y que están datados en las décadas de 1740 y 1750 en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

Nos hallamos, de este modo, en la práctica, ante una nueva metodología a la hora de enfrentarnos al estudio de los manuscritos, dado que, hasta el momento, no se había reparado, con suficiente atención, en el hecho de las abundantes conexiones existentes entre Madrid, Zaragoza, José de Nebra, Domenico Scarlatti, los distintos copistas de música del entorno cortesano, editores e impresores aragoneses en Madrid, Biblioteca Real, inicios de la imprenta contemporánea (J. Ibarra), difusión del papel, rastreo de copias... Y, por otra parte, hay que hacer notar la función preponderante de Madrid, de Palacio, y de la corte, como foco difusor y origen de la producción musical de Domenico Scarlatti frente a cualquier otro centro. Faltaría, no obstante, dilucidar claramente, por qué se utilizó, en Zaragoza, y en el manuscrito del Orfeó Català, este tipo de papel (con marca de agua S_P) tan frecuentemente: si por su calidad, o por sus medidas, o por el precio, o por tratarse de la materia prima entonces disponible en Madrid o, acaso, por hallarse con material abundante —de sobra— de este tipo y calidad).

En todo caso, conviene centrar la relevancia de esta marca de agua concreta para los estudios musicológicos al respecto, ya que se trata de un tipo de papel sobre el que se copia alguna de la mejor música de la época a nivel internacional: obras de Domenico Scarlatti, de Francisco Corselli, José de Nebra, etc. Todos ellos, compositores de primerísimo nivel, y autores de una música de la mejor calidad. No se trata por tanto, a

³⁸⁶ Este mismo proceso se observa claramente en los folios que conforman la *f fuente 3*, y será por tanto abordado con mayor detenimiento en la descripción de dicha fuente.

mi juicio, de una simple casualidad, sino que se trata de un papel activo en un período temporal concreto, y con unos usos, asimismo, bien concretos.

Por último, conviene diferenciar también, por un lado, entre el papel utilizado en su día para copiar la música producida como trabajo profesional del propio D. Scarlatti, es decir, la música generada con carácter personal para determinados miembros de la realeza, y en este caso concreto para las colecciones de la reina (tratándose de un músico y compositor, aunque profesionalmente activo en las dependencias de Palacio, pero no perteneciente a la Real Capilla, sino estrictamente a la Cámara o “Cuarto” de la reina)³⁸⁷ y, por otro lado, los papeles de música ahora sí que pertenecientes a la Real Capilla, o para el servicio general u ordinario de Palacio (con obras de José de Nebra, Francisco Corselli, u otros).

En otro orden de cosas, ya se ha visto cómo la marca de agua S_P cabría adscribirla a una datación de en torno a 1738-1740 (en su tamaño menor), hasta, paulatinamente, la década de 1750 (en su versión de mayor tamaño); pero sin embargo, la marca de agua que incluye las letras entrelazadas S_P dentro del segundo de tres círculos (incluyendo el superior el escudo de Génova flanqueado por dos grifos y rematado por corona, y el inferior un número), correspondería a una datación algo posterior, ya de mediados de la década de 1740.

³⁸⁷ Es el caso de las marcas de agua del papel que se detectan en Parma y Venecia, claramente distintas a las halladas en Zaragoza y el Orfeó Català (S_P). Precisamente, en la colección de Parma (páginas en que se anota música, pero no en las guardas), se registran las mismas marcas de filigrana 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)], como en las mismas composiciones conservadas en la Biblioteca Marciana de Venecia [*I-Vnm*, It.IV 197b (=9768)]. En la descripción de la *f fuente 3*, se reproducen las marcas de agua contenidas en la colección de Parma, las cuales fueron tomadas por mí, en papel vegetal, durante la visita que efectué a *I-PAc*.

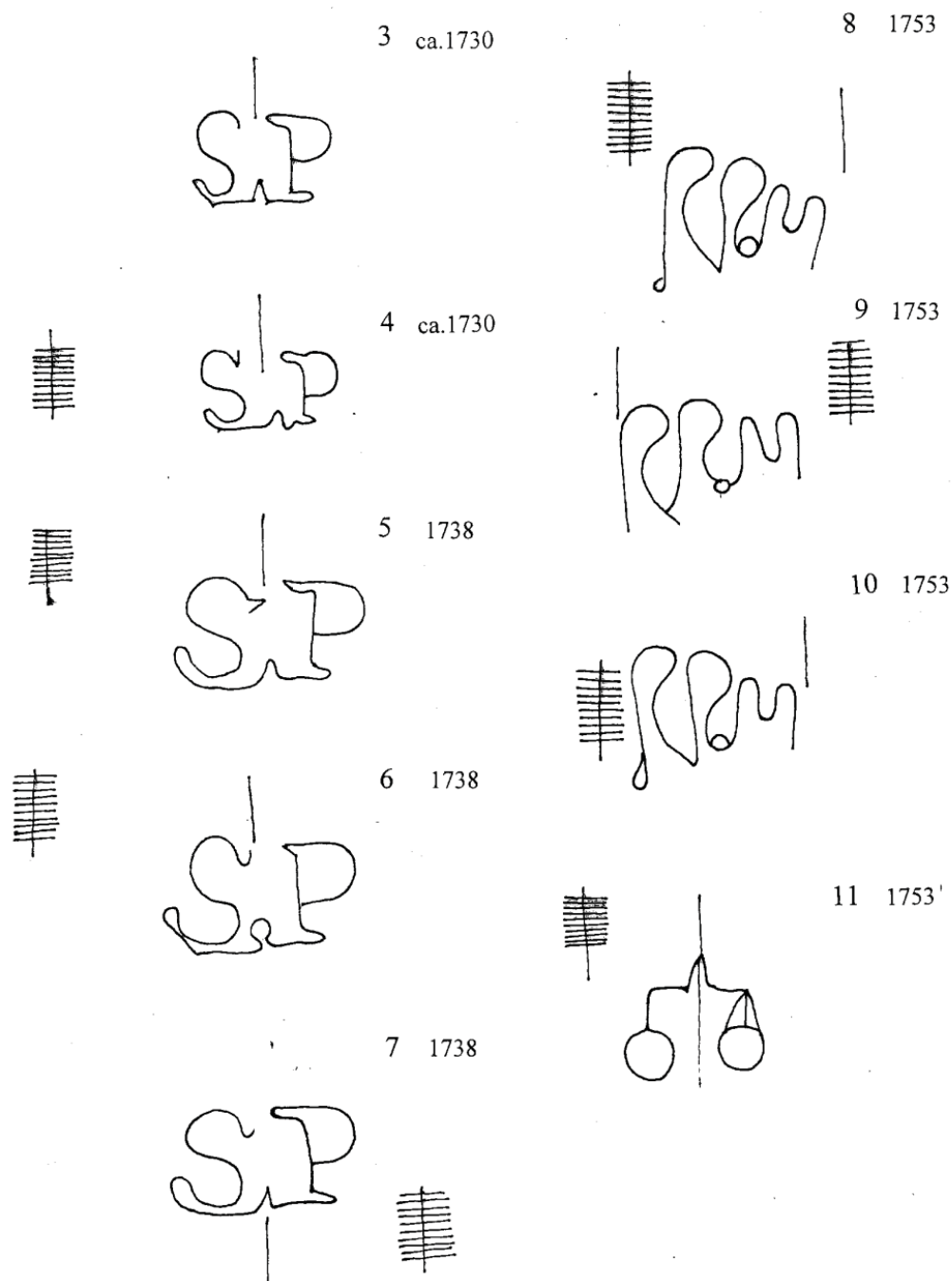


Fig.111: Reproducción, facilitada por Amparo García Cuadrado, de las filigranas contenidas en el papel con el que se editó la *Biblioteca Universal*. Junto a cada marca de agua, se añade la datación aproximada del papel. La presente ilustración es de enorme valor a la hora de datar el papel con la filigrana S_P, ya que, como se observa, el tamaño y el trazo de las iniciales de las letras varía con el paso de los años.

Finalmente, conviene mencionar que existe en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza un número nada despreciable de composiciones de José de Nebra anotadas en papel con la filigrana S_P, así como abundantes manuscritos, de autores coetáneos, también con idéntico papel, que pudieran proceder del legado que José de Nebra dejó, tras su fallecimiento, a su hermano Joaquín, organista de La Seo de Zaragoza, y que fue comprado por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza a María Redoné, viuda de Joaquín Nebra, a la muerte de este último en 1782³⁸⁸.

En este sentido, he localizado una inscripción que parece confirmar la hipótesis de que a las manos de Joaquín Nebra llegó abundante música que perteneció a sus hermanos. Me refiero al cuaderno de las *Suites para clave* de G. F. Händel, depositado en *E-Zac* (B-2 Ms.1.). En la portada del mismo se apunta: [*Este Libro es del señor / D. Francisco Xavier Nebra / Fue copiado en Roma a los 26 de Marzo a. de 1727*] / *Suite Premiere pour le Clavecin*; lo cual evidencia quién fue el propietario primigenio del cuaderno³⁸⁹. Sin embargo, en la cubierta principal, con cierta dificultad, aún puede leerse la siguiente anotación: “Para D.n Juaquin Nebra Organista del Asseo”. La inclusión de la preposición *para* en la frase, implica donación u obsequio. La manera “discreta” de escribir esta frase —letra pequeña y escasa cantidad de tinta, contrastante con el considerable tamaño de las letras y la ornamentación que aparece en el título de la portada—, parece indicar una voluntad de “respeto” hacia el propietario originario.



Fig.112: *E-Zac*, B-2 Ms.1. Detalle de la cubierta principal que recoge la anotación arriba referida.

A continuación, enumero la relación de las fuentes del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza que contienen esta filigrana:

³⁸⁸ Sobre el contenido de este fondo zaragozano y sus circunstancias *vid.*: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002; -ID.: “Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra”, en *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65; y -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156.

³⁸⁹ *Vid.*: -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”, en *Recerca Musicològica*, XX (2014).

1. *fuelle 1*.
2. *fuelle 3*.
3. *fuelle 4* (1752).
4. *Lamentación*, de [José de] Torres, signatura 144/1193. 1737. Contiene un folio añadido de grandes dimensiones con la marca de agua S_P.
5. *Lamentación*, de [José de] Torres, signatura 144/1194. 1737. Contiene también un folio añadido de grandes dimensiones con la marca de agua S_P.
6. La zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*, de José de Nebra (año 1744). Sin signatura³⁹⁰.
7. La zarzuela *Vendado amor es, no ciego* de José de Nebra, estrenada el 3 de agosto de 1744. La filigrana aparece en las páginas con música y, además, en la guarda posterior (se trata aquí de la versión con tres círculos, S_P, y el número 1). Sin signatura. Como ya se ha dicho esta filigrana también aparece en un folio suelto situado en el interior del manuscrito en el que se escribe la 2ª
8. Copla que canta la Jetrudis en la Zarzuela.
9. El auto sacramental *El diablo mudo*, de José de Nebra, estrenado el 18 de junio de 1751. Sin signatura.
10. *Magnificat*, a 8 (anónimo), signatura B-93/1400.
11. *Dixit Dominus*, a 8. (anónimo) signatura B-93/1399.
12. *Vísperas de Facistol* (1759), signatura LS-18 (1 a 10). La filigrana aparece en una de las guardas y se corresponde con la versión anteriormente descrita, esto es, consta de los tres círculos, S_P, y el número 1)³⁹¹.

³⁹⁰ A pesar de que se ha documentado la autoría de esta obra como perteneciente a José de Nebra, la copia manuscrita del archivo zaragozano, anónima, no lleva indicación expresa de dicha atribución. Lo mismo sucede con las demás obras de carácter músico-escénico conservadas en este mismo archivo que se han identificado (atribuido) como de Nebra (algunas de ellas por tratarse de autógrafos), pero que no explicitan el nombre del compositor, mostrándose físicamente como anónimas (*Vendado amor es, no ciego*, y *El diablo mudo*).

³⁹¹ Para una descripción completa de la fuente, *vid.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *op. cit.*, p.147. [Todas las obras de Nebra hoy conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, que reúne fondos de las antiguas capillas de música de la metropolitana de El Salvador (La Seo), y de El Pilar, hoy unificados, proceden originalmente del archivo generado por la antigua capilla musical de La Seo (signatura antigua “LS”), que fue el templo en el que estuvo activo Joaquín Nebra, y adonde fueron a parar por tanto, a la muerte de su hermano José en Madrid, las obras que fueran de su propiedad. Recuérdese en este sentido, que en su testamento, José de Nebra nombraba por “únicos y universales herederos” a su hermano Joaquín, y a su sobrina Ignacia de Nebra, “profesa de coro y velo negro” en el convento de San Pedro, de Cuenca].



Fig. 113: *E-Zac*, comienzo de la zarzuela *Vendado Amor es, no ciego*, autógrafa de José de Nebra (1744).

Asimismo cito a continuación, a modo de ejemplo, algunas referencias a esta misma marca de agua que he tenido oportunidad de localizar en otros archivos españoles:

1. *Letania a 8 con V. oboes y / trompas. / [...]* / 1752 / *D. Joseph de Nebra*. José de Nebra, *E-Mp*, Leg. 1558, Cat. 911, 250 x 350 mm.
2. *N. 5 / [...]* / *In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757*. Francesco Corselli, *E-Mp*, Leg. 1429, Cat. 131, 215 x 294 mm., alternancia de las marcas de agua “S_P” / “G_B”.
3. *Il Demetrio: atto primo [-terzo] / [del sigr. Niccolò Jommelli]*”. Niccolò Jommelli, *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS/Mss/438, 1750-1751, 220 x 290 mm³⁹².
4. *Salve â 4.º y 8.º, con Viol.s.* José de Nebra, archivo de música de la catedral de Cuenca (*E-CU*, Sección IX, Salves, nº4), varias marcas de agua, entre ellas S_P / G_B. Presenta dos dataciones: 1756 y 1778.

³⁹² Véase: -LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa; y TOMÁS GONZÁLEZ, Pilar (dirs.): Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I. Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Caja Madrid, 2006, pp.231-232.

En síntesis, y a juzgar por los contenidos que presenta la *fuentes 1*, es decir, la música de tecla anónima (atribuida a José de Nebra), las tres sonatas de Domenico Scarlatti, y la última obra del manuscrito, —que imita la caligrafía autógrafa de José de Nebra, tal y como se señala en la rúbrica final—³⁹³, y considerando la más que probable datación próxima de la copia de las sonatas que ahí se incluyen, así como la marca de agua ya analizada, considero que nos encontraríamos aquí ante un manuscrito confeccionado y que se podría datar en torno a la primera mitad de la década de 1740 (1740-1745).

Anotaciones presentes en el manuscrito

En cuanto a referencias de autoría, las indicaciones en esta *fuentes 1* son como siguen:

Sonata 1ª (f. 28r. - 29r.) = Sonata K.30 [encabezamiento]: “Estas de Escarlatti; las podrá el S^{or}. Dⁿ. Joseph tocar donde gustare”;

Sonata 2ª (f. 29v. - 30v.) = Sonata K. 41 [encabezamiento]: “Escarlati”; y

Sonata 3ª (f. 31r. - 31v.) = Sonata K. 86 [encabezamiento]: “Escarlati”.

* *

*

³⁹³ Tras la doble barra de la última pieza del manuscrito, en el extremo inferior derecho (debajo del séptimo sistema) se anota lo siguiente: “Obra del s.^{or} D.ⁿ Joseph Nebra [rubricado]”. (Véase lo ya apuntado en nota al pie nº 30).

Fuente 2 = Manuscrito B-2 Ms. 31

(60 sonatas)

1750c.



Formato y encuadernación

Se trata de un volumen en formato apaisado (también conocido como “formato italiano”, frente al vertical o “formato francés”) de 215 x 295 mm., con una encuadernación en tapas de cartón forradas de pergamino, deterioradas en la parte posterior, que tuvo cordones o ataduras de piel para su cierre, que ya no conservan³⁹⁴.



Fig.114 : *E-Zac, fuente 2.*
Vista posterior del libro.

Presenta un total de 120 folios sueltos (en lugar de fascículos), cosidos para la confección del cuaderno, más un folio suelto, de otro gramaje y calidad, al final, sin pautar y sin numerar. Cada uno de los 120 folios está pautado, con diez pentagramas (o cinco

³⁹⁴ Seguidamente, y a modo de referencia, ofrezco los tamaños más habituales o “normalizados” para el papel cortado (medidas en centímetros), y su terminología específica: 11 x 16, Octavilla; 14 x 32, Agenda; 16 x 22, Cuartilla; 18 x 22, Tres cuartos; 18 x 23, Ministro; 22 x 28, Holandés comercial; 22 x 32, Folio; 25 x 28, Folio prolongado; 26 x 41, Holandesa; 32 x 44, Marca regular; 34 x 46, Marca regular prolongado; 44 x 56, Coquille (cuadrado); 44 x 64, Marca mayor; 48 x 68, Marca mayor prolongado; 50 x 70, Cíceros o revista; 55 x 77, Gran cíceros; 56 x 88, Doble coquille; 60 x 88, Registro; 60 x 94, Águila menor; 64 x 88, Doble marca mayor (catalán); 70 x 100, Cíceros o revista; 74 x 105, Águila mayor; 77 x 110, Cuádruple marquilla. Sobre la denominación de los diferentes tipos de papel en los siglos XVII y XVIII, véase: -LEÓN, Rafael: *Papeles sobre el papel*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp.136-137.

sistemas)³⁹⁵, por cara. A diferencia de la guarda inicial del volumen, encolada (y que parece no haberse prolongado a continuación para formar la primera hoja del volumen, sino que, hoy día esta última constituye ya la primera hoja real del libro), después del último folio pautado del tomo, aparece la prolongación de una guarda sin pautar, en blanco³⁹⁶.



Fig.115: *E-Zac, fuente 2, f.1r.*
Página pautada, sin música.

La cubierta presenta alteraciones, tales como rugosidades por falta de hidratación, manchas, desgastes, roces, suciedad e incluso no se conserva una parte considerable de pergamino en la cara posterior de la cubierta.

³⁹⁵ Entiéndase un “sistema” como la unión de dos o varios pentagramas bajo una misma agrupación mediante una llave (es decir, la unión de dos pautas, en el contexto concreto que nos ocupa de la música para teclado, de suerte que, en el pentagrama superior se anota la música habitualmente para la mano derecha, mientras que en el inferior se anota la música para la mano izquierda). Esta organización o distribución diez pautas por página solía conocerse comúnmente como “papel a la italiana”.

³⁹⁶ *Guardas*: cubiertas de papel que cierran la tapa por la parte interna y que, prolongándose, forman la primera hoja del libro. [El mejor adhesivo que se les solía aplicar antiguamente era el engrudo, porque era el más limpio, además de ser barato, fácil de obtener, flexible y moldearse bien].



Fig.116: *E-Zac, fuente 2*, detalle de uno de los bordes del volumen. Se observan restos de tinta azul. Rasgo también presente en las fuentes 3 y 4.

Algunos folios muestran diversas manchas, producidas por humedades o por un simple desgaste ocasionado por el uso.



Fig.117: *E-Zac, fuente 2, f.4v.* Detalle de algunas de las manchas que presenta el manuscrito.

De forma general, algunos de los problemas de conservación que se pueden detectar en esta *fuentes 2* y también en el resto de fuentes que constituyen esta colección de sonatas de Domenico Scarlatti depositada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (aunque con presencia de cierta variedad de patologías unas respecto de otras), son los siguientes³⁹⁷:

³⁹⁷ Para garantizar la óptima conservación posterior de las seis fuentes objeto de estudio, habría que proceder a la restauración de las piezas más deterioradas (de acuerdo con las normativas internacionales al efecto y procediendo a un examen del fondo, su limpieza y desinfección de las piezas que lo precisaran), así como a dotar a los documentos de unos soportes de conservación con reserva alcalina que facilitarían su posterior manipulación y que servirían, al mismo tiempo, como protección preventiva frente a posibles ulteriores deterioros, procurando un entorno ambiental adecuado para su protección. En este sentido, sería muy conveniente garantizar, como acción de carácter global, un control de calidad y seguimiento periódico, técnico, del proceso de conservación y restauración. Como acciones puntuales que se podrían abordar, siempre con una intención de mera consolidación de las fuentes, que conservara en lo posible el aspecto original y los materiales originales de las piezas (tapas, lomos...), podrían emprenderse algunas de las siguientes acciones puntuales, siempre desde una perspectiva de máxima prudencia en las actuaciones a realizar: acción fungicida; reintegración de soportes e injertos en los casos más lesivos para la fuente original; corrección y/o supresión de dobles y eliminación de posibles restos adhesivos; y finalmente, restauración, en aquellos casos en que fuera estrictamente necesario o más urgente, de la encuadernación,

1. Pérdida de tapas, debido a cubiertas en mal estado o al deterioro de la encuadernación de los libros (con desencuadernación total o parcial de los cuadernillos y/u hojas).
2. Deformaciones (a menudo, con bordes de hojas rotos o con grietas) y arrugas de los libros y/o partituras.
3. Excesiva rigidez del papel (“friabilidad”), que puede conducir a su rotura —que se rasgue— al doblar o pasar páginas.
4. Alto nivel de acidez del papel.
5. Manchas de humedad en algunos documentos por la penetración y/o absorción de algún líquido. Las manchas más frecuentes están acompañadas de aureolas, debidas al arrastre de la suciedad de la superficie del documento por el líquido que ha penetrado y que ha dejado una parte de éste de una tonalidad diferente de la otra.
6. Oxidación del papel (fenómeno llamado “Foxing-moteado”), consistente en la aparición de multitud de manchas de color marrón producidas por unos microorganismos que reaccionan con las impurezas de origen metálico del papel cuando se combinan con un exceso de humedad. Estas manchas, además de dificultar la lectura, pueden incluso llegar a provocar la fragmentación y rotura del papel.
7. Manchas de orín en algunas partituras: de color marrón-rojizo, producidas por la oxidación de pequeñas partículas metálicas del papel, o bien por haber estado en contacto con elementos metálicos que se oxidan, como pudieran ser grapas y alfileres.

con sustitución parcial de tapas y guardas neutras, cosido, etc., procurando conservar todo aquello de fuera posible.

8. Presencia de polvo, que constituye un medio excelente para el crecimiento de microorganismos y que, en combinación con la humedad ambiental, aumenta los efectos producidos por la contaminación atmosférica (acidez, oxidación).



Fig.118: *E-Zac, fuente 2.*
Detalle del lomo del libro.

El anclaje del bloque, o cuerpo de libro, con la cubierta, se realiza mediante dos nervios de costura del lomo. El cuerpo del libro está cosido seguido o “a la española”.



Fig.119: *E-Zac, fuente 2.*
Guarda encolada a la cubierta posterior.

Sus guardas encoladas se encuentran en un estado de conservación deficiente, con deformaciones, manchas y lagunas provocadas por insectos bibliófagos. Las hojas de cortesía, de prolongación de las guardas, se han perdido. La unión del cuerpo del libro a las tapas es inestable, debido al desanclaje del volumen y al deterioro del cosido.



Fig.120: *E-Zac, fuente 2.*
Lagunas provocadas por insectos bibliófagos en la última guarda encolada.

Proceso de copia

Por su parte, la caligrafía musical es de calidad, y denota cierto esmero y detenimiento en su realización, a cargo de un copiante profesional que anota la práctica totalidad de sonatas contenidas en el libro (las primeras 56 sonatas); además, la presentación parece cuidada y el trazo es limpio (rasgo de evidente pulcritud), con lo cual, la música se puede leer con relativa facilidad.



Fig.122: *E-Zac, fuente 2, f.3r.*

Una muestra de la calidad de la caligrafía que impera en el cuaderno.

Este mismo escriba profesional, copia otros manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza —que incluyen música del compositor aragonés José de Nebra—, probablemente procedentes de la Real Capilla de Música. Su mano aparece en:

1. *La Misa á 8 con Violin[e]s, Clarin y Viola, sobre el Pangelingua, de Dⁿ. Joseph Nebra* [manuscrito sin signatura], junto a otros copistas. Esta misma composición musical está fechada en 1747 en el autógrafo existente en el Archivo del Palacio

- Real de Madrid (*E-Mp*). El manuscrito de Zaragoza, por su parte, presenta una marca de agua con la inscripción “Romeu”³⁹⁸.
2. Una *Salve* anónima que podría ser atribuida a José de Nebra (*E-Zac*, D-6/34). La marca de agua coincide con la de la *fuelle* 2.
 3. También, junto a otros amanuenses, anotando diversas piezas en un manuscrito misceláneo de música para teclado (*E-Zac*, A-1 Ms.4) que contiene la misma marca de agua que la *fuelle* 2.
 4. En el manuscrito que contiene el responsorio anónimo *Beata Dei Genitrix* (*E-Zac*, D-114/827). Su marca de agua coincide con la de la *fuelle* 2.
 5. Posiblemente, su mano se corresponda también con la de uno de los dos copistas que intervienen en una *Lamentación* de José de Torres conservada en Zaragoza (*E-Zac*, D-144/1194), fechada en 1737.
 6. Sus rasgos caligráficos son, además, muy semejantes a los del amanuense que copia un villancico de José de Nebra fechado en 1737, el cual lleva por título: *Villancico a 9 de Tonadilla / Con Violines, al Nacimto / Ola Zagalejos Tonadilla Traigo / Mro. D.n Joseph Nebra /1737* (*E-Zac*, D-117-4).

³⁹⁸ El origen del papel de la familia Romeu se sitúa en la localidad catalana de Capellades (xviii), célebre por sus molinos papeleros y la excelente calidad del papel que salía de sus fábricas, el cual se exportaba profusamente. Según se recoge en -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España*. 3 vols. I Siglos X-XIV; II: Siglos XV-XVI; III: Siglos XVII-XIX. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978, 1980 y 1982; vol.III, p.219: “tuvieron varios molinos. El d’En Geroni y el de l’estrassa, el primero construido por Geroni Romeu, el segundo arrendado al papeler Borull, junto a la reunión del río Anoia con la riera de Carme [...]”. Precisamente, Oriol Valls cuenta, a propósito de la época comprendida entre los años 1779 y 1792 —aunque obviamente posterior a la que nos ocupa—, que el papeler Romeu de Capellades producía entonces un “magnífico papel”, “magníficamente elaborado”, “papel que no tiene nada que envidiar no sólo al que se fabricaba en Italia, sino también al que se elaboraba en Holanda, en Alemania, y por los mismos Didot o Montgolfier en Francia. Casabán, Gozque, Guarro, Romaní Romeu y otros ya en el siglo XVIII les daban diez vueltas a los mejores papeleros de Europa. [...] el papel que salió de nuestros molinos alcanzó una excelente calidad”. Y poco antes (p.179), ya adelantaba lo siguiente: “el papel que salía de sus tinajas [de Capellades] competía perfectamente en calidad con el que nos llegaba de Génova y de Francia, como nos consta documentalmente”. Incluso parece que la familia Romeu ejerció de asesora en la materia para instancias mayores del Estado, como así constaría en 1779: “La Junta General de Comercio, dispuesta a mejorar, como se ha visto, la fabricación de papel introduciendo toda clase de mejoras, consulta a los mejores papeleros catalanes, entre los que encontramos a [...] Geroni Romeu [...], mandándoles un cuestionario al que han de responder”. Sobre esta filigrana en concreto, Gemma Avenzoza señala que “[...] una filigrana con el apellido ROMEU, que guarda un parecido lejano con Valls, *Watermarks*, nº 887 doc. en 1786, pero que se asemeja mucho más a la reproducida en Valls, *Hª*, siendo idéntica a la II: nº 90 documentada en 1723 en Madrid [...]”. Véase: -AVENZOZA I VERA, Gemma: “Filigranas en manuscritos hispanos: 1. Biblias romanceadas. 2. Comentarios bíblicos”, en *Incipit* (2005-2006), p.11.

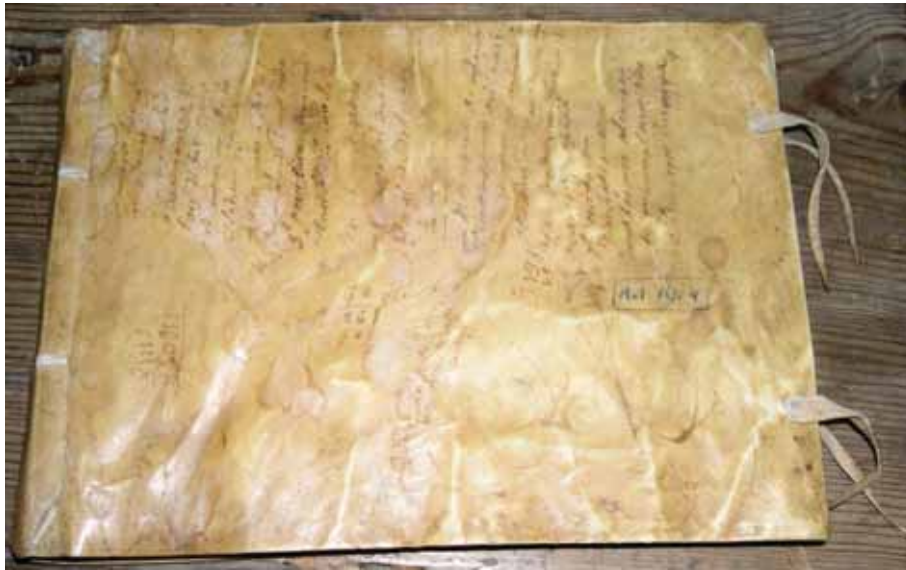


Fig.123: *E-Zac*, A-1 Ms.4. Detalle del libro.

Nótese la coincidencia en su aspecto externo con las fuentes 2, 3 y 4.



Fig.124: *E-Zac*, A-1 Ms.4.

Ejemplo de copia de una sonata anónima para teclado por parte de este amanuense profesional.

Podemos concluir, por tanto, que este copista profesional pertenecería muy probablemente al entorno próximo de José de Nebra, durante el tiempo que éste estuvo en la corte de Madrid, al servicio de la corona española.

Por otra parte, tendríamos dos amanuenses no profesionales que copian las últimas cuatro sonatas anónimas de la *fuentes* 2. Su intervención es rápida y algo tosca. El primero de ellos, que anota las sonatas números 57, 58 y 59 (téngase presente que las últimas

cuatro sonatas fueron numeradas a lápiz a posteriori), también aparece en otros varios manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza:

1. Copiando varias sonatas cortas para teclado en el volumen B-2 Ms.33.
2. En la *fuentes* 6 (manuscrito misceláneo de tecla).

El segundo de ellos, que únicamente anota la última sonata de la *fuentes* 2, participa de la copia de otros varios manuscritos en *E-Zac*, procedentes todos ellos del legado de José de Nebra:

1. Copiando también varias sonatas cortas para teclado en el manuscrito B-2 Ms. 33³⁹⁹. En este libro también encontramos la presencia del copista que anota las sonatas de D. Scarlatti de la *fuentes* 1 (copista asociado a José de Nebra).
2. En la versión del *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi contenida en el volumen B-2 Ms. 42⁴⁰⁰.
3. *Misa á 8 con Violines, oboes y Viola In viam pacis Del S^r. Dⁿ. Joseph de Nebra.* [Manuscrito sin signatura. Tampoco se localizan marcas de agua]. Obra datada en 1748 por M^a Salud Álvarez⁴⁰¹.

El primer copista no profesional (que interviene en las sonatas 57, 58 y 59) presenta los siguientes rasgos caligráficos peculiares:

I.- Su trazo está claramente inclinado hacia la derecha. Se detecta una cierta tendencia a escribir las figuras negras, o de duración menor (corcheas, semicorcheas, etc.), con un trazo “ligado”, es decir, dibujando primero la cabeza de la figura, y sin soltar el cálamo, realizando hacia arriba un trazo que semeja una especie de gancho curvo, de suerte que no se dibuja por un lado la cabeza, y por otro, se le añade a ésta, en un segundo

³⁹⁹ Manuscrito que mide 144 x 205 mm. Contiene obras anónimas, junto a otras que recogen el nombre del compositor que corresponda, de diferentes épocas. Según su aspecto actual, presenta a lo largo del libro abundantes folios pautados, aunque sin música. En cuanto a las piezas con referencia explícita a su autoría, contiene una *Psalmodia A 4 de Dⁿ. Juan Moreno* [muy probablemente, Juan Moreno y Polo], y un *Juego de versos Para Magnificat Primer tono Punto bajo. Cosuen / da* [probablemente, de Manuel Mariano Cosuenda].

⁴⁰⁰ Volumen de medidas 210 x 310 mm., encuadernado en pergamino y con cordones para su cierre.

⁴⁰¹ -ÁLVAREZ MARTINEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, p.108.

trazo, la plica, sino que cabeza y plica se realizan de un solo trazo o rápido golpe de pluma.



Fig.125: *E-Zac*, fuente 2, f.116v.
Inclinación del trazo del copista hacia la derecha.

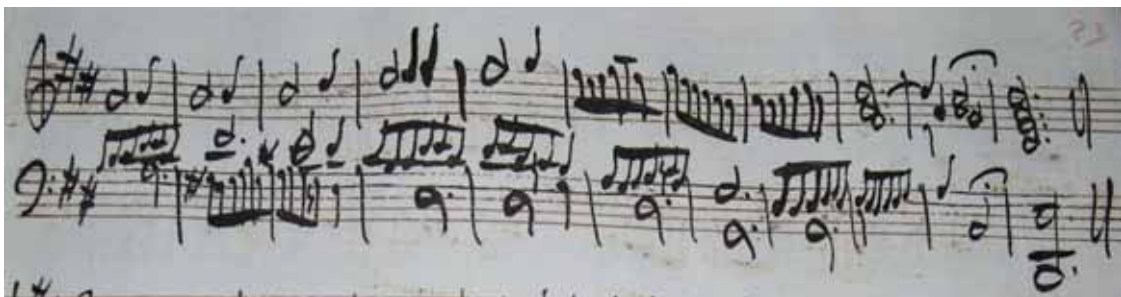


Fig.126: *E-Zac*, B-2 Ms.33, f.23r.
Esta misma inclinación hacia la derecha se observa en una pieza anónima para teclado anotada por este mismo amanuense.

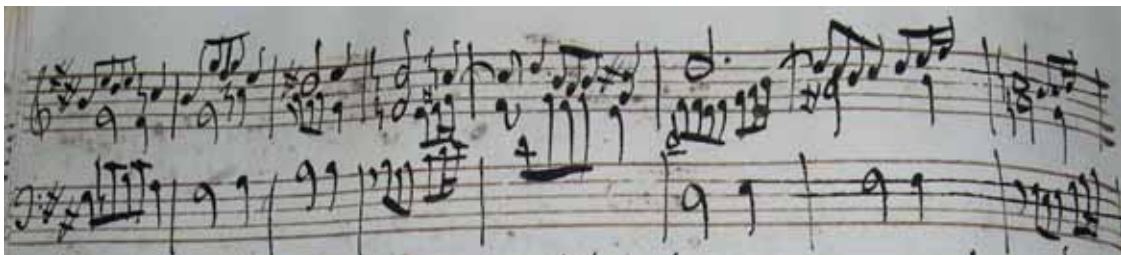


Fig.127: *E-Zac*, B-2 Ms.33, f.26v.
Otro ejemplo de la intervención de este copista.

2.- El uso de dobles barras de repetición para evitar anotar de nuevo aquellos diseños reiterados. Síntoma de que el copista era buen músico (no sólo copiaba mecánicamente, sino que era consciente, es decir, “comprendía” (musicalmente hablando) lo que estaba copiando; y síntoma también, de que le interesaba ahorrar espacio

(posiblemente para llegar a fin de página, cuadrando los compases (de manera que le cupiera todo, sin exceder el espacio de página disponible)⁴⁰².

El uso de dobles barras se corresponde con las repeticiones breves (en ocasiones reducidas a uno o dos compases, y siempre en pasajes repetitivos en los que puede ser fácil equivocarse en la copia), sin duda ocasionadas por errores o despistes de copia, en las que, en lugar de tachar lo que se había seguido copiando a continuación sin reparar en el error previo (de modo que, si se hubiera tachado lo equivocado se hubiera emborronado el documento, estropeando su hasta entonces limpia presentación —o contribuyendo al menos, de no haber obrado así, a que se ensuciara todavía más—), una vez detectado el problema, se ha preferido indicar la repetición del pasaje que se había pasado por alto, utilizando, sencillamente, los (para este caso, muy útiles) signos habituales de “párrafos” (§).



Fig.128: *E-Zac, fuente 2, f.114r.*

Ejemplo del uso de párrafos de repetición (en pasajes breves) para evitar enmiendas innecesarias. (Síntoma de que el copiante sabía música).

En este mismo sentido se pueden analizar las indicaciones de “Sige”, empleadas en ocasiones para evitar la repetición de pasajes repetitivos (particularmente en la mano izquierda, a manera de bajos de Alberti o diseños interválicos en ostinato).

⁴⁰² Este tipo de indicaciones nos ofrecen asimismo interesantes pistas acerca de la técnica de la composición en la época, es decir, de cómo se concebía ésta, a partir de células, pasajes o diseños, que se empalmaban entre sí, se repetían, comprimían o expandían, a voluntad, como si de pequeños retazos de una almazuela o “patchwork” se tratara.

Dicha indicación bien podría sugerir que el copista hubiera escrito la palabra “Sigue” sin la letra “u”, como sucede en esta fuente, lo cual únicamente podría tener explicación como un raro “lapsus calami”.



Fig.129: *E-Zac, fuente 2, f.115v.*

Ahorro en la copia de pasajes repetitivos (mediante abreviatura): manejo del vocabulario musical por parte del copiante con soltura y fluidez. La escritura original “Sige”, en lugar del correcto castellano “Sigue”, pudiera denotar un origen italiano por parte del escriba.



Fig.130: *E-Zac, fuente 2, f.115v.*

Otro caso con empleo del término “sige” junto a dobles barras de repetición.

Otros errores a la hora de anotar este término en español los encontramos en las colecciones de Venecia y Parma.



Fig.131: *I-Vnm, Libro I (1752), f.31r*⁴⁰³.

⁴⁰³Ahora bien, en la colección de Venecia, a partir del Libro III (1753), este término deja de utilizarse; mientras que en el caso de Parma, solamente aparece en el libro III.



Fig.132: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.22r.



Fig.133: *I-PAc*, Libro III (1752), f.2r.

3.- El tamaño desproporcionado de los silencios, que únicamente se produce en estas cuatro composiciones del final de la serie de sonatas mencionada, copiada de forma más rápida o descuidada.



Fig.134: *E-Zac*, fuente 2, f.119r.

Tamaño excesivo de los silencios (y de alguna nota), y trazo curvo, rápido, en el final de la Sonata 59.

4.- La presencia de fragmentos en los que se ha corrido la tinta. Este detalle sí que se aleja de la copia cuidada de las 56 sonatas primeras, pues resulta un descuido evidente, el no haber utilizado un secante para la tinta fresca (como era lo habitual), y/o denota cierta desidia (cuando no negligencia), e incluso tal vez también prisa, en la realización de la copia, que no dio lugar a la sustitución del papel emborronado por un nuevo papel más limpio, máxime cuando se trata aquí de folios sueltos, y no de cuadernillos.



Fig.135: *E-Zac, fuente 2, f.117r.*

Repárese en los borrones de tinta, e inclinación caligráfica hacia la derecha.

5.- La mayor cantidad de tinta empleada, etc. La mayor cantidad de tinta usada en la copia de estas sonatas conlleva, por un lado, un mayor riesgo de borrones por el corrimiento de la misma —como acabamos de ver—, y por otro, que se traspase de un lado al otro del papel, dificultando una lectura adecuada por la cara que, finalmente, queda emborronada (aunque sin llegar a inutilizarse y/o a desechar la página, como resulta patente). Todo ello, tal vez ocasionado, como queda dicho, por el no-empleo de polvos secantes para absorber el exceso de tinta (ya que el papel secante no empezaría a usarse sino hasta finales del siglo XIX)⁴⁰⁴, o, acaso, por la prisa (por no esperar a que la tinta empleada se asentara y secara sobre el soporte documental).

⁴⁰⁴ Para el secado rápido de las tintas (e incluso para realzar el brillo de las mismas) se podían utilizar distintos tipos de un polvo muy fino, obtenidos a menudo a partir de resinas (como la colofonia, obtenida de los pinos), así como de muchos otros productos (plomo, cobalto, manganeso, carbonato de calcio, zinc, zirconio, etc.), pero, sin duda, el producto más utilizado como secante (por ser el más común, cómodo y barato) era la arena, que generalmente se disponía en un frasquito, a menudo (aunque no siempre) incorporado —y extraíble— en los propios escritorios y escribanías. Así, la arena se espolvoreaba sobre el papel con tinta fresca, de modo que la arena quedaba pegada a la tinta; a continuación, transcurrido un tiempo mínimo prudencial para su correcta y homogénea absorción y secado, se sacudía la arena (a menudo, soplando para eliminar cualquier vestigio), quedando seca la tinta. (De ahí, que, en ocasiones, el corrimiento de tinta sea algo aparatoso, seguramente por haber sucedido un pequeño accidente al proceder manualmente a la eliminación de la arena, y antes de que ésta hubiera absorbido bien el exceso de tinta sobrante).



Fig.136: *E-Zac, fuente 2, f.116v.*

Detalle de la tinta que, desde la otra cara del folio, traspasa el papel. (Aquí ocasionado, muy probablemente, por el empleo de un papel de poco grosor, por demasiada acumulación de tinta, o por la tardanza excesiva en echar la arena secante).

El segundo copista no profesional que interviene en la *fuentes 2*, anota la última sonata de dicha fuente. Se caracteriza también por presentar un trazo inclinado hacia la derecha, más acusado, si cabe, que en el caso anterior, ya que las plicas que anota no suelen alcanzar una altura regular, de manera que las barras que las unen (en grupos de corcheas, semicorcheas, etc.), se superponen a los extremos de tales plicas, que sobresalen por encima de la barra que une a las figuras. Dicho trazo evidencia un claro interés en copiar con la máxima celeridad posible esta pieza.



Fig.137: *E-Zac, fuente 2, f.120r.*

Plicas que sobrepasan el corchete o barra de unión de las corcheas.

En definitiva, el trazo rápido de copia de estas cuatro sonatas, podría corroborar la siguiente hipótesis: la *fuentes 2* de Zaragoza, que en principio sería de esperar que reuniera (como era lo tradicional en este tipo de colecciones), 60 sonatas, únicamente había recopilado 56⁴⁰⁵, de suerte que las cuatro últimas sonatas restantes, más toscas y

⁴⁰⁵ Seguiría en este caso, el número de sonatas del volumen de 1742 de Venecia que contienen un número de sonatas próximo a 60 (en concreto, 61 sonatas). Esta cantidad exacta de sonatas (60) también se da en el manuscrito de Lisboa [Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (*P-L*), *Instituto Português do Património*

rápidas en su copia, podrían haberse añadido, bien a partir del material original previo desde el que se hubieran copiado las 56 obras precedentes, bien, de manera apresurada, a partir de una hipotética fuente original, o antígrafo ahora desaparecido, con vistas a completar, cuanto antes (con prisa, por razones que hoy desconocemos), la cifra emblemática de 60 sonatas.

El diferente estilo de copia de las cuatro últimas sonatas —a su vez bastante homogéneo entre sí—, revela que tuvieron lugar, al menos, *dos momentos de copia*: un primer momento en el que se copia el grueso de las sonatas (concretamente, las 56 primeras —acaso subdivididas en dos subgrupos, y éstos a su vez, tal vez anotados en dos momentos también, de la 1 a la 30, y desde ahí hasta la 56—)⁴⁰⁶, y un último momento, posterior, en el que pudieran haberse dado dos posibilidades: una, que, aprovechando el papel en blanco disponible, uno o más amanuenses copiaran cuatro sonatas más, con lo cual, se llegaría hasta la cifra, bien significativa, de 60 sonatas; o dos, que se hubieran incorporado estas cuatro últimas sonatas, de mano diferente al resto de la colección —y acaso anotadas originalmente en un cuadernillo aparte, de copia menos esmerada—, aprovechando algunos materiales previos.

En este sentido, podríamos suponer que este “libro” se habría concebido para contener, como era habitual en el mismo contexto (el de las fuentes zaragozanas), 60 sonatas. Aceptado esto (y bien entendido que no dejan de ser conjeturas), todavía cabría hacerse algunas preguntas conducentes a nuevas hipótesis. Según este planteamiento, tras las primeras 56 sonatas, el libro debería de haber dejado al menos 16, o mejor, 20 páginas en blanco (a razón de 4 páginas para cada sonata, más, acaso, otras cuatro para copiar un supuesto índice que recogiera los contenidos totales del libro final), con vistas a haber previsto la copia posterior de las cuatro sonatas que faltaban para completar la colección completa de 60 sonatas.

Cultural, ms. FCR/194.1]. Asimismo, las fuentes 3 y 4 de Zaragoza contienen también en torno a 60 sonatas.

⁴⁰⁶ La razón que sustentaría esta última hipótesis sería el empleo que se hace del término “Volti Presto”. La indicación para el paso de página aparece en las sonatas siguientes: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25 y 49. La mayoría (excepto la sonata 49), se localizan en el bloque de las 30 primeras sonatas de esta fuente. Es significativo que de este grupo de sonatas que incluyen indicación para el paso rápido de página, todas, excepto una (la sonata 49), se localizan en el bloque de las 30 primeras sonatas del libro. Además, también forman parte del grupo de las 26 primeras sonatas de la *fuentes 2* que se hallan justamente en la *fuentes 3*. Ambas coincidencias, podrían indicar que este copiante profesional intervino en dos momentos concretos de copia: un primero, en el que anotó en torno a 26-30 sonatas, y un segundo, en el que escribió el resto (hasta la número 56).

En cambio, el libro dejó únicamente 14 páginas pautadas en blanco, lo que nos podría llevar a diferentes hipótesis: *1*) obviamente, que no se hubiera hecho el cálculo adecuado (a razón de 4 caras por sonata); *2*) que se hubieran previsto no 4 sonatas más, sino únicamente tres, en cuyo caso, la cifra total de sonatas hubiera sido la de 59 (?), dejándose, de dichas 14 páginas pautadas en blanco, 12 para las supuestas 3 sonatas, y otras 2, bien para un índice “apretado” en su copia, bien a manera de “folio de cortesía” antes del final del libro (aunque, en dicho último caso, este último folio no hubiera quedado en blanco como sería de esperar en un folio de este tipo, sino que hubiera quedado pautado); *3*) que se hubiera dejado ese número “indeterminado” de páginas (14), con vistas, únicamente, a copiar, a posteriori, alguna pieza más que completara la colección que se sabía, por sí misma (numéricamente) incompleta, acaso porque en el primer momento de copia (el de las 56 obras) no se dispusiera de más material original para copiar y se estuviera ante una posible expectativa de poder conseguir más sonatas ulteriormente.

En cualquier caso, la copia de estas cuatro sonatas, que finalmente nos ha llegado, se habría anotado, en estos últimos folios sueltos (y sólo más tarde —seguramente debido a una prisa ocasionada por causas que se nos escapan— encuadrados junto al resto de cuadernillos ya sacados “en limpio”), con la intención, posiblemente, de garantizar su preservación en un primer momento, para sustituir más tarde estos folios por una mejor copia “profesional”, en cuadernillo, y asimismo en limpio, lo que ya nunca se llegaría a efectuar.

Los dos pentagramas que componen un mismo sistema en la *fuentes 2* aparecen unidos por su extremo izquierdo, mediante una llave. A su vez, todas las caras de los 120 folios, a excepción de la primera, con la que se inicia el cuaderno, contienen música; consecuentemente, esta cara de inicio, aunque está pautada, no presenta las llaves de unión entre los dos pentagramas. Sistemáticamente, el copista comienza la música en página izquierda, de suerte que el intérprete, para su mayor comodidad, haya de pasar o voltear página el menor número de veces posible (generalmente, una sola vez para cada sonata, como veremos, y tras una doble barra al acabar la segunda página, en el extremo derecho del atril).

En cuanto al delineado o tirado de las pautas realizado por el copista principal (profesional), éste trazó las pautas antes de proceder a sacar la copia de la música, tal y como se puede atestiguar, por el hecho de que el número de orden que acompaña a cada sonata se sobreescribe a la pauta.

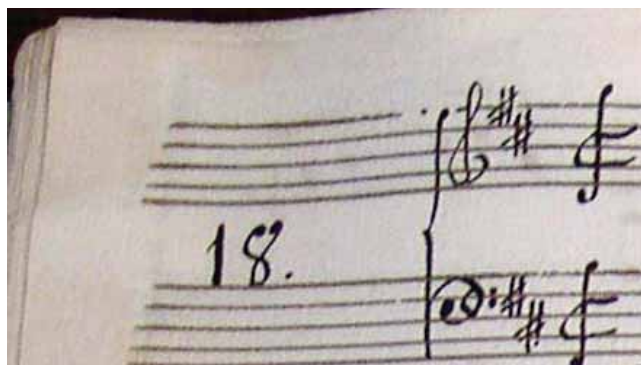


Fig.138: E-Zac, fuente 2, f.35v.
Números de orden apoyados, a manera de guía recta, sobre la pauta.

Cabe señalar al respecto que el pautado de los folios era una de las tareas que realizaba todo copista profesional. Aunque se trate de una época posterior, sirva de ejemplo, lo recogido por Teresa Cascudo, en lo referido a algunas de las características de los copistas profesionales en el ámbito de la corte española (eran músicos, debían aportar el papel previamente pautado así como proveer la tinta y las “plumas” para la confección de las copias)⁴⁰⁷:

“El funcionamiento de las actividades musicales de la corte necesitaban de otras profesiones además de la de instrumentista. **Las más importantes eran las de maestro de baile, de música o de un instrumento, la de violín de baile, la de copista, la de afinador de los claves y organero y la de violero. Todas eran desempeñadas por músicos** que, durante los años que transcurren entre 1789 y 1808, acabaron por ocuparlas por nombramiento. La multiplicidad de funciones, sin embargo, no implicaba la de los músicos

⁴⁰⁷ -CASCUDO, Teresa: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, en *Antigrama* (12), 1996-1997, pp.88-89. [Las negritas son mías]. Sobre la tarea de los copistas de música y la importancia otorgada a la formación musical de los mismos puede consultarse: -MOLINA JIMÉNEZ, María Belén: “En torno a Apuntaciones sobre la música de José Musso Valiente (Influencia de Jean Jacques Rousseau en la formación musical de Musso)”, [Actas en del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004], en *José Musso Valiente y su época, (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo*. Ayuntamiento de Lorca: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, pp.199-226. Véase, además, la definición de copista (“copiste”) que aporta J. J. Rousseau: - ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de la Musique*. Ginebra, 1767 y París, Veuve Duchesne, 1768. [Traduc.: DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (ed.): *Diccionario de Música*. Madrid, Akal, 2007]. Por último, en lo que concierne al papel de los copiantes de música en las compañías de teatro durante el siglo XVIII, cabe reseñar: -GÓMEZ, Julio: “Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II, 1925-1926 (nº 7, pp.406-430; nº 8, pp.531-548; nº 9, pp.88-104; nº 10, pp.222-240).

contratados, sino que, en muchas ocasiones, lo que suponía era el desdoblamiento de algunos en diversas actividades”.

“Francisco Mencía fue nombrado copista de música de la Real Cámara en 1796, función que desempeñaba al servicio de Carlos IV desde 1780. Su obligación era «trabajar las obras para V.M., tenga o no necesidad de operarios, y **poner el papel rayado, tinta, plumas** y de más gastos de su cuenta con la precisa circunstancia de pasar en cada año un índice de todas las obras que trabaje para V.M. a la oficina de contralor un índice afín de que en todo tiempo conste y que sin licencia no pueda copiar ni ejecutar obras para otros personas, en cuyo caso será cuenta y cargo de estas satisfacerlas»”.

Algunas líneas de las pautas de la *fuentes 2* aparecen en ocasiones con trazo discontinuo, posiblemente, porque se hubieran “tirado” de manera rápida, o bien, porque el papel estuviera ondulado en el momento de trazar las líneas rectas con un regla (debido a una hipotética humedad del papel o a un soporte u apoyo poco uniforme), o incluso, porque el cálamo (una pluma de ave), debido a una sujeción cambiante del mismo a la mano, no hubiera alimentado uniformemente de tinta a su extremo inferior biselado (que se obtenía merced al empleo —generalmente, en ángulo de 45°— del “cortaplumas”). De hecho, el propio copista llega a reescribirlas a pulso, para favorecer la lectura de la música.

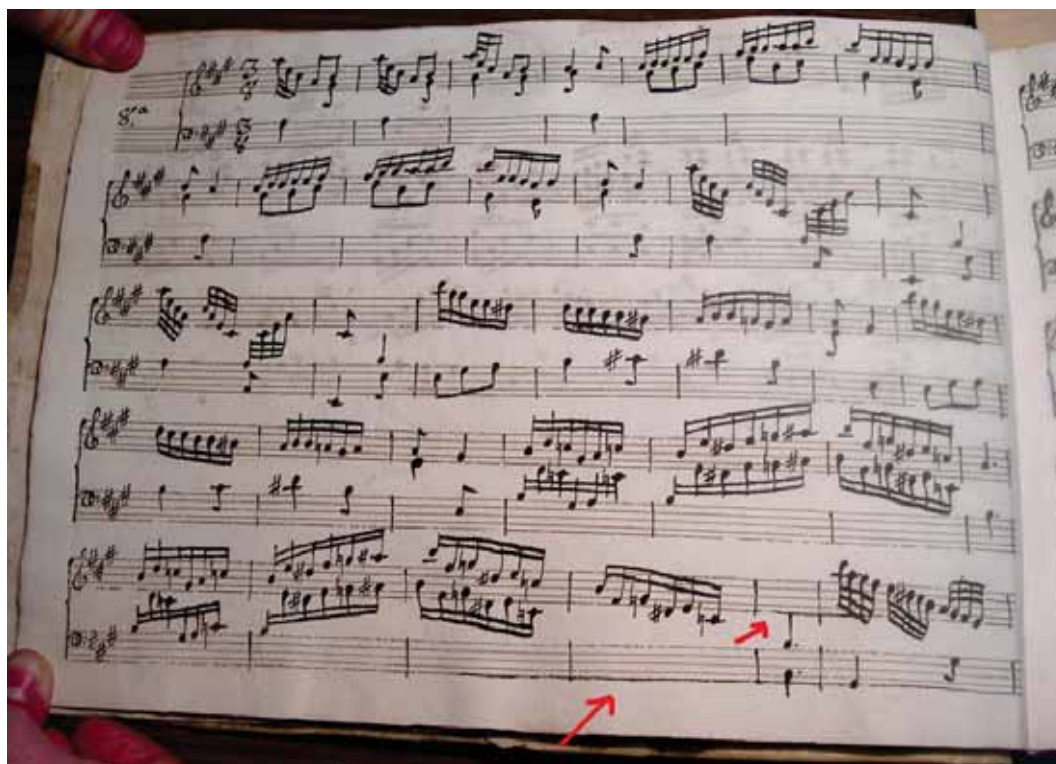


Fig.139: *E-Zac, fuente 2, f.15v.*

Pautas con líneas de trazo discontinuo, y líneas sobrescritas “a pulso”.

En relación con lo dicho acerca del pautado del papel, éste contiene siempre 10 pautas por folio, lo que en música para teclado equivale a cinco sistemas por página; característica que comparte con las fuentes 3 y 4 de Zaragoza. La amplitud de cada pauta, es decir, la distancia existente entre la primera línea y la quinta de cada pentagrama, es de 8 mm; mientras que la separación entre pautas, es de 10 mm. Asimismo, la amplitud de las pautas y la separación entre ellas también están muy próximas a las existentes en las fuentes 3 y 4.

Las pautas están centradas en cada página, dejando dos márgenes uniformes a lo largo de todo el volumen (distancia entre el extremo del folio y el comienzo de las pautas), aunque desiguales entre sí: un margen izquierdo de 23 mm., y otro derecho de 14 mm. Dichos márgenes se corresponden con los dos característicos pliegues o dobleces en el papel que presentan todos los folios de la *fuentes 2* (igualmente existentes en las fuentes 3 y 4), uno en el extremo izquierdo y otro en el derecho, los cuales delimitan el espacio utilizable para las pautas, a modo de márgenes.



Fig.140: *E-Zac, fuente 2, f.5r.*
Dobles en el papel, a modo de márgenes.

Aunque hasta la fecha no se había reparado en ello, estos dobleces fueron originados a partir del proceso de copia —concretamente en la preparación inicial de cada

página—, en lo que se refiere al tirado de las pautas. El procedimiento seguido, por tanto, es muy similar al acontecido en las citadas fuentes 3 y 4 (véase la explicación de este proceso de tirado de las pautas en el capítulo dedicado a la descripción de la *fuentes* 3).

Estos dobleces se observan en abundantes libros encuadernados, así como en no pocos bifolios y cuadernos manuscritos de la época procedentes de la corte española, y más concretamente, de la Capilla Real.

A diferencia de las colecciones de sonatas de D. Scarlatti de Venecia y Parma, pensadas como “regalo”, o con una intención suntuaria (como un artículo ornamental de lujo, propio para bibliófilos), se trata aquí de un cuaderno concebido y preparado, de manera sistemática, para su uso práctico; característica asimismo que también comparte con las fuentes 3 y 4.

Piénsese por otra parte, que uno de los cometidos de los copiantes profesionales de música era tradicionalmente, también, el de sacar copias “para su conservación”, es decir, copias para guardar en el archivo de la institución o propietario correspondiente, con vistas a salvaguardar su perduración y trascendencia en el tiempo, así como eventualmente, para facilitar su copia⁴⁰⁸.

Además, los folios de la *fuentes* 2 fueron guillotizados para la encuadernación, algo también frecuente en las fuentes 3 y 4, como se evidencia por el hecho de que, en alguna

⁴⁰⁸ Éste el caso, por ejemplo, de la copia que se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, de una composición del siglo XVII que fue particularmente protegida, fomentada y aun subvencionada por el capítulo catedralicio para su conservación e interpretación “a perpetuidad”: el Símbolo de San Atanasio *Quicumque* (1651), del maestro Urbán de Vargas (*1606; †1656), que ha estudiado Antonio Ezquerro. Dicha copia consiste en un libro manuscrito preciosa y excepcionalmente encuadernado en pergamino y realizado con un tipo copia pulquerrima, en el que cual se disponen, unas a continuación de otras, las partes (partichelas) para cada una de las voces, de suerte que no se pueden interpretar así, pues ni se trata de una partitura en sí misma, ni las dichas partichelas se pueden desencuadernar para la ejecución musical, de modo que resulta un volumen inmanejable para su puesta en práctica sonora. Se trata, por tanto, de una copia de archivo, de la que, por cierto, conocemos también algunos otros ejemplos, como los hoy conservados en la Biblioteca de Catalunya procedentes de la iglesia parroquial de la villa de Verdú (“Fons Verdú”, libros de partituras), o algunos otros ejemplos destacados conservados en el Archivo de Palacio, procedentes de la Real Capilla. Véase: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Y también: -SALIS I CLOS, Josep Maria: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l’M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

ocasión, las plicas de algunas figuras anotadas en el primer pentagrama del folio aparecen “cortadas” por su extremo superior.



Fig.141: *E-Zac, fuente 2, f.54r.*
Plicas “cortadas” en la voz superior de la mano derecha.

Los rasgos antes descritos, junto a otros, como el número de sistemas por página, el formato externo de los libros, el número contenido de sonatas (en torno a 60), la participación de un copista profesional, etc.; son rasgos también presentes en las fuentes 3 y 4, que indicarían que los tres volúmenes de Zaragoza (fuentes 2, 3 y 4) tendrían un origen común que se correspondería con la Real Capilla de Música de Madrid⁴⁰⁹.

Ahora bien, otras características específicas de esta *f fuente 2*, como son: el uso de folios sueltos cosidos en lugar de fascículos o cuadernillos, el tipo de papel empleado, la ausencia de índices de contenidos o la referencia a las dataciones de los manuscritos en los que posiblemente intervino el copista principal de este volumen, indicarían que esta *f fuente 2* (1750c), sería anterior en el tiempo a las fuentes 3 y 4.

La totalidad de las sonatas (a excepción de las cuatro últimas), fueron anotadas por el mismo escriba profesional, siguiendo un mismo procedimiento; es decir, cada una de las sonatas, como queda dicho, se distribuye en cuatro caras del papel, de manera que el intérprete siempre tiene ante sí dos caras, o lo que es lo mismo, “media sonata”, lo que

⁴⁰⁹ Sobre los copistas que trabajan para la Real Capilla, Begoña Lolo apunta que “La ausencia de una imprenta hasta finales del siglo XVII, motivó la proliferación de copistas y calígrafos profesionales que, además de copiar para la Capilla Real, realizaban lujosas copias para la conservación de las mismas en archivos o las vendían a maestros de capilla catedralicios. De hecho, como ha demostrado Juan José Carreras, la imprenta de música fundada por José de Torres en 1699 no sólo vendría a reproducir este mercado de copias profesionales sino que incluso imitaba una serie de aspectos de presentación estandarizados en las copias profesionales como los barrados y encuadres de la portada, las capitales o la forma de hacer la clave de sol”. Véase: -LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp.256-257.

le ahorra tener que pasar página más de una vez, facilitando así una ejecución cómoda y “de corrido”.

Con esta intención sin duda, el copista deja en blanco la primera cara del folio pautado con la que se inicia el cuaderno, comenzando a anotar la música a partir de la segunda cara, de manera consecutiva hasta el final.

Llama la atención esta particular manera de copiar la música, la cual sin duda obedece a cuestiones prácticas: el ejecutante únicamente necesita pasar de página una sola vez durante la interpretación de toda una sonata, justamente al final de la primera parte, lo cual coincide, además, con la cesura natural de la música, lo que le permite hacerlo con suficiente comodidad. Este rasgo es común en las fuentes 3 y 4 de Zaragoza y en los volúmenes de las colecciones de Venecia y Parma.

En definitiva, la *fente 2* constituye un volumen homogéneo en lo relacionado con su copia (un mismo copista —excepto al final—, y con numeración correlativa que se registra en tinta), que se anotó sobre un mismo tipo de papel, y con idéntico pautado. Y además, su homogeneidad “física”, se pone de manifiesto gracias a la presencia de una única marca de agua, que aparece en reiteradas ocasiones, lo que denota una misma procedencia (papel salido, todo él, del mismo molino papelerero, y casi con absoluta certeza, en un mismo momento cronológico).



Fig.142: Detalle de la marca de agua presente, reiteradamente, en los folios de la *fente 2*.

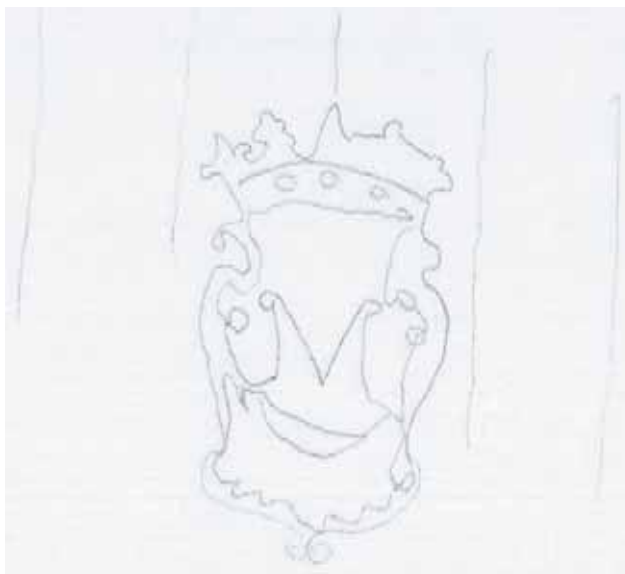


Fig.143: Detalle de la marca de agua, tomada originalmente sobre papel vegetal.

La marca de agua existente en el papel contiene un escudo con la letra “M” en el centro, rematado en su parte superior con una corona. Esta misma marca de agua se encuentra en otros manuscritos depositados en *E-Zac*, no sólo de música de tecla, sino de otro tipo de música, de compositores como José de Nebra y Francisco Corselli (manuscritos probablemente procedentes de la Capilla Real de Madrid). Se halla en los siguientes manuscritos:

1. En la *f fuente 5*, con idéntico tipo de papel en sus cuadernillos.
2. En el salmo *Miserere* a dos coros, en Re Mayor, de José de Nebra, *E-Zac*, D-82/656 (1), que data del año 1750; y en el *Miserere* a dúo, de José de Nebra, *E-Zac*, D-82/656 (2).
3. En el manuscrito que contiene una *Misa* y *Dixit Dominus*, también de José de Nebra (al final de cuyo cuaderno también se halla una sonata para teclado anónima), composiciones que datan, respectivamente, del año 1748 y de poco antes de 1750.
4. En un manuscrito con una *Misa* de Francisco Corselli (*E-Zac*, D-340/3943), datable hacia 1763.
5. En el cuaderno de música de tecla (de dimensiones reducidas) *E-Zac*, B2 Ms.33, sin datar, donde curiosamente, además, se encuentra una obra copiada con la misma mano que copia las tres primeras sonatas inéditas de la *f fuente 2*.

6. En el manuscrito que contiene el responsorio anónimo *Beata Dei Genitrix* (*E-Zac*, D-114/827).
7. En una antífona mariana *Salve Regina*, anónima, que podría atribuirse a José de Nebra (*E-Zac*, D-6/34).

Al final del cuaderno, como se ha dicho, se conserva un folio en blanco, de cortesía, sin pautar, de las medidas ya citadas. Este folio no está numerado (como suele suceder en estos casos)⁴¹⁰, y en él se observa una marca de agua del tipo “escapulario” (una cadena —a manera de gran collar—, coronada por una cruz y rematada en su parte inferior por un florón, que rodea, a manera de medalla, una figura, asimismo coronada por una cruz, con forma de hucha, o tal vez de corazón, que lleva una letra —ilegible— en su interior).



Fig.144: *E-Zac*, fuente 2.

Marca de agua, localizada en el folio en blanco al final del volumen, con características semejantes a la marca de agua del volumen de sonatas de Domenico Scarlatti en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya.

Una marca de agua de características semejantes se encuentra en el manuscrito de la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*, M 1964), concretamente en los folios 5-9, 11-14, 25, 27, 28-34, 39 y 45-47. Este manuscrito, que está datado hacia mediados del siglo XVIII, presenta diversas marcas de agua datadas en 1712 y 1780: entre ellas, papel catalán (de la célebre por su papel, localidad de Capellades), de la casa Romaní. Contiene un total de 53 sonatas para teclado de diversos autores (Antonio Soler, Joseph Closells, Narciso

⁴¹⁰ Se trata de realidad de un folio a manera de “guardas blancas” (es decir, un folio, o varios formando un cuadernillo, compuesto por un papel parecido al del libro, montado con el cosido).

Casnovas, y anónimos). Del total de piezas compiladas, 39 son sonatas de Domenico Scarlatti⁴¹¹. Notablemente, este manuscrito fue utilizado por el gran compositor Enrique Granados para su edición de 1904.



Fig.145: *E-Bbc*, M 1964.

Detalle de una de las marcas de agua presentes en el manuscrito, tomada sobre papel vegetal.

Aun teniendo en cuenta que conviene ser prudentes —pues realmente, resulta complicado arrojar una datación exclusivamente a partir de las marcas de agua del papel—, y considerando lo expuesto hasta el momento (a partir de la información que emana de esta marca de agua —dataciones disponibles de los manuscritos que contienen dicha filigrana—, así como de la información que proporciona la presencia del mismo amanuense profesional de la *f fuente 2* en otros manuscritos de los que disponemos de datación —muchos de ellos con música de José de Nebra—), todo ello no parece contradecir mi hipótesis de que esta fuente zaragozana de sonatas de Domenico Scarlatti se hubiera podido gestar en una fecha muy próxima al año 1750, en el entorno de la Capilla Real de Música, y para un destinatario de un rango importante en la misma, como podría ser el caso del vicemaestro de dicha capilla musical; es decir, José de Nebra.

⁴¹¹ Cfr.: -GRANADOS, Enrique (ed.): *Domenico Scarlatti. 26 Sonatas inéditas para clave, transcriptas libremente para piano por el pianista compositor Enrique Granados*. Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1904 [reimpr. Madrid, Sociedad Editorial de Música, 1967]. -CLARK, Jane: “Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music. A Performer’s Re-Appraisal”, en *Early Music*, 4/1 (1976), pp.19-21. -ESTER-SALA, María: “Dos sonatas de Domenico Scarlatti: un tema abierto”, en *Revista de Musicología*, 12/2 (1989), pp.593-595. -EADDEM: “Domenico Scarlatti-E. Granados: Noticia sobre la localización de un manuscrito de tecla extraviado”, en *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. (CIDRAIS RODRIGUES, Maria Fernanda; MORAIS, Manuel; y VIEIRA NERY, Rui; eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp.229-252. -CLARK, Walter Aaron: *Enrique Granados, Poet of the Piano*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 2006. -PEDRERO-ENCABO, Águeda (ed.): *Domenico Scarlatti. Tres sonates inédites per a clavicèmbal*. Barcelona, Tritó, 2011.

Foliación

Los papeles se han numerado recientemente (foliado), a lápiz⁴¹². En el extremo derecho de su lado recto, se ha anotado la correspondiente numeración con vistas a facilitar su cita bibliográfica, la cual, correlativamente, comprende del número 1 al 120.



Fig.121: *E-Zac, fuente 2, f.2r.*

Foliación de los papeles en el extremo derecho superior del lado recto.

Síntesis de contenidos

Este manuscrito, que denomino *fuentes 2*, consta de 60 sonatas para teclado, de las cuales, 56 son composiciones conocidas (por otras fuentes) de Domenico Scarlatti, y las 4 restantes, obras cuya autoría está por determinar, tarea que trataré de dilucidar.

En este epígrafe, he añadido diversas tablas a fin de abordar los contenidos de la *fuentes 2*⁴¹³. [Para la mejor interpretación de los contenidos que se presentan en cada una de ellas, véase la correspondiente leyenda que se inserta a continuación de cada tabla (cada número de la leyenda, hace referencia a la correspondiente columna de la tabla, de izda. a dcha.)].

⁴¹² Esta numeración se debe a José V. González Valle y fue realizada hacia 1984.

⁴¹³ En el anexo I se incorpora una tabla en la que se incluyen todas las sonatas contenidas en los manuscritos de Zaragoza, ordenadas según el catálogo de R. Kirkpatrick y con su correspondencia (lugar que ocupan) en cada fuente.

| Orden | Nº K. | Folios | Tonalidad | Armadura | Compás | Movimiento | Anotaciones |
|--------------|-----------------------|---------------|-----------------------|-------------------------------|------------------------|---------------------------------------|---|
| 1 | K. 181 ⁴¹⁴ | 1v-3r | La Mayor | 3 _# | 2/4 | - | 1. Sonata |
| 2 | K. 180 | 3v-5r | Sol Mayor | 1 _# | ♩ | <i>All^o</i> ⁴¹⁵ | - |
| 3 | K. 138 ⁴¹⁶ | 5v-7r | Re menor | 1 _b | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 4 | K. 139 ⁴¹⁷ | 7v-9r | Do menor | 2 _b | C ⁴¹⁸ | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 5 | K. 49 ⁴¹⁹ | 9v-11r | Do Mayor | Co. | ♩ | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 6 | K. 182 ⁴²⁰ | 11v-13r | La Mayor | 3 _# | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 7 | K. 44 ⁴²¹ | 13v-15r | Fa Mayor | 1 _b | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 8 | K. 101 ⁴²² | 15v-17r | La Mayor | 3 _# | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 9 | K. 114 ⁴²³ | 17v-19r | La Mayor | 2 _# | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 10 | K. 68 ⁴²⁴ | 19v-21r | Mi _b Mayor | Co. | 3/8 | - | V. ^{ti} p. ^{to} / Fin |
| 11 | K. 48 ⁴²⁵ | 21v-23r | Do menor | 2 _b | 3/4-3/8 ⁴²⁶ | - | V. ^{ti} p. ^{to} |
| 12 | K. 45 | 23v-25r | Re Mayor | Co. | 12/8 | <i>All^o</i> ⁴²⁸ | - |
| 13 | K. 144 | 25v-27r | Sol Mayor | 2 _# ⁴²⁷ | ♩ | <i>Cantabile</i> | Voti p. ^{to} |
| 14 | K. 116 | 27v-29r | Do menor | 1 _# | 3/8-C-3/8 | <i>Allegro</i> ⁴²⁹ | Volti p. ^{to} |
| 15 | K. 100 ⁴³⁰ | 29v-31r | Do Mayor | 2 _b | 12/8 | - | Volti p. ^{to} |
| 16 | K. 47 ⁴³¹ | 31v-33r | Si _b Mayor | Co. | C | - | Volti p. ^{to} |
| 17 | K. 43 | 33v-35r | Sol menor | 1 _b | 12/8 | <i>Allegro</i> ⁴³² | Volti p. ^{to} |

⁴¹⁴ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴¹⁵ *All^o*. *vivo* en Venecia / *All^o*. *vivo*. en Parma.

⁴¹⁶ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

⁴¹⁷ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁴¹⁸ C en Venecia y en Parma.

⁴¹⁹ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Presto*. en Venecia / *Presto* en Parma.

⁴²⁰ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

⁴²¹ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Parma.

⁴²² Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *allegro* en Venecia *All^o* en Venecia / *Allegro* en Parma.

⁴²³ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Con Spirito e Presto* en Venecia / *Con spirito è presto* en Parma.

⁴²⁴ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Venecia.

⁴²⁵ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁴²⁶ 3/8 en Venecia. 3/8 en Parma.

⁴²⁷ 3 sostenidos en Venecia [error de copia].

⁴²⁸ *Allegro* en Venecia.

⁴²⁹ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴³⁰ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^{mo}* en Venecia / *All^o*.*subb^o* en Parma.

⁴³¹ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁴³² *all^o*, *assai* en Venecia / *Allegro**ssimo* en Parma.

| | | | | | | | |
|-----------|--------------------------|-------------|-----------------------|----------------|------------------|--|------------------------|
| 18 | K. 118 ⁴³³ | 35v-37r | Re Mayor | 2 _# | C | - | Volti p. ^{to} |
| 19 | K. 183 ⁴³⁴ | 37v-39r | Fa menor | 3 _b | 2/4 | - | Volti p. ^{to} |
| | | | | Co. | | | |
| 20 | K. 129 | 39v-41r | Do menor | 3 _b | 6/8 | <i>Allegro</i> ⁴³⁵ | Volti p. ^{to} |
| 21 | K. 174 | 41v-43r | Do menor | 2 _b | 6/8 | <i>Allegro</i> ⁴³⁶ | Volti p. ^{to} |
| | | | | Co. | | | |
| 22 | K. 115 ⁴³⁷ | 43v-45r | Do menor | 2 _b | 3/4 | - | - |
| | | | | Co. | | | |
| 23 | K. 56 | 45v-47r | Do menor | 2 _b | 12/8 | <i>All^o</i> ⁴³⁸ | Volti p. ^{to} |
| | | | | Co. | | | |
| 24 | K. 108 ⁴³⁹ | 47v-49r | Sol menor | 1 _b | 3/8 | - | Volti p. ^{to} |
| | | | | Co. | | | |
| 25 | K. 109 ⁴⁴⁰ | 49v- 51r | La menor | - | C ⁴⁴¹ | - | Volti p. ^{to} |
| 26 | K. 141 ⁴⁴² | 51v-53r | Re menor | 1 _b | 3/8 | - | - |
| 27 | K. 434 ⁴⁴³ | 53v-55r | Re menor | 1 _b | 3/4 | - | Scarlati |
| 28 | K. 256 ⁴⁴⁴ | 55v-57r | Fa Mayor | 1 _b | 3/4 | - | - |
| 29 | K. 226 | 57v-59r | Do menor | 2 _b | 3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁴⁵ | - |
| | | | | Co. | | | |
| 30 | K. 237 | 59v-61r | Re Mayor | 2 _# | 3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁴⁶ | - |
| 31 | K. 252 | 61v-63r | Mi _b | 3 _b | 3/4 | <i>All^o</i> ⁴⁴⁸ | - |
| | | | Mayor ⁴⁴⁷ | | | | |
| 32 | K. 253 | 63v-65r | Mi _b Mayor | 3 _b | 12/8 | <i>All^o</i> ⁴⁴⁹ | - |
| 33 | K. 55 ⁴⁵⁰ | 65v-67r | Sol Mayor | 1 _# | 3/8 | - | - |
| 34 | K. 234 | 67v-69r | Sol menor | 2 _b | 3/4 | <i>An.^{te}</i> ⁴⁵¹ | - |

⁴³³ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Non presto* en Venecia / *Non presto* en Parma.

⁴³⁴ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴³⁵ *Allegro* en Venecia / Sin indicación de movimiento en Parma.

⁴³⁶ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴³⁷ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴³⁸ *Con Spirito* en Venecia / *All^o Con Spiritu* en Parma.

⁴³⁹ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

⁴⁴⁰ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Adagio* en Venecia / *And.^e Adagio* en Parma.

⁴⁴¹ C en Venecia y en Parma.

⁴⁴² Sin indicación de movimiento en Zaragoza.

⁴⁴³ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Andante* en Venecia / *Andante* en Parma.

⁴⁴⁴ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁴⁴⁵ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁴⁶ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁴⁷ Mi bemol Mayor en Venecia y Parma. Re Mayor (dos sostenidos) en Zaragoza.

⁴⁴⁸ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁴⁹ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵⁰ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁴⁵¹ *And.^e* en Venecia / *And.^e* en Parma.

| | | | | | | | |
|-----------|-----------------------|-----------|-----------|------------|-------------|---|------------------------|
| 35 | K. 235 | 69v-71r | Sol Mayor | 1 \sharp | 3/8-6/8-3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁵² | - |
| 36 | K. 240 ⁴⁵³ | 71v-73r | Sol Mayor | 1 \sharp | C | - | - |
| 37 | K. 258 | 73v-75r | Re Mayor | 2 \sharp | 3/4 | <i>And.^{te}</i> ⁴⁵⁴ | - |
| 38 | K. 236 ⁴⁵⁵ | 75v-77r | Re Mayor | 2 \sharp | C | - | - |
| 39 | K. 232 | 77v-79r | Mi menor | 1 \sharp | C | <i>And.^{te}</i> ⁴⁵⁶ | - |
| 40 | K. 241 | 79v-81r | Sol Mayor | 1 \sharp | 6/8 | <i>All^o</i> ⁴⁵⁷ | - |
| 41 | K. 257 | 81v-83r | Fa Mayor | 1 \flat | 2/4 | <i>All^o</i> ⁴⁵⁸ | - |
| 42 | K. 238 | 83v-85r | Fa menor | 3 \flat | C | <i>And.^{te}</i> ⁴⁵⁹ | - |
| 43 | K. 239 | 85v-87r | Fa menor | 3 \flat | 3/4 | <i>All^o</i> ⁴⁶⁰ | - |
| 44 | K. 231 | 87v-89r | Do Mayor | - | 3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁶¹ | - |
| 45 | K. 251 ⁴⁶² | 89v-91r | Do Mayor | - | 3/8 | - | - |
| 46 | K. 225 | 91v-93r | Do Mayor | - | 3/4 | <i>All^o</i> ⁴⁶³ | - |
| 47 | K. 254 | 93v-95r | Do menor | 2 \flat | C | <i>All^o</i> ⁴⁶⁴ | - |
| 48 | K. 259 | 95v-97r | Sol Mayor | 1 \sharp | 3/4 | <i>An.^{te}</i> ⁴⁶⁵ | - |
| 49 | K. 186 | 97v-99r | Fa menor | 3 \flat | 3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁶⁶ | Volti p. ^{to} |
| 50 | K. 233 | 99v-101r | Mi menor | 1 \sharp | 3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁶⁷ | - |
| 51 | K. 227 | 101v-103r | Si menor | 2 \sharp | 2/4-3/8 | <i>All^o</i> ⁴⁶⁸ | - |
| 52 | K. 196 | 103v-105r | Sol menor | 2 \flat | 2/4 | <i>All^o</i> ⁴⁶⁹ | - |
| 53 | K. 271 ⁴⁷⁰ | 105v-107r | Do Mayor | - | 3/8 | - | - |

⁴⁵² *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵³ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵⁴ *And.^e* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁴⁵⁵ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵⁶ *And.^e* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁴⁵⁷ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵⁸ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁵⁹ *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁴⁶⁰ *All^o* en Venecia / *Allegro* en Parma.

⁴⁶¹ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶² Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶³ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶⁴ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶⁵ *And.^e* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁴⁶⁶ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶⁷ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶⁸ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁶⁹ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁴⁷⁰ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

| | | | | | | | |
|-----------|--------|---------------|-----------------------|----------------|-----|---------------------------------|---|
| 54 | K. 224 | 107v- 109r | Re Mayor | 2 _# | 3/8 | Vivo ⁴⁷¹ | - |
| 55 | K. 249 | 109v- 111r | Si _b Mayor | 2 _b | 3/8 | All ^o ⁴⁷² | - |
| 56 | K. 243 | 111v- 113r | Do Mayor | - | 3/8 | All ^o ⁴⁷³ | - |
| 57 | - | 113v- 116r | Si _b Mayor | 2 _b | 3/8 | - | - |
| 58 | - | 116r- 117v | Do Mayor | - | 2/4 | - | - |
| 59 | - | 117v- 119r | Re Mayor | 2 _# | 3/4 | - | - |
| 60 | - | 119v- 120v | Sol Mayor | 1 _# | - | - | - |

LEYENDA:

1.- Orden de aparición de cada sonata en la fuente, anotada en tinta, que indico aquí. Las anotaciones a lápiz se corresponden con la fase de catalogación de la fuente, en la década de 1980.

2.- Correspondencia de cada sonata con el catálogo temático de R. Kirkpatrick.

3.- Folios del manuscrito en los que se halla copiada cada sonata.

4.- Tonalidad de cada pieza.

5.- Armadura. Algunas sonatas, debido a reminiscencias modales todavía en vigor en la época, presentan una alteración menos en su armadura de lo que cabría esperar según la teoría moderna, anotándose dicha última alteración “propia”, no en la armadura de la clave, sino como alteración “accidental” (y así por ejemplo, puede hallarse un La Mayor únicamente con sus dos primeros sostenidos anotados en la armadura de la clave, estando el tercer sostenido alterado accidentalmente a lo largo de la sonata). En estos casos específicos, y cuando exista coincidencia en este sentido en la manera de anotarse estas armaduras con las colecciones de Venecia (*I-Vnm*) y/o Parma (*I-PAc*), se hará constar en la tabla a través de las iniciales **CO.** (= “concordancia”).

6.- Compás.

7.-Indicaciones de movimiento o aire, o tempo.

8.- Otras anotaciones existentes.

Tras el análisis de la tabla anterior, se evidencia un total de 17 sonatas de la *fuentes* 2 que presentan una alteración menos en la armadura, concretamente las siguientes: K.139, K.114, K.68, K.48, K.116, K.47, K.43, K.183, K.174, K.115, K.56, K.108, K.226, K.238, K.239, K.254 y K.186. Todas ellas, comparten esta misma característica con las colecciones de Venecia y Parma. No obstante, llama la atención el caso de la sonata K.45⁴⁷⁴, en Re Mayor, que contiene 2 # en su armadura en Zaragoza y 3 # en Venecia; lo cual parece ser debido a un error de copia en la versión de Venecia.

⁴⁷¹ Vivo en Venecia / Vivo en Parma.

⁴⁷² All^o en Venecia / All^o en Parma.

⁴⁷³ Allegro en Venecia / All^o en Parma.

⁴⁷⁴ Sonata n° 12 en la fuente 2 y sonata n° 3 del Libro 1742 de Venecia. La sonata K.45 no se anota en Parma.

Este tipo de correspondencias entre Zaragoza, Venecia y Parma, observada asimismo en el resto de fuentes zaragozanas, indicaría que todavía pervive en esta época en España la práctica de anotar todavía numerosas tonalidades con su última alteración propia no registrada en la armadura, sino exclusivamente de manera accidental a lo largo de la composición. Se seguía, así, una herencia o práctica tradicional (en cierto modo heredada o asumida, y más o menos consciente o inconsciente, pues se obraba en esto por inercia e incluso, acaso, en algunos casos, por desconocimiento de otro paradigma en cuanto a la terminología de nuevas realidades tonales), después de largos siglos de empleo de la vieja tonalidad eclesiástica, es decir, de los ocho o doce modos o tonos —según los autores—, herencia que, todavía entonces, era la que regía la nomenclatura teórica de la armonía y el contrapunto. Era de ese modo como se explicaban y aprendían las nuevas tonalidades mayores-menores, cada vez con mayor número de alteraciones propias, a partir de las viejas denominaciones de los modos eclesiásticos, ahora concebidos y argumentados como tonos transportados (punto alto, punto bajo, etc., de donde la explicación de las nuevas armaduras).

De hecho, hay que tener en cuenta en todo esto el enorme peso ejercido por la teoría y la tratadística musical española, arraigada particularmente en el ámbito eclesiástico durante siglos, pues eran éstas las fuentes consultadas y manejadas por los profesores de música, y éstos los lugares —es decir, las iglesias y sus capillas musicales— donde, casi en exclusiva, podía realizarse en la época el aprendizaje y adiestramiento musical. De modo que, en este medio musical dominado por la tradición de la música eclesiástica, y también, por la tradición de sistemas de afinación mesotónicos en los órganos, que se mantienen prácticamente invariables desde el siglo XVI, se siguen empleando los tradicionales tonos o modos, y su terminología, aunque esta última adaptada progresivamente a las nuevas y cada vez más pujantes tonalidades mayores y menores.

Precisamente, las sonatas de Domenico Scarlatti en España se inscriben en una corte católica, apostólica y romana, en cuya Real Capilla, la práctica musical eclesiástica señoreaba las actividades cotidianas (pues, no en vano, dicha capilla había de cumplimentar las funciones protocolarias, y aun cotidianas, de una monarquía católica desde sus mismas esencias). Y téngase en cuenta, por ejemplo, en que, curiosamente, era un eclesiástico, el “Patriarca de las Indias”, el superior inmediato de

los músicos de dicha Real Capilla⁴⁷⁵. Obviamente, D. Scarlatti no formaba parte, *stricto sensu*, de dicha Real Capilla, aunque sí —como sirviente o empleado de la soberana—, hubo de quedar sujeto a los protocolos de la corte, y a sus normas y tradiciones, de cariz, eminentemente, católico, y por consiguiente, en cierto modo también dependiente de los tratados “modélicos” y teoría de la composición surgidos del sustrato eclesiástico.

Así pues, repárese en aquellos casos, bastante frecuentes, de composiciones anotadas por Domenico Scarlatti, que han sido tradicional y casi exclusivamente citados, manejados, etc. por la investigación (desde el propio Kirkpatrick a la práctica totalidad de quienes se acercaron en un momento a la obra para tecla del napolitano), los cuales no se corresponden con los parámetros habituales de la tonalidad mayor-menor, pero que se han identificado de ese modo, a pesar de sus peculiaridades. Me refiero a composiciones, por ejemplo, con un solo bemol en la armadura y con cláusulas en Sol, que han sido inveteradamente citados como Sol menor, cuando se trataba, obviamente, de un segundo tono, o lo que es lo mismo, de un primer tono transportado (Sol con bemol o Sol dórico). U otros casos, como aquellos que se han identificado como un Re menor, cuando en realidad se trataba de un Re dórico (sin alteraciones en la armadura, aunque con una frecuente nota Si que se alteraba accidentalmente con un bemol).

Por tanto, se trata de una cuestión, no de pequeña importancia, y que convendría revisar a fondo desde un punto de vista no anacrónico, como el que se ha venido utilizando a lo largo de todo el siglo XX y aun en la actualidad. Incluso, forzando la argumentación, podría hablarse del caso contrario; es decir, de aquellas composiciones obviamente concebidas ya desde una perspectiva “moderna”, plenamente tonal (mayor-menor), pero que no habría podido, en la época, entenderse, dentro de un contexto español, bajo la terminología “tonal mayor-menor” con la que se identifica actualmente:

⁴⁷⁵ Como también lo seguía siendo, aunque cada vez más de una manera más nominal que otra cosa, el “chantre” en los cabildos catedralicios, bien entendido que el chantre en época medieval era propiamente un músico y/o responsable de la práctica musical, mientras que para el período que nos ocupa, éste había dejado hacía tiempo de dedicarse a cuestiones de escasa consideración social como las musicales. De este modo, era el sochantre quien se encargaba de las cuestiones más prácticas, musicales, a las que anteriormente se había dedicado el chantre, mientras que este último, había pasado, ya en el siglo XVIII, a ocuparse apenas de las cuestiones de control eclesiástico (jerárquico, teológico...), o “de representación” jerárquica superior, como canónigo dignidad por un lado (es decir, generalmente, era ya el chantre un doctor en Teología y/o Derecho canónico), al tiempo que como responsable o “superior” de todo el estamento musical, aunque sin obligación de rebajarse a cuestiones “manuales”, sino siempre por encima de ellas (y desde luego, siempre a gran distancia en el escalafón eclesiástico del cometido al que se entregaban sochantres, capiscoles o maestros de capilla).

es el caso, por ejemplo, de las obras que tienen cláusulas sobre Re, y que se anotan con dos sostenidos en la armadura, y que, de la manera más lógica y natural, se identifican hoy día como obras anotadas en Re Mayor, mientras que, sin duda, en la época de Scarlatti y contexto español, se habrían denominado, seguramente, como obras anotadas en un quinto tono (es decir, Do), punto alto.

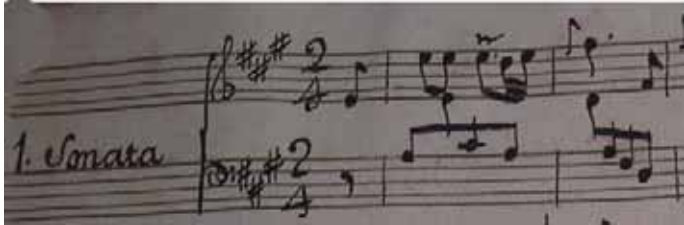
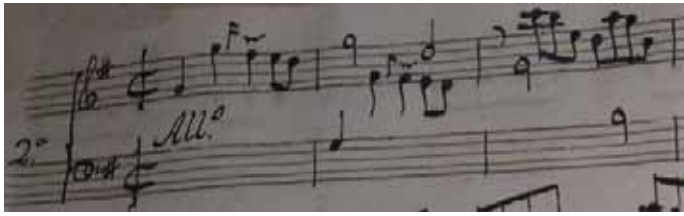

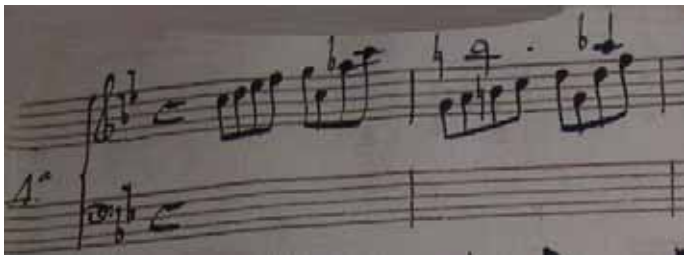
Por consiguiente, téngase presente que, para tratar de la producción para tecla del músico napolitano, y para tratar de aprehenderla de un modo riguroso, sería necesario proceder a realizar una revisión a fondo del concepto de tonalidad (y/o modalidad) que se desprende del contenido de sus sonatas para teclado, el cual, sin duda, obligará a prescindir de buena parte de los conocimientos “heredados” de la investigación anterior, fijándose exclusivamente en las fuentes documentales conservadas, y procurando “abrirse” a cuantas sugerencias éstas puedan plantear respecto al, en su caso, peculiar y/o característico empleo de las alteraciones, las cláusulas o cadencias, procesos compositivos de tensión y distensión, fraseo, etc. etc.

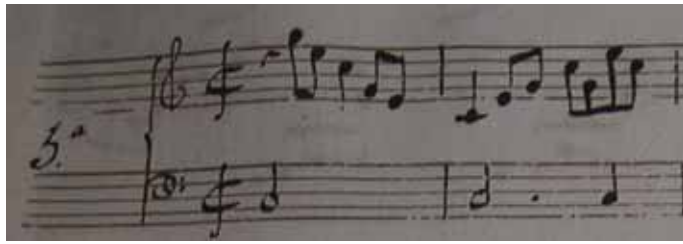
Y, no obstante la problemática que aquí planteo, finalmente yo mismo me he decidido a no adentrarme en esta cuestión, a mi juicio sumamente interesante, pues solamente eso ya habría significado una tesis doctoral en sí mismo, y se alejaba, por tanto, de los objetivos y extensión planteados y planeados inicialmente para mi investigación, a pesar de que no renuncio a dedicarme a ello en un futuro próximo. Utilizaré también, por tanto, la terminología “moderna” mayor-menor, aun a sabiendas de lo problemático de hacerlo, y con vistas simplemente a realizar un trabajo práctico, que no se aleje de los objetivos perseguidos en la presente investigación.

De las 31 sonatas con indicaciones de movimiento en la *fuentes 2*, un total de 26 sonatas comparten las mismas indicaciones con las respectivas sonatas copiadas en los libros de Venecia y Parma. Las sonatas cuyas indicaciones son coincidentes entre sí son las siguientes: K.45, K.116, K.174, K.226, K.237, K.252, K.253, K.234, K.235, K.258, K.232, K.241, K.257, K.238, K.239, K.231, K.225, K.254, K.259, K.186, K.233, K.227, K.196, K.271, K.224, K.249 y K.243. Las 5 sonatas restantes presentan discrepancias de diversa índole, como puede ser el caso de variaciones en la denominación, que se trate de anotaciones diferentes, que alguna fuente no contenga indicación alguna y el resto sí o que una determinada sonata no se halle ni en Venecia ni en Parma: K.180 (*All^o* en

Zaragoza / *All^o. vivo* en Venecia / *All^o. vivo.* en Parma.), K.144 (sonata que no aparece en Venecia ni tampoco en Parma), K.43 (*Allegrissimo* en Zaragoza / *all^o, assai* en Venecia / *Allegrissimo* en Parma), K.129 (*Allegro* en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / sin indicación en Parma) y K.56 (*All^o* en Zaragoza / *Con Spirito* en Venecia / *All^o Con Spirito* en Parma). Se observa, por tanto, un porcentaje elevado de correspondencias en este sentido.

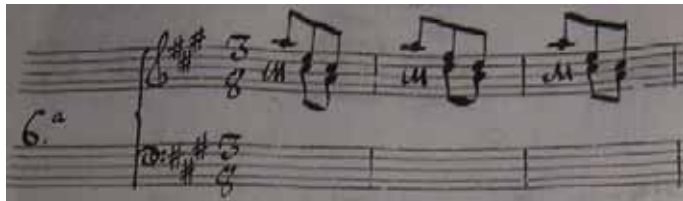
Véase la correspondiente tabla referida a los contenidos de la *fuentes* 2, con su leyenda explicativa al pie.

| <i>Íncipit</i> | <i>Kirkpatrick</i> | <i>Folios</i> |
|---|--------------------|---------------|
|  | K.181 | 1v-3r |
|  | K.180 | 3v-5r |
|  | K.138 | 5v-7r |
|  | K.139 | 7v-9r |



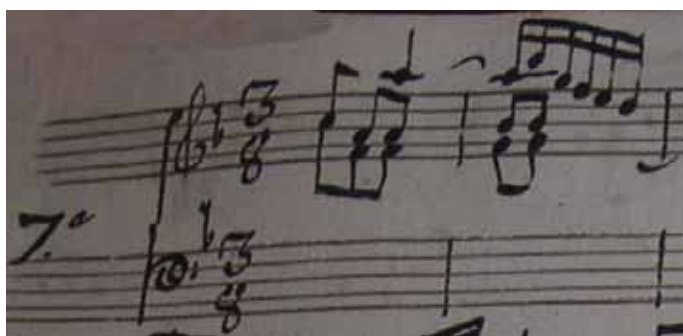
K.49

9v-11r



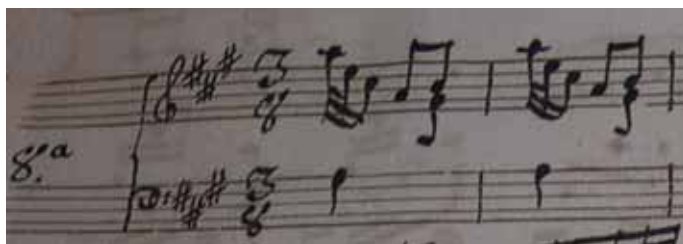
K.182

11v-13r



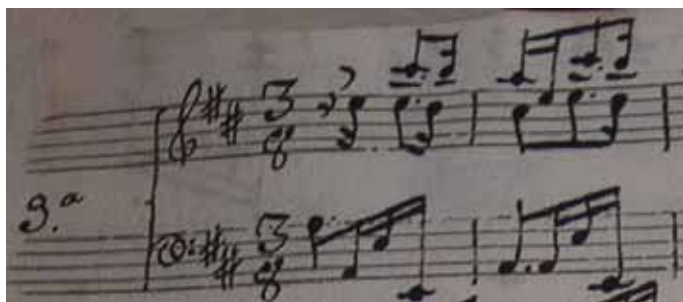
K.44

13v-15r



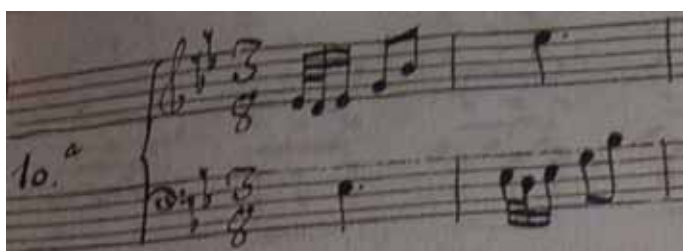
K.101

15v-17r



K.114


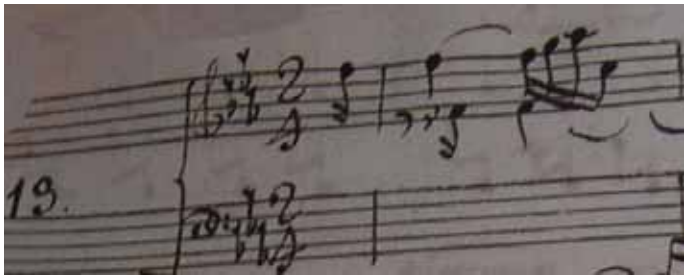
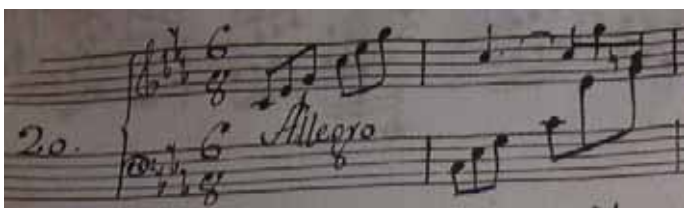
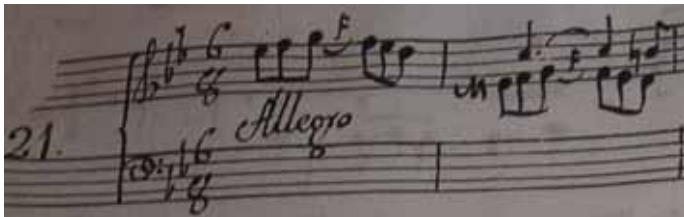
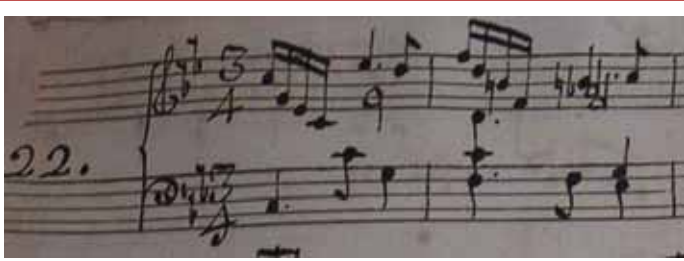
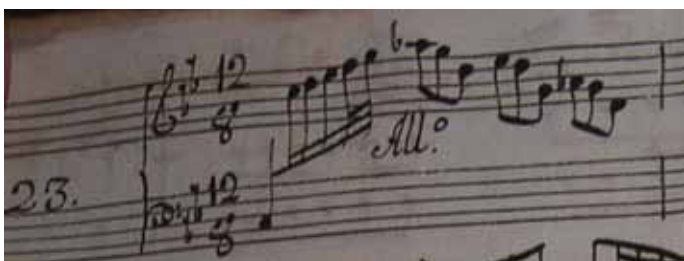
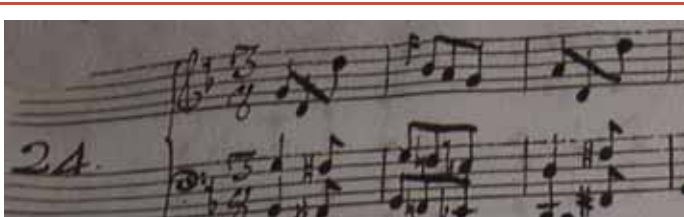
17v-19r



K.68

19v-21r

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.48 | 21v-23r |
| | K.45 | 23v-25r |
| | K.144 | 25v-27r |
| | K.116 | 27v-29r |
| | K.100 | 29v-31r |
| | K.47 | 31v-33r |
| | K.43 | 33v-35r |

| | | |
|---|-------|---------|
|  | K.118 | 35v-37r |
|  | K.183 | 37v-39r |
|  | K.129 | 39v-41r |
|  | K.174 | 41v-43r |
|  | K.115 | 43v-45r |
|  | K.56 | 45v-47r |
|  | K.108 | 47v-49r |


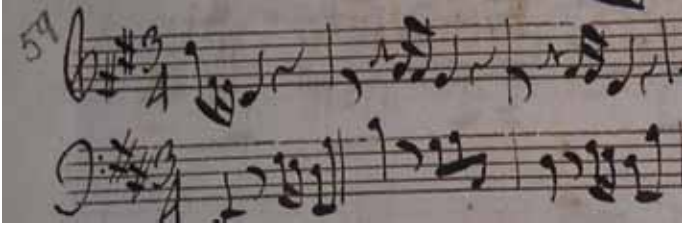
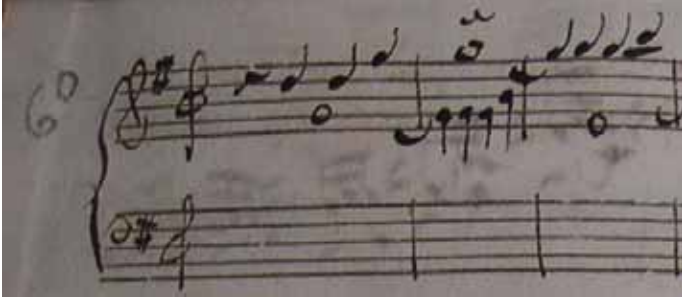
| | | |
|--|-------|---------|
| | K.109 | 49v-51r |
| | K.141 | 51v-53r |
| | K.434 | 53v-55r |
| | K.256 | 55v-57r |
| | K.226 | 57v-59r |
| | K.237 | 59v-61r |
| | K.252 | 61v-63r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.253 | 63v-65r |
| | K.55 | 65v-67r |
| | K.234 | 67v-69r |
| | K.235 | 69v-71r |
| | K.240 | 71v-73r |
| | K.258 | 73v-75r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.236 | 75v-77r |
| | K.232 | 77v-79r |
| | K.241 | 79v-81r |
| | K.257 | 81v-83r |
| | K.117 | 83v-85r |
| | K.239 | 85v-87r |
| | K.231 | 87v-89r |

| | | |
|--|-------|-----------|
| | K.251 | 89v-91r |
| | K.225 | 91v-93r |
| | K.254 | 93v-95r |
| | K.259 | 95v-97r |
| | K.186 | 97v-99r |
| | K.233 | 99v-101r |
| | K.227 | 101v-103r |

| | | |
|--|-------|-----------|
| | K.196 | 103v-105v |
| | K.271 | 105v-107r |
| | K.224 | 107v-109r |
| | K.249 | 109v-111r |
| | K.243 | 111v-113r |
| | - | 113v-116r |

| | |
|--|-------------|
|  | - 116r-117v |
|  | - 117v-119r |
|  | - 119v-120v |

LEYENDA:

- 1.- Íncipit musical de cada sonata.
- 2.- Referencia al catálogo temático de Kirkpatrick.
- 3.- Folios en los que se anota cada sonata.

Inserto a continuación una tabla, con indicación, a la izquierda, del número de sonata que se ofrece en la fuente zaragozana, y a su derecha, su equivalencia (el número correspondiente de cada una de dichas piezas) dentro de los catálogos, en primer término, de Ralph Kirkpatrick [K], en segundo lugar, de Alessandro Longo [L], y finalmente, según Giorgio Pestelli [P]⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ LONGO, Alessandro (ed.): *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti*. Milán, Ricordi, 1906-1908. KIRKPATRICK, Ralph (comp.): “Catalogo delle sonate di Scarlatti in ordine approssimativamente cronologico con riferimenti alle fonti principali”, en *Domenico Scarlatti* (KIRKPATRICK, Ralph, ed.). Princeton, Princeton University Press, 1953 [edición italiana: Turín, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana (ERI), 1984; edición española: Madrid, Alianza, 1986]. PESTELLI, Giorgio: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Turín, Giappichelli, 1967.

| <i>Orden de las sonatas</i> | <i>Catálogo de Kirkpatrick</i> | <i>Catálogo de Longo</i> | <i>Catálogo de Pestelli</i> |
|-----------------------------|--------------------------------|--------------------------|-----------------------------|
| 1 | K. 181 | L. 194 | P. 253 |
| 2 | K. 180 | L. 272 | P. 192 |
| 3 | K. 138 | L. 464 | P. 95 |
| 4 | K. 139 | L. 6 | P. 126 |
| 5 | K. 49 | L. 301 | P. 178 |
| 6 | K. 182 | L. 139 | P. 207 |
| 7 | K. 44 | L. 432 | P. 116 |
| 8 | K. 101 | L. 494 | P. 156 |
| 9 | K. 114 | L. 344 | P. 141 |
| 10 | K. 68 | L. 114 | P.7 |
| 11 | K. 48 | L. 157 | P. 87 |
| 12 | K. 45 | L. 265 | P. 230 |
| 13 | K. 144 | - | - |
| 14 | K. 116 | L. 452 | P. 111 |
| 15 | K. 100 | L. 355 | P. 232 |
| 16 | K. 47 | L. 46 | P. 115 |
| 17 | K. 43 | L. 40 | P. 133 |
| 18 | K. 118 | L. 122 | P. 266 |
| 19 | K. 183 | L. 473 | P. 150 |
| 20 | K. 129 | L. 460 | P. 148 |
| 21 | K. 174 | L. 410 | P. 149 |
| 22 | K. 115 | L. 407 | P. 100 |
| 23 | K. 56 | L. 356 | P. 50 |
| 24 | K. 108 | L. 249 | P. 92 |
| 25 | K. 109 | L. 138 | P. 290 |
| 26 | K. 141 | L. 422 | P. 271 |
| 27 | K. 434 | L. 343 | P. 498 |
| 28 | K. 256 | L. 228 | P. 480 |
| 29 | K. 226 | L. 112 | P. 101 |
| 30 | K. 237 | L. 308 | P. 446 |
| 31 | K. 252 | L. 159 | P. 203 |
| 32 | K. 253 | L. 320 | P. 239 |
| 33 | K. 55 | L. 335 | P. 117 |
| 34 | K. 234 | L. 49 | P. 286 |
| 35 | K. 235 | L. 154 | P. 172 |
| 36 | K. 240 | L. S29 | P. 368 |
| 37 | K. 258 | L. 178 | P. 494 |
| 38 | K. 236 | L. 161 | P. 201 |
| 39 | K. 232 | L. 62 | P. 317 |
| 40 | K. 241 | L. 180 | P. 431 |
| 41 | K. 257 | L. 169 | P. 138 |
| 42 | K. 238 | L. 27 | P. 55 |
| 43 | K. 239 | L. 281 | P. 56 |
| 44 | K. 231 | L. 409 | P. 393 |
| 45 | K. 251 | L. 305 | P. 314 |
| 46 | K. 225 | L. 351 | P. 202 |
| 47 | K. 254 | L. 219 | P. 186 |
| 48 | K. 259 | L. 103 | P. 469 |
| 49 | K. 186 | L. 72 | P. 46 |
| 50 | K. 233 | L. 467 | P. 497 |
| 51 | K. 227 | L. 347 | P. 52 |
| 52 | K. 196 | L. 38 | P. 244 |
| 53 | K. 271 | L. 155 | P. 447 |

| | | | |
|----|---------|--------|--------|
| 54 | K. 224 | L. 268 | P. 225 |
| 55 | K. 249 | L. 39 | P. 424 |
| 56 | K. 243 | L. 353 | P. 394 |
| 57 | Anónima | - | - |
| 58 | Anónima | - | - |
| 59 | Anónima | - | - |
| 60 | Anónima | - | - |

La clasificación u orden concreto de copia en el libro zaragozano, presenta algunas peculiaridades y correspondencias con otras fuentes coetáneas de origen español e incluso con otros manuscritos de la propia colección de Zaragoza. Dichas correspondencias son importantes a la hora de estudiar el proceso de copia de la *fuentes* 2, y por tanto, conviene analizarlas:

| <i>Orden fuente 2</i> | <i>K.</i> | <i>I-Vnm</i> ⁴⁷⁷ | <i>I-PAc</i> | <i>D-MÜp</i> ⁴⁷⁸ | <i>GB-Lbl</i> ⁴⁷⁹ | <i>E-Zac</i> ⁴⁸⁰ | <i>P-L</i> ⁴⁸¹ |
|-----------------------|----------------------|-----------------------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| 1 | K.181 | II/5 | II/10 | IV/33 | - | F. 3/18 | - |
| 2 | K.180 ⁴⁸² | II/4 | II/2 | V/29 | - | F. 3/19 | - |
| 3 | K.138 ⁴⁸³ | 1749/41 | II/5 | - | - | F. 3/21 | - |
| 4 | K.139 ⁴⁸⁴ | II/13 | III/6 | - | 27 | F. 3/54 | - |
| 5 | K.49 | 1742/7 II/12 | III/5 | - | 11 | F. 3/44 | - |
| 6 | K.182 | II/6 | II/11 | IV/34 | - | F. 3/17 | 21 |

⁴⁷⁷ En las colecciones de Venecia, Parma y Münster se indica el número de cada libro o volumen mediante su ordenación con números romanos, seguido del orden que presenta cada pieza en el manuscrito.

⁴⁷⁸ Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana [propiedad de la sede episcopal] (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968. Para su pronta identificación, y de acuerdo con la ordenación de los libros planteada por Ralph Kirkpatrick, se realiza la siguiente correspondencia: Sant Hs 3964 (I), Sant Hs 3965 (II), Sant Hs 3966 (III), Sant Hs 3967 (IV) y Sant Hs 3968 (V).

⁴⁷⁹ “Manuscrito Worgan” [*GB-Lbl, Additional Manuscript 31553*]. Londres. Museo Británico-Biblioteca Británica (*GB-Lbl*). Libro con 44 sonatas (1740-1760), conocido como “Manuscrito de Londres” o “Manuscrito Worgan”, porque su antiguo propietario fue el Dr. John Worgan. (RISM ID no. 806045891).

⁴⁸⁰ Se incluyen aquí las referencias a aquellas sonatas que aparecen duplicadas en Zaragoza, es decir, que están copiadas en la *fuentes* 3 y, además, en otra fuente. Las formas abreviadas para aludir a otras fuentes de Zaragoza es la siguiente: F.1 (*fuentes* 1), F.2 (*fuentes* 2), F.4 (*fuentes* 4), F.5 (*fuentes* 5), F.6 (*fuentes* 6) y caja 87 s/n (“Legado Bernardón”).

⁴⁸¹ “Libro di Tocate / Per Cembalo, e / Tutti / del Sigre. Cavaliero D. Domenico Scarlatti”. 61 sonatas (1751-1752). Lisboa. Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (*P-L*), *Instituto Português do Património Cultural*, ms. FCR/194.1. Se escoge este manuscrito por haber sido copiado por el mismo amanuense en el ejemplar de la ópera *Amor aumenta el valor*, conservado actualmente en la Real Biblioteca de Palacio, en Madrid. Por tanto, presenta conexiones con la corte española y con el propio José de Nebra.

⁴⁸² Esta sonata es la número 2 del *Ms. 18-3-11* conservado en Nápoles: Biblioteca del Conservatorio de Música de San Pietro a Majella (*I-Nc*).

⁴⁸³ Sonata nº 17 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*).

⁴⁸⁴ Sonata nº 19 del manuscrito *Ms. 3/1408* existente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E-Mc*). Sonata nº 25 del *Ms. M 1964*. Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*).

| | | | | | | | |
|----|----------------------|-----------------|--------|--------|----|---------|----|
| 7 | K.44 ⁴⁸⁵ | 1742/2 | II/20 | III/68 | 14 | F. 3/27 | 43 |
| 8 | K.101 ⁴⁸⁶ | 1749/3 | III/26 | V/37 | 10 | F. 3/26 | 13 |
| 9 | K.114 | 1749/17 | III/27 | IV/41 | 21 | F. 3/50 | - |
| 10 | K.68 | 1742/30 | - | - | 40 | F. 3/38 | - |
| 11 | K.48 | 1742/6 | II/24 | - | 29 | F. 3/24 | - |
| 12 | K.45 | 1742/3 | - | - | - | F. 3/33 | - |
| 13 | K.144 | - | - | - | 44 | F. 3/39 | - |
| 14 | K.116 ⁴⁸⁷ | 1749/19 | III/14 | IV/38 | 24 | F. 3/52 | 42 |
| 15 | K.100 ⁴⁸⁸ | 1749/2b | III/28 | V/38 | 32 | F. 3/55 | - |
| 16 | K.47 | 1742/5 | III/11 | - | 19 | F. 3/48 | - |
| 17 | K.43 | 1742/1 | III/7 | - | 13 | F. 3/45 | 57 |
| 18 | K.118 | 1749/21 | III/9 | - | 25 | F. 3/36 | 1 |
| 19 | K.183 ⁴⁸⁹ | II/7 | II/12 | V/26 | - | F. 3/14 | - |
| 20 | K.129 | 1749/32 I/29 | I/29 | - | - | F. 3/11 | - |
| 21 | K.174 ⁴⁹⁰ | I/27 | I/27 | - | - | F. 3/8 | 21 |
| 22 | K.115 ⁴⁹¹ | 1749/18 | III/13 | IV/37 | 23 | F. 3/51 | - |
| 23 | K.56 | 1742/14 | II/25 | - | 22 | F. 3/35 | - |
| 24 | K.108 ⁴⁹² | 1749/11 | V/12 | IV/51 | 8 | F. 3/43 | - |
| 25 | K.109 ⁴⁹³ | 1749/12 | III/3 | - | 1 | F. 3/34 | - |
| 26 | K.141 | - | - | V/20 | 41 | F. 3/56 | - |
| 27 | K.434 ⁴⁹⁴ | X/17 | XII/5 | III/62 | - | - | - |
| 28 | K.256 | IV/21 | VI/11 | II/23 | - | - | - |
| 29 | K.226 | III/21 | V/10 | - | - | - | - |
| 30 | K.237 ⁴⁹⁵ | IV/2 | VI/4 | - | - | F.6 | - |

⁴⁸⁵ Sonata n° 18 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 5 del MS. Add.9026 (4), Biblioteca de la Universidad de Cambridge, (*GB-Cu*).

⁴⁸⁶ Sonata n° 4 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 8 del MS. Add.9026 (4), Biblioteca de la Universidad de Cambridge, (*GB-Cu*).

⁴⁸⁷ Sonata n° 20 del manuscrito *Ms. 3/1408* existente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E-Mc*). Sonata n° 12 del MS. Add.9026 (4), Biblioteca de la Universidad de Cambridge, (*GB-Cu*).

⁴⁸⁸ Sonata n° 3 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 9 del MS. Add.9026 (4), Biblioteca de la Universidad de Cambridge, (*GB-Cu*).

⁴⁸⁹ Sonata n° 13 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 1 del manuscrito *Ms. 3/1408* existente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E-Mc*). Sonata n° 31 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)].

⁴⁹⁰ Sonata n° 9 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 44 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)].

⁴⁹¹ Sonata n° 43 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)].

⁴⁹² Sonata n° 30 del manuscrito *Ms. 3/1408* existente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E-Mc*).

⁴⁹³ Sonata n° 1 del manuscrito *32 F 13* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Sonata n° 27 del MS. *M 1964*. Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*). Sonata n° 39 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)].

⁴⁹⁴ Sonata n° 27 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)]. Sonata n° 25 del manuscrito *Ms. 3/1408* existente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E-Mc*).

⁴⁹⁵ Sonata n° 9 del manuscrito *32 F 12* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*). Contendida también en la *fuentes 6* de Zaragoza (cuadernillo 3º, fols.17v.-18r.),

| | | | | | | | |
|----|----------------------|---------|-------|--------|---|--------|----|
| 31 | K.252 ⁴⁹⁶ | IV/17 | VI/7 | III/27 | - | - | - |
| 32 | K.253 | IV/18 | VI/8 | - | - | - | - |
| 33 | K.55 ⁴⁹⁷ | 1742/13 | III/1 | III/67 | 5 | - | 58 |
| 34 | K.234 | III/29 | V/19 | IV/50 | - | - | - |
| 35 | K.235 | III/30 | V/20 | III/5 | - | - | - |
| 36 | K.240 | IV/5 | V/23 | II/21 | - | F.5/21 | - |
| 37 | K.258 | IV/23 | VI/14 | - | - | - | - |
| 38 | K.236 ⁴⁹⁸ | IV/1 | VI/3 | III/26 | - | - | - |
| 39 | K.232 | III/27 | V/17 | - | - | - | - |
| 40 | K.241 | IV/6 | V/24 | II/22 | - | - | - |
| 41 | K.257 | IV/22 | VI/12 | II/24 | - | - | - |
| 42 | K.238 | IV/3 | V/21 | IV/56 | - | - | - |
| 43 | K.239 | IV/4 | V/22 | IV/57 | - | - | - |
| 44 | K.231 | III/26 | V/16 | III/70 | - | - | - |
| 45 | K.251 | IV/16 | VI/6 | - | - | - | - |
| 46 | K.225 | III/20 | V/9 | - | - | - | - |
| 47 | K.254 | IV/19 | VI/9 | - | - | - | - |
| 48 | K.259 | IV/24 | VI/15 | II/25 | - | - | - |
| 49 | K.186 | II/10 | II/19 | - | - | - | - |
| 50 | K.233 | III/28 | V/18 | II/20 | - | - | - |
| 51 | K.227 | III/22 | V/11 | - | - | - | - |
| 52 | K.196 | II/25 | IV/4 | - | - | - | - |
| 53 | K.271 | V/6 | VI/24 | III/30 | - | - | - |
| 54 | K.224 | III/19 | V/8 | II/16 | - | - | - |
| 55 | K.249 | IV/14 | VI/2 | - | - | - | - |
| 56 | K.243 | IV/8 | V/26 | - | - | - | - |
| 57 | Anónima | - | - | - | - | - | - |
| 58 | Anónima | - | - | - | - | - | - |
| 59 | Anónima | - | - | - | - | - | - |
| 60 | Anónima | - | - | - | - | - | - |

Seguidamente abordaré las conclusiones que se desprenden a partir del análisis de la tabla anterior; es decir, se trata ahora de comparar los contenidos de la *fuentes 2* de Zaragoza (1750c) con los de los libros tempranos de las colecciones de Venecia y Parma; y de comparar los contenidos de la *fuentes 2* zaragozana con la colección de Münster, así como con los manuscritos depositados en *GB-Lbl* (¿1748-1752?), en *P-L* (¿1720-1730?), e incluso con la *fuentes 3* (1752a) de Zaragoza.

⁴⁹⁶ Sonata transportada una segunda menor descendente, con respecto a la misma versión contenida en otras fuentes.

⁴⁹⁷ Sonata nº 52 del manuscrito *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)].

⁴⁹⁸ Sonata nº 8 del manuscrito *32 F 12* (1772) depositado en la Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*).

Así, conviene señalar que la *fuentes 2* zaragozana se caracteriza por compilar un número significativo de sonatas que se conservan también anotadas en los manuscritos de Venecia y Parma y, que se sepa, en ninguna otra de las fuentes conocidas de sonatas de Domenico Scarlatti. Este hecho singular, podría significar que esta fuente hubiera sido copiada también en el círculo próximo de la corte española a partir de unos mismos originales o autógrafos; puesto que, de otra forma, sería difícil que el copista hubiera anotado este conjunto tan singular de sonatas.

La *fuentes 2* incorpora, por tanto, las únicas versiones alternativas de este grupo de 12 sonatas:

- Sonata K.186. Venecia Libro II (1752), Parma Libro II (1752).
- Sonata K.196. Venecia Libro II (1752), Parma Libro IV (1752).
- Sonata K.225. Venecia Libro III (1753), Parma Libro V (1752).
- Sonata K.226. Venecia Libro III (1753), Parma Libro V (1752).
- Sonata K.227. Venecia Libro III (1753), Parma Libro V (1752).
- Sonata K.232. Venecia Libro III (1753), Parma Libro V (1752).
- Sonata K.243. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro V (1752).
- Sonata K.249. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro VI (1753).
- Sonata K.251. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro VI (1753).
- Sonata K.253. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro VI (1753).
- Sonata K.254. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro VI (1753).
- Sonata K.258. Venecia Libro IV (1753), Parma Libro VI (1753).

Como se aprecia, la mayor parte de estas piezas se corresponden con los libros III y IV de Venecia (1753), y con los libros V y VI de Parma (1753). Así pues, las versiones zaragozanas deberán ser tenidas muy en cuenta a la hora de establecer paralelismos con las versiones recogidas en Venecia y Parma, de cara a la elaboración de futuras ediciones críticas de tales obras. Además, cabe tener presente que la importancia de encontrar aquí estas sonatas, se ve incrementada por el hecho de que en Zaragoza interviene un amanuense diferente al de la copia de este grupo de sonatas en los libros de Venecia y Parma. En consecuencia, estaríamos ante la versión de estas mismas sonatas anotadas por un segundo amanuense; con lo que ello implicaría a la hora de profundizar en el complicado estudio de las relaciones existentes entre las diversas versiones existentes de las sonatas del napolitano, en los procesos de copia que pudieron

haber acontecido, y en la determinación de cuáles de las versiones conservadas podrían ser consideradas hoy en día como versiones “autorizadas”.

Sobre este último aspecto, sirva de ejemplo para futuros trabajos la comparación que he llevado a cabo entre una selección de cuatro sonatas de la *fuentes 2*, y sus homónimas, localizadas en las colecciones de Venecia y Parma.

La manera de anotar las voces en lo que se refiere a la escritura polifónica de la música, suele ser coincidente en las tres colecciones (en cuanto a su disposición de las plicas, unión de barras en los grupos de corcheas y figuras más breves, etc.), si bien, se encuentran pequeñas divergencias entre Zaragoza, Venecia y Parma en lo referido a los signos utilizados para la ornamentación, ligaduras (de expresión o fraseo, y de unión), diseño rítmico de algunos motivos breves, presencia o ausencia de voces aisladas, etc.

Sonata K.226

El término de movimiento es coincidente en las tres fuentes: *All^o*.

El signo de ornamentación empleado en Zaragoza, Venecia y Parma es el mordente (*^m*), si bien en ocasiones, es sustituido en Parma por el trino (*^{tr}*). Hay concordancia entre las tres colecciones en lo que respecta a las notas sobre las que se escriben, aunque encontramos las siguientes excepciones:

En varios compases, no se anota el ornamento en Zaragoza, pero sí en Venecia y Parma: compases: 3, 4, 6, 16, 20, 38, 40 y 111 a 117.

Compás 26, mano derecha: se anota un mordente sobre el Mi corchea con puntillo en Zaragoza y un trino en Parma, pero no existe ornamento en Venecia (posiblemente pueda tratarse de un olvido o descuido del copista).

Llama la atención que tanto Zaragoza como Parma coinciden a la hora de emplear un bemol para anotar el becuadro, mientras que en Venecia se recurre a la forma actualmente estandarizada: compases 21, 23 y 25 (mano derecha, segunda corchea, La).

Por otra parte, encontramos en el compás 42 una concordancia entre Venecia y Parma, frente a Zaragoza: mano derecha, primera nota, Fa# semicorchea y Fa# negra (y semicorchea a la vez) en Venecia y Parma.

La coincidencia de contenidos musicales entre la *fuentes 2* y los volúmenes de Venecia y Parma es bastante significativa, aunque he detectado tres excepciones:

Compás 42, mano derecha: voz de tenor, primer tiempo, Do corchea en Venecia y Parma. No aparece esta nota en Zaragoza.

Compás 48, mano derecha: voz de tiple, tras el primer Sol semicorchea, se anotan dos fusas en Zaragoza (Si-La), mientras que en Venecia y Parma se anota Sol semicorchea. Compás 49, mano derecha: primer tiempo, existe un Re apoyatura en Zaragoza y Parma, pero no en Venecia.

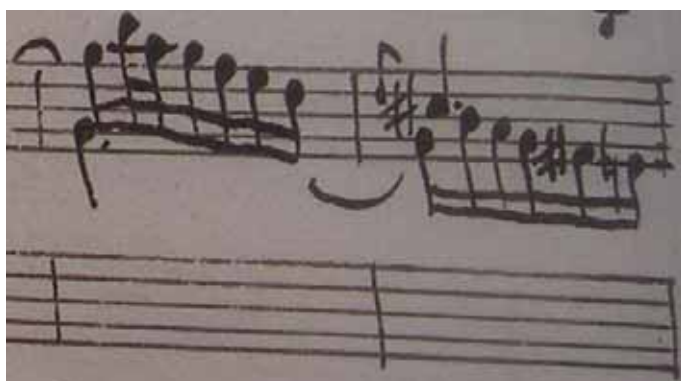


Fig.146: *E-Zac*, *fuentes 2*, sonata n° 29, f.57v., cc.48-49.
Repárese en las dos fusas de la mano derecha (c.48).
El Re apoyatura del c.49 también aparece en Parma.



Fig.147: *I-Vnm*, Libro III, sonata n° 21, f.40r., cc.48-49.
El c.48 presenta, al igual que Parma, únicamente semicorcheas en la mano derecha.
Sin embargo, no se anota el Re apoyatura, que sí se observa en Zaragoza y Parma.

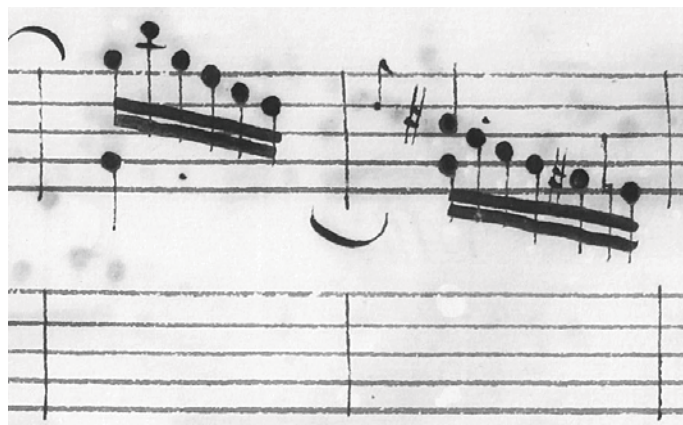


Fig.148: *I-PAc*, Libro V, sonata nº 10, f.20r., cc.48-49.

Sonata K.243

El término de movimiento es coincidente en las tres fuentes, aunque Zaragoza y Parma comparten el uso del término abreviado: *All^o*.

El signo de ornamentación empleado en Zaragoza, Venecia y Parma es el mordente (*m*). No obstante, son ahora las versiones de Venecia y Parma las que en algunos compases emplean también el trino (*r*). Además, esta ornamentación es frecuente en Venecia y Parma, mientras que su presencia en Zaragoza es más reducida. Así por ejemplo, en los siguientes compases se observa en Venecia y Parma, pero no en la *fuentes* 2 zaragozana: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 69, 70, 71, 72, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95 y 96 (este último, solamente en Venecia).

En otros casos, la ornamentación se escribe en Parma, pero no en Venecia ni en Zaragoza (voz de tenor en los compases 76 y 80). Véanse las figuras de abajo.

En cuanto al uso de letras para indicar con qué manos debe interpretarse un determinado pasaje (**M/D** = manca/dritta = mano izquierda/derecha) sucede lo mismo que lo descrito para el caso de la ornamentación, es decir, Zaragoza presenta un menor número de estas indicaciones si se compara con Venecia y Parma.

Aparecen, además, variantes a la hora de anotar las ligaduras de unión (compases 75-80):



Fig.149: *E-Zac*, fuente 2, sonata n° 56, f.112v, cc.75-80. La ligadura está entre los compases 77 y 78. Dicha ligadura se aprecia en Parma, pero no en Venecia.



Fig.150: *I-Vnm*, Libro IV, sonata n° 8, cc.75-80. Ligadura comprendida entre los compases 75 y 76. Coincide en este caso con Venecia.



Fig.151: *I-PAc*, Libro V, sonata n° 26, f.52v., cc.75-80. Parma incorpora las dos ligaduras de las figuras precedentes: entre los compases 75-76 y 77-78. Nótese además, cómo se trata de la versión que mayor número de ornamentación contiene.

A pesar de las pequeñas divergencias expuestas, por lo demás, los contenidos musicales coinciden plenamente entre las versiones recogidas de la sonata K.243 en Zaragoza, Venecia y Parma.

Sonata K.251

Sin indicación de movimiento en Zaragoza. *Allegro* en Venecia, y *All^o*. en Parma.

Al igual que en las sonatas anteriores, el signo de ornamentación empleado en Zaragoza, Venecia y Parma es el mordente (^m), aunque ocasionalmente también se recurre al trino (^{tr}) en Parma. Existe concordancia entre las tres colecciones a la hora de escribirlos sobre las notas, con algunas excepciones. Así pues, no se escribe en Zaragoza, pero sí en Venecia y Parma, en los compases 7, 25, 42, 44, 46, 48, 98, 100 y 104.

También, como sucede en la sonata K.243, si se observan las versiones contenidas en las tres colecciones, Zaragoza presenta un menor número de indicaciones referidas a cuál de las manos debe emplearse para interpretar un determinado pasaje (M/D). [¿Síntoma, acaso, de que su destinatario era un profesional acostumbrado a este tipo de cuestiones técnicas y/o avezado, como, seguramente, José de Nebra, organista de la Real Capilla, y de que, por tanto, no necesitaba de este tipo de advertencias y/o recursos técnicos “facilitados”?].

Llama asimismo la atención la gran coincidencia entre las tres colecciones en cuanto a la disposición de las plicas, unión de barras en los grupos de corcheas, colocación de los silencios, y también en cuanto a contenido musical.

Sin embargo, hay una diferencia, posiblemente debida a un “lapsus calami” del copista en Venecia, ya que ésta contiene dos compases menos con respecto a Parma y Zaragoza; lo cual sugiere, que la música total contenida en Zaragoza y Parma debería ser considerada para la confección de ediciones actuales.

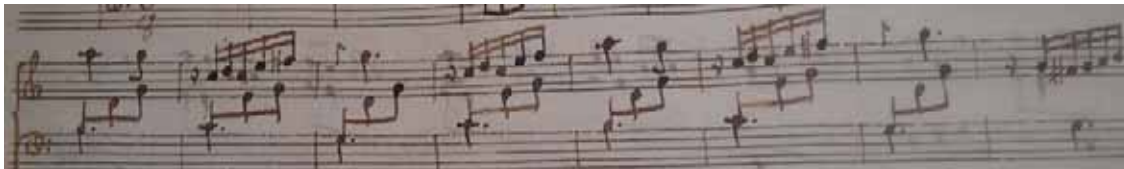


Fig.152: *E-Zac*, fuente 2, sonata n° 45, f.112v., cc.11-18. Repárese en la correspondencia con Parma.



Fig.153: *I-Vnm*, Libro IV, sonata n° 16, cc.11-16. No se copian los compases 14 y 15 de Zaragoza y Parma.



Fig.:154 *I-PAc*, Libro VI, sonata n° 6, f.11v., cc.11-18.

Por último, he observado que en Zaragoza se anota un sostenido en el Sol negra de la mano derecha del compás 57, que no aparece ni en Venecia (compás 55), ni en Parma (compás 57).

Sonata K.254

El término de movimiento es coincidente en las tres fuentes, aunque Zaragoza y Parma recurren al término en su forma abreviada: *All^o*.

Aquí también el signo de ornamentación empleado en las tres colecciones es el mordente (^m), aunque a veces se recurre al trino (^{tr}) en Venecia y Parma; y además, lo hacen de manera coincidente, es decir, que en los mismos compases, se anota un trino en ambas colecciones. Como suele ser habitual, algunos compases de la versión de la *fuentes 2* no presentan el ornamento, mientras que éste sí que está presente en el resto: compases 4, 21, 54, 55, 63, 73, 98, 99 y 100.

He comprobado, además, divergencias en el uso de las apoyaturas, tanto en el lugar donde éstas se anotan, como en la forma escogida para anotarlas (en ocasiones, se emplean pequeñas corcheas, y en otras, semicorcheas, sin una aparente uniformidad en ninguna de las tres colecciones). Aparece mayor cantidad de apoyaturas en las versiones de Venecia y Parma; concretamente, no se hallan en Zaragoza (pero sí en las otras dos colecciones), en los compases 7, 9 y 28. No obstante, Zaragoza también presenta una apoyatura no anotada ni en Venecia ni en Parma (compás 46, mano derecha: tercer La negra, con un Si apoyatura en Zaragoza).

Salvo estas excepciones, los contenidos musicales son totalmente coincidentes entre Zaragoza, Venecia y Parma, hasta el punto de emplearse del mismo modo y en los mismos compases, la práctica frecuente en la época de anotar puntillos en lugar de ligaduras de unión.



Fig.155: *E-Zac, fuentes 2*, sonata nº 47, f.94r., cc.33-36. Resulta llamativa (una peculiar manera de anotarla) la coincidencia en el empleo de puntillos entre notas pertenecientes a compases diferentes.

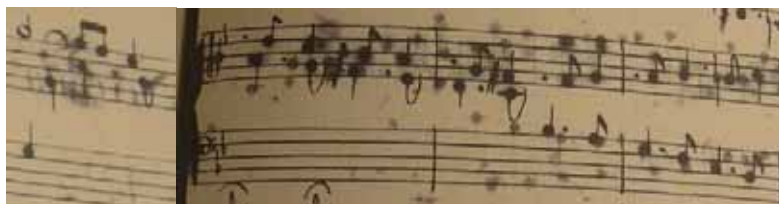


Fig.156: *I-Vnm*, Libro IV, sonata nº 19, cc.33-36.

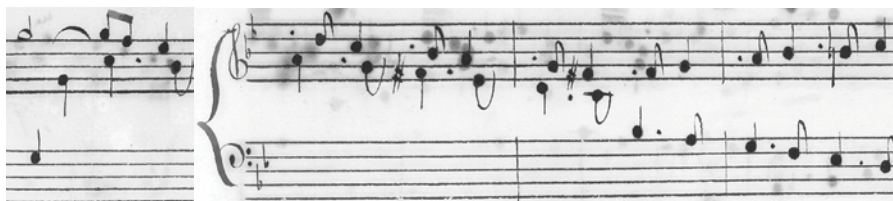


Fig.157: *I-PAc*, Libro VI, sonata nº 9, f.18r., cc.33-36.

A tenor de lo expuesto, todo parece indicar que para este grupo concreto de 12 sonatas, el copista pudo haber empleado los mismos originales o autógrafos que los tomados como referencia por el amanuense que interviene en la copia de los volúmenes de Venecia y Parma. Las divergencias de carácter menor encontradas, pudieran ser debidas a dos motivos: el primero, a la propia intervención de los copistas; y el segundo, que sería en realidad un complemento del primero, a que tales originales o autógrafos no hubieran estado completamente cerrados desde el punto de vista musical; es decir, que en determinados aspectos como la ornamentación, las ligaduras o las indicaciones para los cruzamientos de manos, los copistas hubieran podido tener la libertad suficiente para añadirlos, en función de su propio criterio, o de las orientaciones dadas por el propio compositor, o bien por su destinatario, o por el revisor de tales manuscritos (figuras, estas tres que tampoco cabría descartar que no hubieran podido coincidir en algún caso: compositor y revisor, o bien, destinatario y revisor).

En este sentido, y sea como quiera, lo que parece evidenciarse de la comparación anterior, es que la *fuentes 2* de Zaragoza no debió de copiarse directamente de las fuentes de Venecia ni de Parma, sino directamente, a partir de los mismos originales o autógrafos empleados. Es más, considerando la posible datación de esta *fuentes 2* (1750c.), sería probable que algunas de las versiones aquí contenidas de este grupo de 12 sonatas pudieran haberse copiado con anterioridad en la *fuentes 2* de Zaragoza.

La *fuentes 2*, como se ha indicado, contiene también cuatro sonatas anónimas que no aparecen en ninguna otra fuente con obras de Domenico Scarlatti, las cuales se

añadieron, seguramente, en un segundo estadio de copia; es decir, con posterioridad a la copia de las 56 primeras sonatas por parte de un amanuense profesional. Pese a tener algunas de ellas una arquitectura formal atípica y una extensión también inusual, varios de los rasgos de su escritura podrían atribuirse al maestro napolitano. Así pues, a falta de que se demuestre lo contrario y a pesar de lo arriesgado que resulta aventurar la autoría de las mismas, acaso podrían ser consideradas como sonatas compuestas por él. Serían, en todo caso, obras “inéditas”, y constituirían una aportación del presente estudio a la literatura internacional para teclado de mediados del siglo XVIII. Es por ello que he procedido a editar críticamente estas piezas, y a incorporarlas en los anexos de la presente tesis doctoral.

Del total de las **56 sonatas conocidas de D. Scarlatti copiadas en la fuente 2 de Zaragoza** (no se computan aquí las cuatro obras anónimas), he hallado la siguiente distribución de contenidos en las diversas fuentes arriba comparadas⁴⁹⁹:

VENECIA: 56 sonatas (54 en realidad, ya que dos están duplicadas):

Libro de 1742 (9 sonatas, de las cuales la K.49 aparece duplicada en Libro II).

Libro de 1749 (10 sonatas, de las cuales la K.129 también se anota en el Libro I).

Libro I (1752, 2 sonatas, de las cuales la K.129 también aparece en el volumen de 1749).

Libro II (1752, 8 sonatas, de las cuales la K.49 aparece duplicada en el volumen de 1742).

Libro III (1753, 9 sonatas).

Libro IV (1753, 16 sonatas).

Libro V (1753, 1 sonatas).

Libro X (1755, 1 sonatas).

PARMA: 52 sonatas:

Libro I (1752, 2 sonatas)

Libro II (1752, 9 sonatas)

Libro III (1752, 12 sonatas)

Libro IV (1752, 1 sonatas)

⁴⁹⁹ Veinticuatro sonatas copiadas en la *fente 2* (sin contar las duplicadas) aparecen distribuidas entre los 17 volúmenes que constituyen las dos colecciones de sonatas de Domenico Scarlatti de la Biblioteca de la Sociedad Filarmónica de Viena (*A-Wgm*) [Handschriften VII 28011, A – G; y Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (“*Raccolta*”), Q 15126]. Las sonatas compartidas entre la *fente 2* de Zaragoza y los manuscritos de Viena son las siguientes: K.180 (duplicada) K.181, K.182 (duplicada), K.44, K.101 (duplicada), K.114, K.45 (duplicada), K.116 (duplicada), K.100, K.183, K.115 (duplicada), K.56, K.141, K.434, K.252, K.55, K.234, K.235, K.236, K.238, K.239, K.231, K.259, y K.271.

Libro V (1753, 16 sonatas)

Libro VI (1753, 11 sonatas)

Libro XII (1755, 1 sonata)

MÜNSTER: 29 sonatas:

Libro II (7 sonatas)

Libro III (8 sonatas)

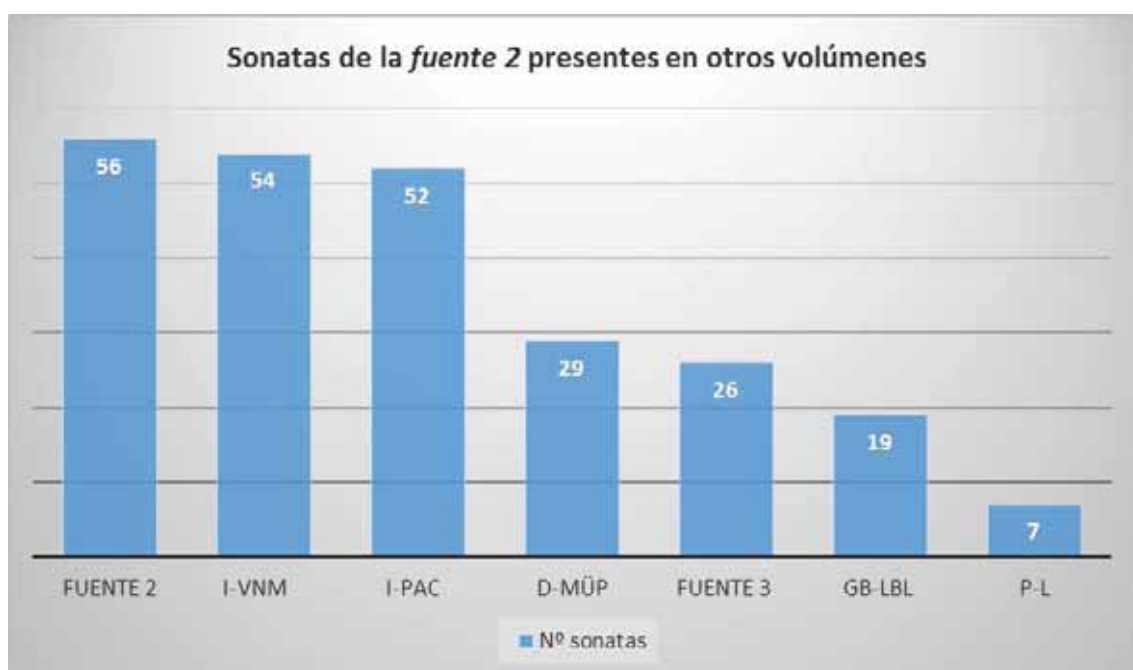
Libro IV (9 sonatas)

Libro V (5 sonatas)

ZARAGOZA⁵⁰⁰, Fuente 2: 26 sonatas. Fuente 5: 1 sonata. Fuente 6: 1 sonata.

LONDRES: 19 sonatas.

LISBOA: 7 sonatas.



Se observa claramente que las colecciones con las que esta *fuente 2* comparte un mayor número de contenidos, son las de Venecia y Parma. En cuanto a fuentes aisladas, es decir, libros concretos, son la *fuente 3* de Zaragoza y el manuscrito “Worgan” los que presentan un mayor número de correspondencias con la *fuente 2*.

⁵⁰⁰ No se incorporan al gráfico las sonatas contenidas en las fuentes 5 y 6, puesto que el número de piezas compartidas es muy reducido.

Es significativo que las fuentes 2 y 3 compartan un número considerable de sonatas, en total, 26; como se abordará más adelante, este hecho, sin duda, señalaría que ambas tuvieron algún tipo de relación durante el proceso de copia que habría acontecido en ambas. Por otra parte, de las 19 sonatas compartidas entre ambos volúmenes (*fuentes 2 y manuscrito “Worgan”*), 18 aparecen también en la *fuentes 3*. [Con respecto a la relación de copia existente entre el manuscrito de Londres y el de Zaragoza, véase el capítulo dedicado a la *descripción de la fuente 3*].

Hay que tener en cuenta que el número 26 está muy próximo al emblemático número 30, que se corresponde con las sonatas que suelen contener muchas de las fuentes de sonatas de D. Scarlatti. Muy curiosamente, el número 26 también tiene una peculiaridad en el caso de la colección de Zaragoza, por cuanto es el número de sonatas que le faltarían a la *fuentes 5* (que contiene 34 sonatas copiadas en 37 folios). Se da la circunstancia, además, que dicha obra presenta numerosos folios pautados sin música (desde el f.37v. hasta el f.69v.), donde habrían cabido precisamente 26 sonatas más para completar un bloque de 60 sonatas. Este cómputo, parece ir más allá de la simple casualidad o coincidencia (pues de las siete fuentes de Zaragoza con obras del compositor napolitano, se habría recogido un número de 60 sonatas, nada menos que en las fuentes 2, 3, 4 y 5, —todas ellas monográficas—, versus las fuentes 1 y 6, que son misceláneas). Este hecho parece aportar, una vez más, una cierta uniformidad y coherencia al corpus de fuentes zaragozano, poniendo de relieve su enorme importancia en el contexto de la transmisión internacional de la literatura para clave [u órgano] (sonatas) de Scarlatti.

Si se comparan los contenidos de la *fuentes 2* de Zaragoza con aquellos libros datados de las colecciones de Venecia y Parma, comprobamos que se corresponden con un margen temporal comprendido entre 1742-1749-1752-1753-1755 (Venecia) y 1752-1753-1755 (Parma). Como he dicho, si se considera la fecha propuesta de copia para la *fuentes 2*, podría haberse dado el caso de que algunas de estas 56 sonatas pudieran haberse anotado en Zaragoza, antes que en Venecia y Parma. Esta hipótesis se ve reforzada, además, por la presencia de una sonata, la K.252, que se halla transportada una segunda menor descendente respecto a la versión recogida en Venecia y Parma. Dicha versión contenida en la fuente de Zaragoza (la cual, por cuanto vamos viendo, he datado con anterioridad a la de las otras dos colecciones hoy en Italia), pudiera

constituir la versión primitiva (y por tanto, primigenia); versión que, tal vez (?), pudo haberse modificado más tarde para su incorporación definitiva en Venecia y Parma.

Desde el punto de vista del número total de sonatas copiadas, se observa que en su mayoría están también presentes en Venecia (todas, a excepción de las sonatas K.141 y K.144), y en Parma (todas, a excepción de las sonatas K.45, K.68, K.141 y K.144). Precisamente, dos de estas sonatas, K.141 y K.144, no se hallan ni en Venecia ni en Parma, sino en Zaragoza (fuentes 2 y 3), y además, en otras fuentes:

- ❖ K.141: *Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio... libro II.* – Londres, William Owen [Baker sculpsit]. Edición a cargo de John Worgan. [1771] // *Sämmtliche WERKE für das PIANO-FORTE von DOMINIC SCARLATTI. Eigentum des Verlegers.* Carl Czerny, editor. Viena, Tobias Haslinger, s.f. [1839] // *Additional Manuscript 31553*, manuscrito de origen español depositado en el Museo Británico-Biblioteca Británica (*GB-Lbl*) // Libro V de Münster // manuscrito VII 28011 A de la Biblioteca de la Sociedad Filarmónica de Viena (*A-Wgm*).
- ❖ K.144: únicamente se conoce su existencia en *GB-Lbl*, *Additional Manuscript 31553*.

Dada esta singularidad, y a tenor de las divergencias halladas con respecto a las ediciones actuales de ambas sonatas, he decidido editarlas y reproducirlas en los anexos de este trabajo, si bien, la versión elegida se corresponde con la recogida en la *fuentes 3*. No obstante, he señalado las divergencias existentes entre las versiones de las dos sonatas recogidas en las fuentes 2 y 3, en el apartado dedicado a las notas críticas.

Atendiendo a las parejas de sonatas concordantes entre las diversas fuentes, se extraen por otra parte los siguientes resultados⁵⁰¹:

FUENTE 2-VENECIA:

Seis parejas: K.181-K.180 // K.139-K.49⁵⁰² // K.108-K.109 // K.252-K.253⁵⁰³ // K.234-K.235 // K.238-K.239.

⁵⁰¹ La *fuentes 2* comparte, asimismo, una pareja de sonatas con el manuscrito de origen español *ID 316355* [Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*)]. Se trata de las sonatas K.174 y K.115. Sonatas números 44 y 43, respectivamente, en *US-NYpl*. Sonatas números 21 y 22, respectivamente, en *E-Zac*.

⁵⁰² Considero aquí la versión de la sonata K.49 contenida en el Libro II de Venecia.

FUENTE 2-PARMA:

Cuatro parejas: K.139-K.49 // K.101-K.114 // K.252-K.253 // K.234-K.235.

FUENTE 2-MÜNSTER:

Una pareja: K.238-K.239.

FUENTE 2-LONDRES:

Una pareja K.115-K.56.

FUENTE 2-FUENTE 3:

Una pareja: K.180-K.181.

En consecuencia, en el caso de las parejas, también se evidencia una mayor relación entre los contenidos de la *fuentes 2* y los contenidos de Venecia y Parma:

VENECIA: 1 pareja del libro fechado en 1749 + 2 parejas del Libro II (1752) + 1 pareja del Libro III (1753) + 1 pareja del Libro IV (1753). 12 sonatas en total.

PARMA: 2 parejas del Libro III (1752) + 1 pareja del Libro V (1753) + 1 pareja del Libro VI (1753). 8 sonatas en total.

Dicha relación podría ser debida a la hipótesis arriba formulada, según la cual esta *fuentes 2* se hubiera podido copiar a partir de los originales o autógrafos empleados en la copia de los volúmenes de Venecia y Parma.

Por otra parte, el que exista una sola pieza coincidente entre las 26 sonatas compartidas entre las fuentes 2 y 3 de Zaragoza, y que el orden de aparición de dichas 26 sonatas sea diferente en cada volumen, parecen síntomas de que este conjunto de 26 piezas no se copiaron directamente en una fuente a partir de la otra. Por tanto, lo más probable es que cada fuente se copiara en un momento temporal concreto, aunque próximo entre sí, por amanuenses distintos, y muy posiblemente tomando como base unos mismos autógrafos o autógrafos ya existentes, que no se han conservado.

⁵⁰³ Llama la atención la coincidencia de las parejas K.252 y K.253 entre la *fuentes 2*, Venecia (Libro IV) y Parma (Libro VI), ya que la versión de la K.252 en Zaragoza, como se ha dicho, está transportada una segunda menor descendente respecto a las demás.

A fin de tratar de arrojar luz sobre esta cuestión, así como la relación de estas 26 sonatas copiadas en Zaragoza con las versiones existentes en Venecia y Parma, presento a continuación, a modo de ejemplo para sucesivas investigaciones, la comparación entre las versiones de las sonatas K.129 y K.138 recogidas en Zaragoza (fuentes 2 y 3), Venecia y Parma, de modo que los resultados obtenidos sean de ayuda para el cometido mencionado⁵⁰⁴.

Sonata K.129

Sonata contenida en Zaragoza (fuentes 2 y 3), Venecia (libro de 1749 y Libro I) y Parma (Libro I). Resulta curioso que se anota la misma cantidad de música (número de compases) en las dos primeras páginas de la sonata en todos los manuscritos (¿habrían tomado como referencia el mismo antígrafo?).

Al igual que en el caso de las sonatas comparadas con anterioridad, existen coincidencias en la forma de anotar las voces (plicas, unión de barras en los grupos de corcheas, etc.), y diferencias: en el tipo de signos utilizados para la ornamentación, en la colocación de las ligaduras (fraseo y unión), en algunos diseños rítmicos de motivos breves, en la incorporación o supresión de voces aisladas, etc.

El término de movimiento es *Allegro* (presente en todas las fuentes salvo en Parma).

El signo de ornamentación empleado en la *fuentes 2* y en el Libro I de Venecia es el mordente (*m*), mientras que se anota trino (*tr*) en Parma, en la *fuentes 3* de Zaragoza y en el libro de 1749 de Venecia.

De manera general, existe concordancia entre los manuscritos en lo que respecta a las notas sobre las que se escriben los ornamentos, aunque encontramos las siguientes excepciones: no se anotan ornamentos en la *fuentes 2*, pero sí en el resto de volúmenes, en los compases 7, 8, 15, 26, 27, 45, 59, 60, 69, 70 y 94. Por otra parte, no se incluyen

⁵⁰⁴ Ya he mencionado que en las notas críticas de la edición de las sonatas (anexos) presentes tanto en la *fuentes 2* como en la *fuentes 3*, se alude también a las citadas variantes existentes: sonatas K.141 y K.144.

ornamentos en los compases 19 y 51 en Venecia (Libro I), pero sí en el resto de manuscritos.

También, existe coincidencia en la anotación de las indicaciones referidas a los cruces de manos (**M/D**); aunque con las siguientes excepciones: compás 32 (no se anota referencia al cruce de manos en Parma y en el resto sí), compás 58 (en Venecia 1749 se anota referencia al cruce de manos y en el resto no).

Existen discrepancias menores en la presencia de ligaduras de unión entre notas con el mismo nombre (posiblemente debidas a descuidos de los copistas); así por ejemplo, en el compás 83, mano derecha, voz de contralto, aparece una ligadura de unión entre los dos Re_3 corchea en todos los manuscritos, salvo en la *fuentes 2*.

Las diferencias de contenidos entre las versiones comparadas no son significativas, aunque se enumeran seguidamente:

Compás 23, mano derecha, voz de contralto. Se anota un La_3 en todos los manuscritos, salvo en Venecia 1749. Este mismo compás presenta divergencias entre los volúmenes en cuanto a la anotación de las alteraciones accidentales.

Compás 32. Se anota calderón en todos los volúmenes, salvo en la *fuentes 2*.

Compás 35, mano derecha, voz de contralto: primer tiempo, Sol_3 negra en Venecia (1749 y Libro I) y Parma, pero no en las fuentes 2 y 3.

Compás 41, mano derecha: voz de soprano, primer tiempo, Sol_3 negra en las fuentes 2 y 3 (corchea en el resto).

Compás 45, mano derecha: voz de contralto, primer tiempo, Venecia 1749 no anota un Sol_3 corchea después del Sol_3 negra; el resto, sí.

Compás 48, mano derecha, voz de soprano, primer tiempo: la segunda corchea es Fa_3 sostenido en Venecia (1749 y Libro I) y Parma; sin sostenido en las fuentes 2 y 3.

Compás 55, mano izquierda, segundo tiempo: se añade Sol₂ negra (al Si₂ y Re₂ negras) en todos los manuscritos, salvo en Parma.

Compás 68, mano derecha, voz de soprano, primer tiempo: Sol₃ corchea más Sol₃ negra en todos los volúmenes, salvo en la *fuentes 3* (el segundo Sol es también corchea).

Compás 99, mano derecha, voz de soprano, primer tiempo: la segunda corchea es Sol₄ en todos los volúmenes, salvo en la *fuentes 2*, donde se escribe Fa₄.

Considerando que las variantes existentes entre las cinco versiones comparadas de la sonata son menores (es decir, que no son significativas en cuanto a su música), parece que, en algunos aspectos, se establece una conexión entre las fuentes 2 y 3 de Zaragoza frente a Venecia y Parma; sin embargo, en otros aspectos, se evidencia una conexión entre la *fuentes 3*, Venecia y Parma, frente a la *fuentes 2* (en este último caso, probablemente porque comparten un mismo copista la *fuentes 3*, y los Libros I de Venecia y Parma).

Sonata K.138

Sonata contenida en Zaragoza (fuentes 2 y 3), Venecia (libro de 1749) y Parma (Libro II).

Aquí también se observan las coincidencias comentadas en la forma de anotar las voces, y las diferencias en la forma de escribir la ornamentación, así como en algunos diseños rítmicos de motivos breves, en la presencia o ausencia de voces aisladas, etc.

All.^o en Venecia; y sin indicación de movimiento en el resto.

En esta ocasión, el signo de ornamentación empleado en la *fuentes 2* y en Parma es el mordente (*m*). Se anota trino (*tr*) en la *fuentes 3* y en Venecia. Son varios los compases con ornamentación en la *fuentes 3*, Venecia y Parma, que aparecen sin ornamentación en la *fuentes 2*: 52, 53, 57, 66, 67, 117, 118.

En este caso, la mayor parte de las diferencias en cuanto a los contenidos musicales se hallan en la *fuentes 2*, frente a las versiones de la sonata recogidas en la *fuentes 3*, en Venecia y en Parma (aunque siempre, de carácter secundario):

Compás 1, mano derecha, primer tiempo: la *fuentes 2* contiene un Fa₃ negra inexistente en la *fuentes 3*, en Venecia y en Parma.

Compás 3, mano derecha, voz de contralto: ausencia de las últimas corcheas (Re₃ y Mi₃) en la *fuentes 2*, las cuales sí que se anotan en el resto de manuscritos (dado que es un diseño que se repite en los compases 3 y 5; es muy probable que se deba a un “lapsus calami” del copista). Compás 5, mano derecha, voz de contralto: en la *fuentes 2* y Venecia, se anotan en el primer tiempo un Re₃ y un Mi₃ negras; mientras que en la *fuentes 3* se anotan un Re₃ y un Mi₃ corcheas y en Parma un Re₃ negra y un Mi₃ corchea. Estas divergencias, difíciles de entender a primera vista, podrían ser producto de errores de los copiantes.



Fig.158: E-Zac, *fuentes 2*, sonata nº 45, f.5v., cc.1-5. Repárese en lo explicitado anteriormente.



Fig.159: E-Zac, *fuentes 3*, sonata nº 45, f.41v., cc.1-5.



Fig.160: I-PAc, Libro II, sonata nº 5, f.11v., cc.1-5.



Fig.161: *I-Vnm*, Libro de 1749, sonata n° 41, f.83v., cc.1-5.

Compas 40, mano derecha, voz de soprano: última semicorchea, Mi_4 en Zaragoza (fuentes 2 y 3) y en Venecia; Sol_4 en Parma. Dado que este mismo diseño se repite en el compás 42, y aparece Mi_4 en Parma, todo parece apuntar a que se trata de un nuevo error de copia.

Compás 68, mano derecha, voz de soprano: primera semicorchea con apoyatura en la *fuentes 3*, Venecia y Parma; pero se registra sin apoyatura en la *fuentes 2*.

A diferencia del caso anterior, la conexión parece establecerse únicamente entre la *fuentes 3*, Venecia y Parma, frente a la *fuentes 2*.

En conclusión, a raíz de los datos obtenidos y considerando que resulta complejo emitir una justificación unívoca al respecto, podrían considerarse varios factores que justificaran las divergencias (de tipo secundario) encontradas en la comparación efectuada:

- a) Que para la copia de este grupo de 26 sonatas en la fuente 2 se emplearan los mismos antígrafos u originales que los empleados para la *fuentes 3*, Venecia y Parma, aunque, hubiese podido acontecer un proceso de revisión de dichos antígrafos antes de la copia de las mismas;
- b) Que tales variantes menores fueran derivadas, probablemente, del propio proceso de copia, achacables, por tanto, a la intervención de los copistas;

- c) Más allá de los naturales errores de copia en un trabajo de estas características, quizás los originales o autógrafos empleados no estuvieran totalmente cerrados (es decir, constituyeran una versión inamovible de las sonatas); y por tanto, se permitiera (como costumbre o como algo inherente al proceso de copia) que la intervención de los copiantes (de los posibles revisores de las copias o incluso destinatarios) determinara el resultado final en lo que respecta a aspectos como la ornamentación, las ligaduras o incluso la adición puntual de alguna voz [cabe tener presente que un mismo amanuense podría introducir variaciones en una misma sonata copiada en varias ocasiones, dependiendo del momento temporal concreto en que realizara cada copia].

Este último argumento parece explicar de una manera más convincente las múltiples concordancias y divergencias halladas. En todo caso, todo parece apuntar a que la *fuentes 2* no se copiara a partir de la *fuentes 3*, ni a la inversa; algo que sí pudo acontecer entre los volúmenes de Venecia y Parma copiados por un mismo escriba. En futuros trabajos, abordaré un análisis comparativo de las 26 sonatas, a fin de ahondar en las hipótesis planteadas hasta el momento.

Índice y datación

Esta *fuentes 2* no incluye ningún índice referido al contenido del libro, ni tampoco especifica datación alguna. Ahora bien, en cuanto a la datación, en el epígrafe anterior se ha propuesto una fecha próxima al año 1750.

Autoría

En ningún momento se hace referencia al compositor de ninguna de las 60 obras, bien porque se daba por sobreentendido (acaso por ser de uso personal del propio compositor, o bien propiedad de algún allegado que le conociera bien —un discípulo, un colega o amigo...—), o, acaso, porque no se ha conservado la portadilla o primer folio, donde posiblemente hubiera venido explicitado el nombre del compositor (?).

Numeración de las sonatas

Asimismo, a la izquierda de cada composición (es decir, en el lado vuelto de cada folio), coincidiendo con su comienzo, se anota en tinta un número arábigo que se corresponde con el orden de cada sonata dentro del libro encuadernado. Esta numeración es, sin duda, contemporánea a la copia de las sonatas.

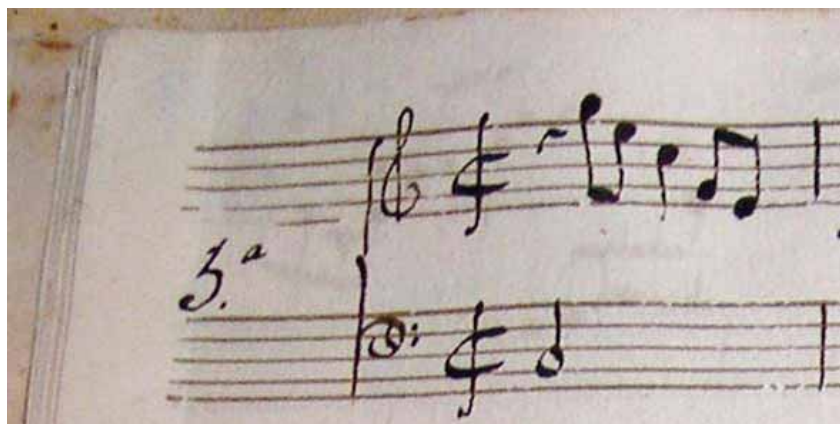


Fig.162a: *E-Zac, fuente 2, f.9v.*
Numeración de la quinta sonata.

La clasificación de las sonatas en el libro manuscrito abarca desde la número 1, hasta la 60. Las cuatro últimas sonatas no fueron numeradas originalmente, sino que presentan numeración moderna a lápiz, debida a José V. González Valle.

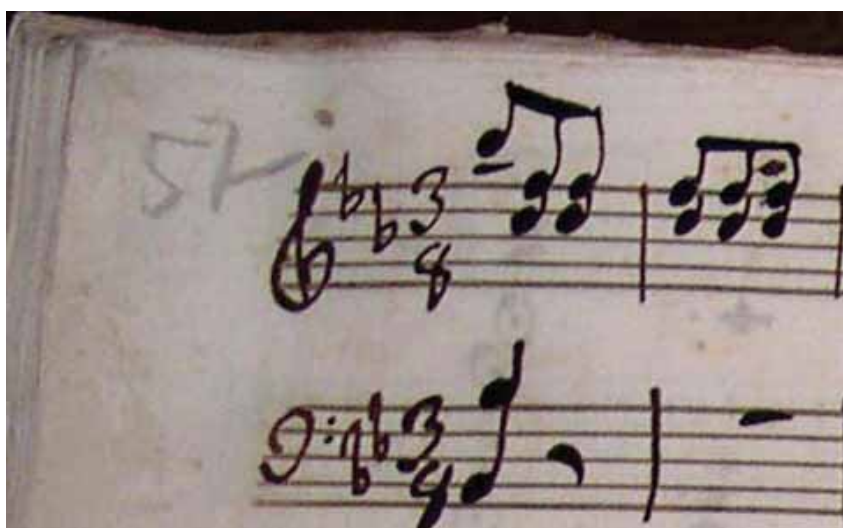


Fig.162b: *E-Zac, fuente 2, f.113v.*
Anotación a lápiz de la numeración para las últimas cuatro sonatas.

Anotaciones presentes en el manuscrito

Se le suele recordar al intérprete el paso de hoja, a través de la indicación *Volti Presto*⁵⁰⁵, que aparece abreviada de diversas formas: *V.^{ti} p.^{to}*, *Voti p.^{to}* y *Volti p.^{to}*.



Fig.163: *E-Zac, fuente 2, f.22r.*

La anotación concreta “Voti p.^{to}” es indicativa, bien de que el copiante ha cometido un simple *lapsus calami*, bien de, aparte el evidente error de escritura, que no se trata de un copista de origen italiano (seguramente, por tanto, español).

Por otro lado, solamente se indica el fin de las obras en un caso, concretamente en la sonata número 11, en cuyo *éxPLICIT* se anota específicamente el término *Fin*.



Fig.164: *E-Zac, fuente 2, f.21r.*

Como se ha dicho, la indicación para el paso de página aparece en las sonatas siguientes: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25 y 49. Llama la atención que curiosamente de todas las sonatas enumeradas que incluyen indicación para el paso rápido de página, la inmensa mayoría (excepto la sonata 49), se

⁵⁰⁵ La indicación para el paso de página aparece en las sonatas siguientes: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25 y 49. Todas —a excepción de las sonatas 10, 18 y 49— están repetidas en la *fuentes 3*. La anotación concreta “Voti p.^{to}” es indicativa, bien de que el copista ha cometido un simple *lapsus calami*, bien de, aparte el evidente error de escritura, que no se trata de un copista de origen italiano (seguramente, por tanto, español). Todavía, un elemento más llama la atención: curiosamente de todas las sonatas enumeradas que incluyen indicación para el paso rápido de página, la inmensa mayoría (excepto la sonata 49), se localizan en el bloque de las 30 primeras sonatas de esta fuente.

localizan en el bloque de las 30 primeras sonatas de esta fuente. Este hecho, junto a que las 26 primeras sonatas de la *fuentes 2* se localizan también justamente en la *fuentes 3*, podría indicar que el copiante profesional hubiera realizado su trabajo en dos momentos de copia: un primero, en el que habría anotado en torno a 26-30 sonatas, y un segundo, en el que habría escrito el resto (hasta la número 56).

* *
*
*
*

Fuente 3 = Manuscrito B-2 Ms. 32

(60 sonatas)

Libro I de Zaragoza

1752a [¿1750-1751?]

Grafía 1



Formato y encuadernación

El formato de la *fuentes 3* (Libro I)⁵⁰⁶ es apaisado, con medidas 228 x 295 mm. en cuanto a su encuadernación y 215 x 290 mm. para su interior en papel. El volumen se encuaderna con tapas de cartón forradas exteriormente con cubiertas de pergamino, y con cierres de piel, en cinta, para facilitar su correcto abrochado.



Fig.165: *E-Zac, fuente 3.*
Vista del lomo, y cierres.

⁵⁰⁶ Como se verá a lo largo de esta investigación, la *fuentes 3* constituye el comienzo de una colección autónoma copiada por el amanuense principal de las colecciones de Venecia y Parma. Dado que la *fuentes 4* también está copiada por este mismo amanuense, durante la presente descripción se aludirá a los rasgos que comparten ambas fuentes de Zaragoza.

Parece evidente que en el entorno de la corte española predominaban dos tamaños estandarizados de papel para las copias de música. El primero, de mayores dimensiones, mide generalmente unos 250 (260) x 360 (370) mm., y sería el utilizado en las colecciones de sonatas de D. Scarlatti de Venecia y Parma⁵⁰⁷; así como en diversos manuscritos depositados en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza y en el archivo de música del Palacio Real de Madrid: es el caso, por ejemplo, de un *Magnificat* anónimo (*E-Zac*, B-93/1400), *Dixit Dominus* anónimo (*E-Zac*, B-93/1399), *fuelle 1*, *Dixit Dominus* atribuido a José de Nebra (*E-Zac*, sin signatura, autógrafo), *Misa Requiem para las Reales honras de la Reyna María Bárbara de Braganza*, de José de Nebra de 1758 (*E-Mp*, Leg.1543, Cat.859), *Invitatorio del Oficio de Difuntos para las Reales honras del Rey Fernando VI*, de José de Nebra de 1759 (*E-Mp*, Leg.1543, Cat.860 A), un *Villancico de Navidad*, de F. Corselli (*E-Mp*, Leg.1484, Cat.418), etc.

El segundo formato, de dimensiones algo menores, se sitúa en torno a 210 (220) x 290 (300) mm., y sería el empleado en las fuentes 2, 3 y 4; así como en numerosos manuscritos existentes en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza y en el archivo de música del Palacio Real de Madrid: *Miserere, a dúo*, de José de Nebra (*E-Zac*, sin signatura), *Il Demetrio*, de Niccolò Jommelli, de 1750-1751 (*E-Mp*, Biblioteca Real, MUS/MSS/438,), *In Epiphania Domini ad Matutinu* [...], de F. Corselli de 1757 (*E-Mp*, Leg.1439, Cat.131), abundantes villancicos de F. Corselli depositados en *E-Mp*, numerosos manuscritos con música de José de Nebra en *E-Mp*, etc⁵⁰⁸.

Este tipo de formato de encuadernación también aparece en otros varios manuscritos, asimismo presentes en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, cuya procedencia se sitúa en el entorno de la Real Capilla madrileña.

La cubierta de la *fuelle 3* presenta algunas manchas de tinta en su parte frontal, mientras que a la cara posterior le falta un fragmento de pergamino.

⁵⁰⁷ Venecia [Biblioteca Nazionale Marciana (*I-Vnm*), Mus. II. 199/213 9770/9784], Parma [Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale presso il Conservatorio di Musica Arrigo Boito (*I-PAc*), A. G. 31406 - 31420].

⁵⁰⁸ Véase: -PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.



Fig.166: *E-Zac, fuente 3.*
Vista frontal del manuscrito.



Fig.167: *E-Zac, fuente 3.*
Vista posterior del manuscrito.



Fig.168: *E-Zac*, libro que contiene el *Miserere, a dúo*, de José de Nebra (sin signatura).

El anclaje y cosido es bueno, y presenta tres nervios de badana (piel curtida y fina de carnero u oveja). Lleva guardas encoladas. La unión de las tapas al libro es estable.

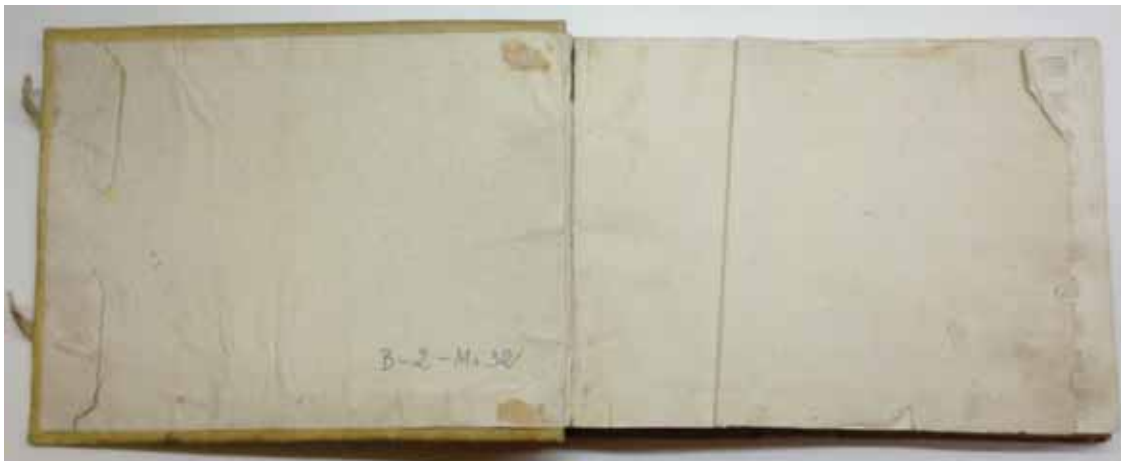


Fig.169: *E-Zac*, fuente 3.
Detalle de la guarda encolada a la cubierta anterior.

Presenta un total de 124 folios pautados por las dos caras, numerados en el extremo superior derecho, a lápiz. Únicamente quedan sin pautar las guardas (inicial y final del libro). Todos los folios poseen diez pentagramas. No obstante, quedan varias

páginas sin pautar, concretamente las siguientes: f.1r, f.119v. (121v., puesto que existe un error de numeración en la fuente)⁵⁰⁹, 122r. (124r.) y 122v. (124v.). La existencia de estas páginas en blanco se corresponde con el proceso de copia y posterior encuadernación utilizada por el copista. En dicho proceso, como se desarrollará más adelante, cada fascículo suele constar de dos bifolios, en los cuales se anotan dos sonatas.

El tipo de papel de estas guardas, de un grosor menor que el resto de folios del manuscrito, solía denominarse “papel pintado al baño” (o “al agua”): se utilizaba para guardas o planos de libros, cajas, etc. Muchas veces, se decoraba (como sucede en el caso de las colecciones de Venecia y Parma) siguiendo la técnica del jaspeado al baño, la cual se basaba en la superposición de distintas combinaciones de colores y formas sobre una base de agua con aditivos a base de goma u otros productos⁵¹⁰.



Fig.170: *I-Vnm*. Libro XII (1756). Detalle del uso de la técnica del jaspeado en las guardas.

⁵⁰⁹ El error consiste en la repetición de los números 74 y 89.

⁵¹⁰ Denominación extraída de: -BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio (dir.): *Enciclopedia de la Encuadernación*. Madrid, Ollero & Ramos editores, 1998.

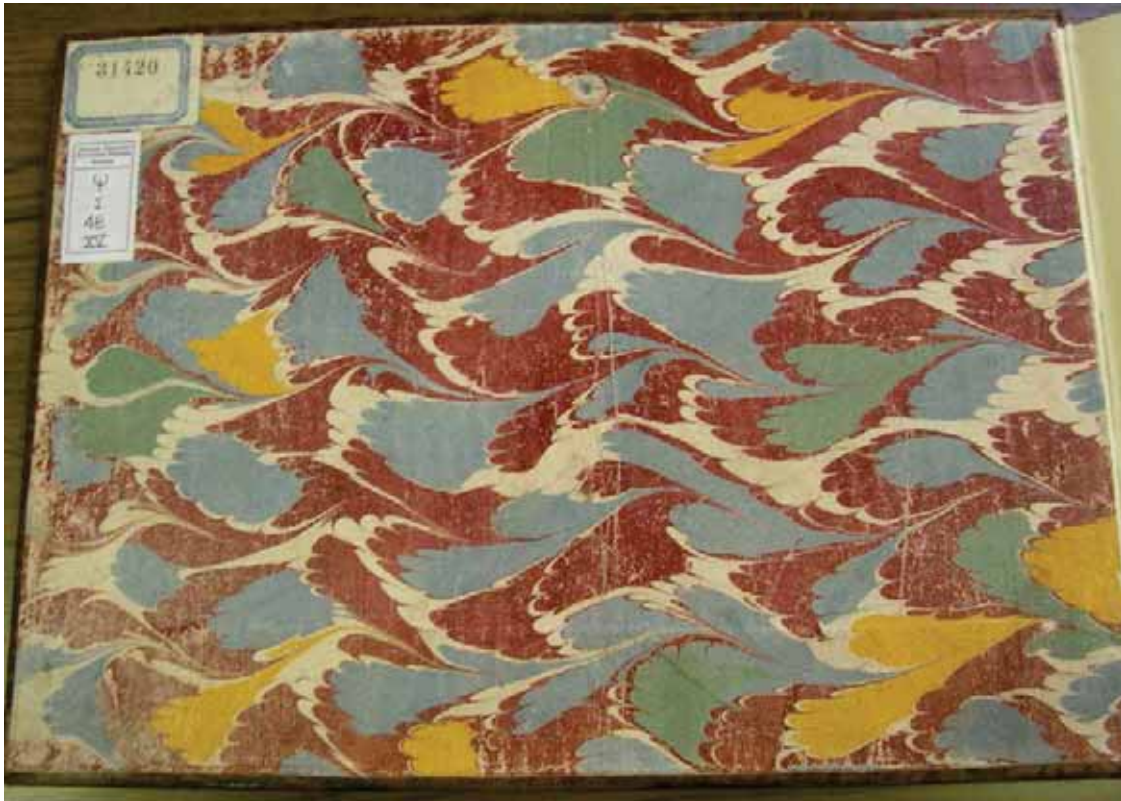


Fig.171: *I-PAc.* Libro XV (1757). Detalle de las guardas.

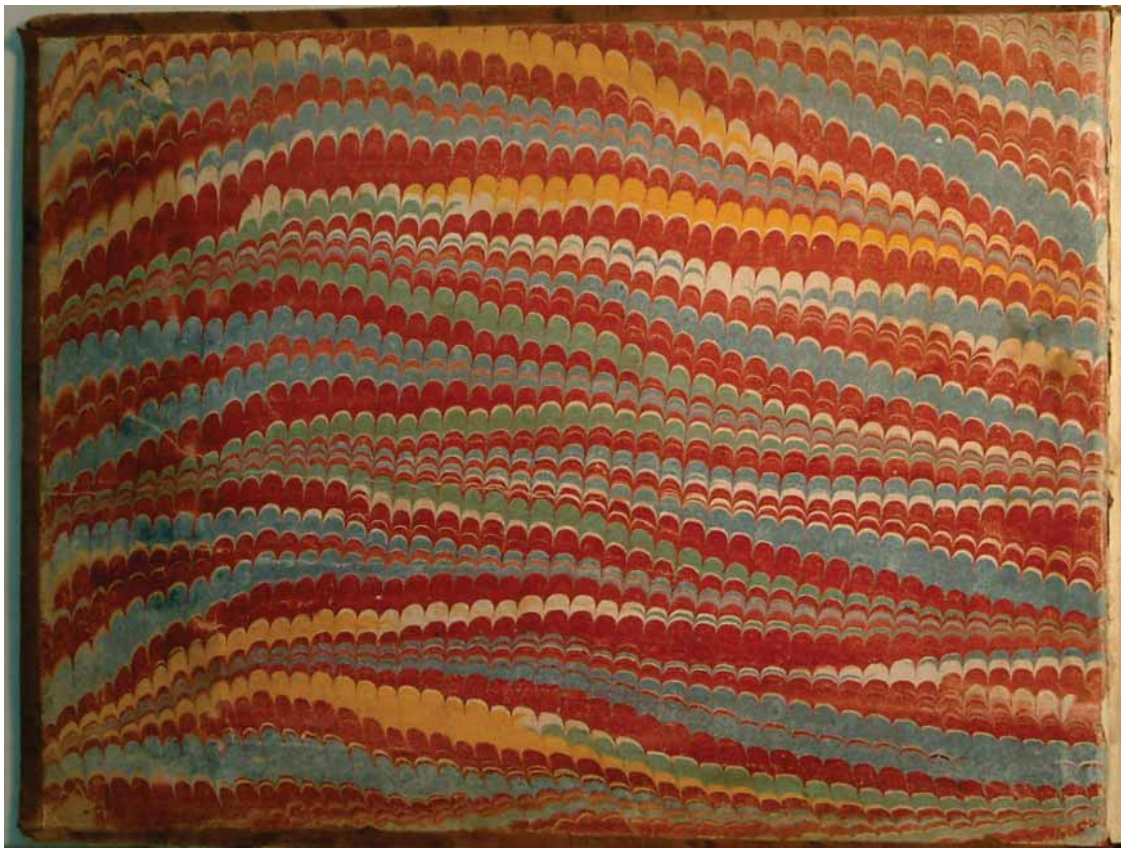


Fig.172: *E-Zac.* *Vísperas de Facistol* de José de Nebra (1759). Como se aprecia, la técnica usada para decorar las guardas es prácticamente idéntica a la usada en Venecia y Parma. El copista de este libro es el mismo de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza.

Precisamente, se observan restos de tinta de roja en los extremos inferiores de varios folios de la *fuentes 3*, concretamente en los fascículos 11, 12, 13, 14, 27, 28 y 29. En cierto modo, podría pensarse que tales restos podrían ser debidos a que el papel del manuscrito zaragozano pudo tener relación o contacto con el papel de Venecia y Parma; de hecho, en la visita efectuada al Conservatorio “Arrigo Boito” (Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale), pude observar estos mismos restos de tinta roja en la colección de Parma.



Fig.173: *E-Zac, fuentes 3*. Muestra de los restos de tinta roja en los bordes del papel.

Cada sonata suele ocupar un total de cuatro páginas, iniciándose la copia de las sonatas en folio vuelto y finalizando en folio recto. Así pues, en el caso del comienzo del libro, la primera página (folio recto) se dejaría en blanco a fin de iniciar la primera sonata del libro en folio vuelto. De igual modo, al final del libro, tras la sonata 60, el f.119v. (121v), se deja en blanco, puesto que, consecuentemente, el índice se anota en otro bifolio, que se añade al fascículo 30 y que contiene el índice de contenidos.

En el anexo II de esta investigación se describe de manera gráfica la estructura, encuadernación y contenidos de la *fuentes 3*. En dicho esquema gráfico se ilustran los

fascículos existentes y los bifolios contenidos en cada uno, así como la foliación que presenta la fuente y su relación con la música contenida. También se recoge el orden de sonata en el manuscrito, el número de sistemas de cada sonata y los rasgos caligráficos del copista y su evolución a lo largo del libro. He empleado tres colores para ilustrar los folios, a saber: negro para el papel sin pautar, azul para los folios que contienen cinco sistemas, y rojo para los folios que contienen cuatro sistemas.

El libro presenta una encuadernación bastante regular, integrada por un total de 30 fascículos. Todos los fascículos contienen dos pliegos o bifolios, a excepción de los dos primeros, que contienen tres pliegos (ternión). En la encuadernación se han unido los diferentes fascículos (que contienen a su vez a los pliegos) mediante el uso de cordeles e hilos. Dicha técnica suele denominarse a “costura”⁵¹¹. La distribución de los fascículos o cuadernillos es la siguiente [existe un primer pliego (bifolio) pegado a la guarda, sin pautar y sin numerar]⁵¹²:

1. Primer fascículo (folios 1r. a 6v.). Consta de 3 pliegos.
2. Segundo fascículo (folios 7r. a 12v.). Consta de 3 pliegos.
3. Tercer fascículo (folios 13r. a 16v.). Consta de 2 pliegos.
4. Cuarto fascículo (folios 17r. a 20v.). Consta de 2 pliegos.
5. Quinto fascículo (folios 21r. a 24v.). Consta de 2 pliegos.
6. Sexto fascículo (folios 25r. a 28v.). Consta de 2 pliegos.
7. Séptimo fascículo (folios 29r. a 32v.). Consta de 2 pliegos.
8. Octavo fascículo (folios 33r. a 36v.). Consta de 2 pliegos.
9. Noveno fascículo (folios 37r. a 40v.). Consta de 2 pliegos.
10. Décimo fascículo (folios 41r. a 44v.). Consta de 2 pliegos.
11. Undécimo fascículo (folios 45r. a 48v.). Consta de 2 pliegos.
12. Duodécimo fascículo (folios 49r. a 52v.). Consta de 2 pliegos.
13. Decimotercer fascículo (folios 53r. a 56v.). Consta de 2 pliegos.
14. Decimocuarto fascículo (folios 57r. a 60v.). Consta de 2 pliegos.

⁵¹¹ Denominación extraída de: -BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio (dir.): *Enciclopedia de la Encuadernación, op. cit.*

⁵¹² En la numeración de los folios, no indicaré los números de folios repetidos por error. Véase anexo II

15. Decimoquinto fascículo (folios 61r. a 64v.). Consta de 2 pliegos. [presenta por otra parte dos folios guillotizados: entre el f.61r. y 61v., y entre el f.64r. y 64v.].
16. Decimosexto fascículo (folios 65r. a 68v.). Consta de 2 pliegos.
17. Decimoséptimo fascículo (folios 69r. a 72v.). Consta de 2 pliegos.
18. Decimoctavo fascículo (folios 73r. a 76v.). Consta de 2 pliegos.
19. Decimonoveno fascículo (folios 77r. a 80v.). Consta de 2 pliegos.
20. Vigésimo fascículo (folios 81r. a 84v.). Consta de 2 pliegos.
21. Vigésimoprimer fascículo (folios 85r. a 88v.). Consta de 2 pliegos.
22. Vigésimosegundo fascículo (folios 89r. a 93v.). Consta de 2 pliegos.
23. Vigésimotercer fascículo (folios 93r. a 96v.). Consta de 2 pliegos.
24. Vigésimocuarto fascículo (folios 97r. a 100v.). Consta de 2 pliegos.
25. Vigésimoquinto fascículo (folios 101r. a 104v.). Consta de 2 pliegos.
26. Vigésimosexto fascículo (folios 105r. a 108v.). Consta de 2 pliegos.
27. Vigésimoséptimo fascículo (folios 109r. a 112v.). Consta de 2 pliegos.
28. Vigésimoctavo fascículo (folios 113r. a 116v.). Consta de 2 pliegos.
29. Vigésimonoveno fascículo (folios 117r. a 120v.). Consta de 2 pliegos.
30. Trigésimo fascículo (folios 121r. a 124v.). Consta de 2 pliegos.
31. Un último pliego pegado a la guarda (sin pautar y sin numerar).

El primer bifolio (y lo mismo sucede con el último, en sentido inverso), sin pautar, presenta, de sus cuatro caras, la primera cara encolada a la tapa o cubierta, de manera que la foliación a lápiz que se ha aplicado recientemente al manuscrito, lo ha considerado (como también en el caso del último bifolio), como parte integrante de la encuadernación, y no como parte integrante del corpus del manuscrito musical (las cuatro caras se han dejado sin numerar). Por ello, los dos bifolios mencionados, no presentan numeración de foliación, ni tampoco numeración antigua de fascículo o cuadernillo para el cosido de dichos cuadernillos.

Las dos últimas caras del primer bifolio contienen una marca de agua con las iniciales “C_M_C”. Esta misma marca de agua se halla también, curiosamente, en el aria *Confuso, turbado*, (E-J, Ms. A1, 801) de la zarzuela *Viento es la dicha de Amor* (1743) de José de Nebra, que se conserva en el archivo de música de la catedral de Jaca

(Huesca)⁵¹³. Tal y como he expuesto en la descripción de la *fuentes 1*, al igual que ocurre ahí con el papel con marca de agua S_P, (sobre el que se anotan abundantes sonatas), la existencia de este mismo tipo de papel (papel de guardas en esta *fuentes 3*) con marca de agua C_M_C, es decir, con una filigrana coincidente en otras fuentes documentales que contienen música de José de Nebra, constituye, nuevamente, un dato más para relacionar esta *fuentes 3* con dicho compositor español.



Fig.174: *E-Zac, fuentes 3*. Marca de agua contenida en el primer bifolio del libro⁵¹⁴.

En el fascículo vigesimoquinto de esta *fuentes 3* he localizado un fragmento de papel de color amarillento de pequeñas dimensiones (y que lleva texto impreso con tipos o letras góticas), seguramente utilizado para reforzar el ligamen de sus cuadernillos para su encuadernación. Pero, curiosa y coincidentemente, también he

⁵¹³ Fascículo formado por dos pliegos doblados y cosidos por el lado izquierdo; partitura en disposición horizontal, de 215 x 295mm. El fascículo contiene las partes de soprano y continuo; ocho pentagramas por cara trazados con rastrillo. Folio 1r. portada; folios 1v. y 4r.-v. en blanco; folio 3v. rayado sin utilizar. La parte de violín se anota en un pliego suelto independiente. Papel de buena calidad posiblemente de la misma remesa que el fascículo. Copista no identificado, aunque posiblemente esta obra fue copiada en Madrid. Copia sin datar, posterior a 1743. En este mismo archivo se ha localizado otra obra del mismo copista: el aria *Che legge tiranna (E-J, 133/3)* de Lorenzo Bologna. Portada del fascículo: “Aria a solo / con violín. / Confuso turbado. / De Nebra”. Encabezamiento de la partichela: “Violin | con la Pte.”. Tomado de: -MARÍN, Miguel Ángel: *Antología Musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca, 2002, p.56.

⁵¹⁴ Se ha revisado esta marca de agua en los principales repertorios disponibles, y no se ha hallado en los mismos. Véanse: -BRIQUET, Charles Moise: *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. Avec 39 figures dans le texte et 16.112 fac-similés de filigranes*. 2e édition. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923. 4 vols. [Cfr. “Lettres assemblées”]. -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978.

podido localizar unos restos de papel con estas mismas características en un manuscrito con música de Francesco Corselli depositado en el archivo de música del Palacio Real de Madrid: *N. 5 / [...] / In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus Psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757. (E-Mp, Leg.1439, Cat.131)*⁵¹⁵. En el caso de la música de Corselli, este tipo de papel aparece colocado debajo de las guardas encoladas, a manera de resguardo o “colchón” (hay que tener en cuenta que el grosor de las guardas es menor que el resto de los folios).



Fig.175: *E-Zac, fuente 3.* Detalle del fragmento de papel idéntico al hallado en el archivo de música del Palacio Real de Madrid (= *E-Mp*).

Como queda dicho, cada sonata del libro empieza en folio vuelto y finaliza en folio recto, ocupando, así, cuatro páginas (i.e., cuatro caras de folio). Por ello, la última sonata de cada fascículo finaliza en la primera cara o primer lado recto del primer folio del fascículo siguiente. De esta manera, por ejemplo, el primer fascículo contiene tres sonatas: la 1ª (del f.1v. al 3r.), la 2ª (del f.3v. al f.5r.), y la 3ª (del f.5v. al f.7r., de modo que este último lado o cara constituye ya el primer folio del fascículo segundo).

⁵¹⁵ Manuscrito de dimensiones: 220 x 295 mm. (portada) y 215 x 294 mm. (folios). Marcas de agua S_P, G_B y GBF. Interviene el mismo amanuense de las *fuentes 3 y 4* de Zaragoza.

En esta *fuentes* 3, cada fascículo se numera, a su inicio, a tinta, en el extremo superior izquierdo de los folios, del 1º al 30º, aunque, en ocasiones, la cifra puede quedar oculta por la encuadernación).



Fig.176: *E-Zac*, *fuentes* 3, f.7r. Registro del número de fascículo.

Los fascículos que constan de tres bifolios (fascículos 1 y 2), contienen tres sonatas cada uno. El resto de fascículos, constituidos por dos bifolios (del 2 al 30), contienen dos sonatas (véase anexo II).



Fig.177: *E-Zac*, *fuentes* 3, f.17r.

Detalles: numeración de pliegos original (izda.), y foliación a lápiz añadida recientemente (dcha).

La numeración de los fascículos, realizada a tinta, si no está guillotizada, también se observa en algunos folios de los manuscritos de la colección de Venecia; en este caso, suele estar en el extremo superior derecho de los folios.



Fig.178: *I-Vnm*. Ejemplo de la numeración en tinta de los fascículos o cuadernillos. Venecia, Libro V (1753), f. 5r. Inicio del fascículo 2. Final de la Sonata nº 2 (K. 267).

De igual modo, esta numeración está presente en el manuscrito que contiene el *Miserere* a dúo de José de Nebra que se halla en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, cuya encuadernación y origen, como se ha indicado anteriormente, son comunes a las fuentes 3 y 4. El manuscrito contiene un total de 12 fascículos constituidos a su vez por dos bifolios cada uno, y las numeraciones se localizan en el extremo superior izquierdo del papel (al igual que ocurre en la *fuentes* 3).



Fig.179: *E-Zac*, *Miserere*, a dúo, de José de Nebra (sin signatura), f.5r. Detalle de la numeración del fascículo.

En el caso de la colección de Parma, tras la visita realizada a aquel archivo en octubre de 2012, pude comprobar que sus 15 volúmenes han sido restaurados. Parece ser que se encontraban en un estado de mala conservación, por las huellas visibles de papel agujereado o roto que ha sido reparado. Según la responsable de la sección musical de la Biblioteca Palatina que amablemente me atendió, Raffaella Nardella, la restauración se hizo antes de que ella llegara a la biblioteca, probablemente hacia la década de 1980, o quizá incluso un poco antes. A juzgar por el aspecto actual de las fuentes, dicha restauración consistió en la limpieza del papel, aplicar una película para sellar posibles deterioros (en ocasiones algunas páginas poseen un color blanquecino), e incluso, en algunos casos, en el pegado de una especie de papel transparente protector.



Fig.180: Los quince volúmenes de la colección de Parma. Foto tomada en la visita al archivo. Los libros están encuadernados en piel marrón moteada. Existen restos abundantes de tinta roja en las esquinas superiores e inferiores de la encuadernación. Las guardas presentan papel aguado de colores, como en el caso de la colección de Venecia.



Fig.181: Detalle de la marca de agua tomada sobre papel vegetal en la visita al archivo.
I-PAc, Libro I, f.60⁵¹⁶.

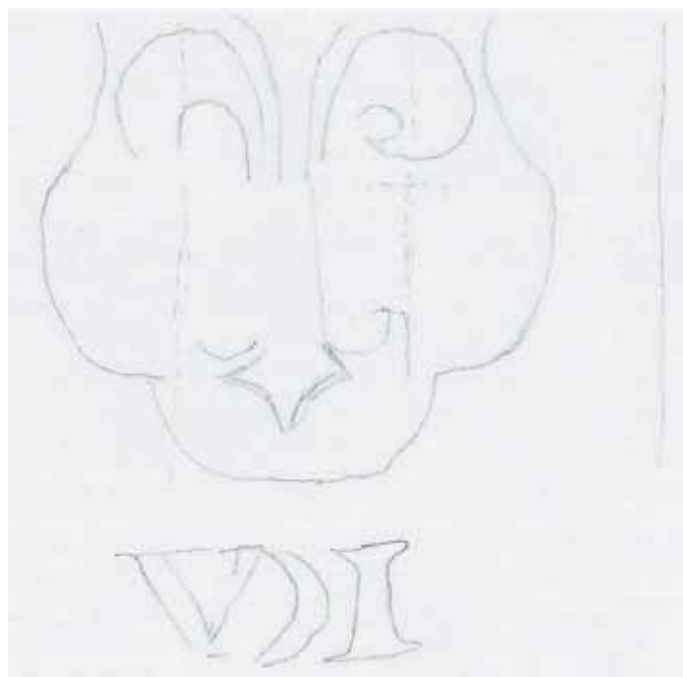


Fig.182: Marca de agua tomada sobre papel vegetal en la visita al archivo.
I-PAc, Libro I, f.22.

⁵¹⁶ 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 Domenico 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*. Dichas marcas de agua también pueden verse en -ERRO, Sara; y DOMÍNGUEZ, José María: “Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 177 (2008), pp.49-64. CD adjunto.

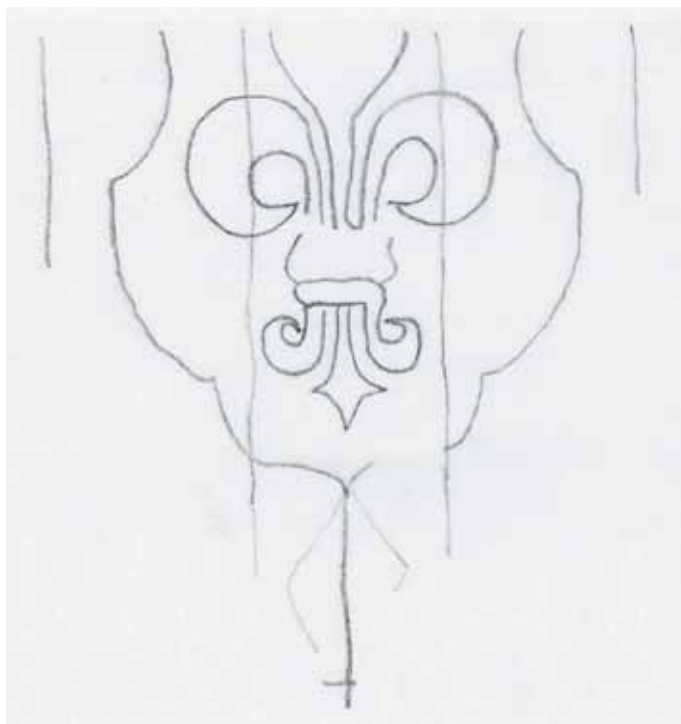


Fig.183: Marca de agua tomada sobre papel vegetal en la visita al archivo.
I-PAc, Libro VII, f.33.

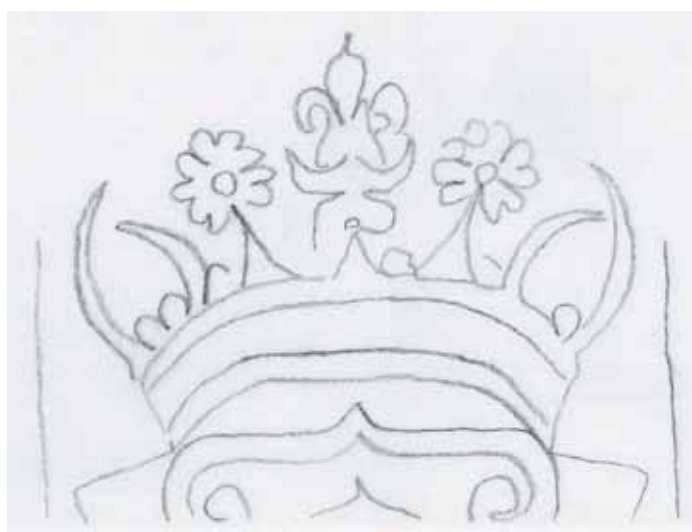


Fig.184: Marca de agua tomada sobre papel vegetal en la visita al archivo.
I-PAc, Libro XIII, f.63.

Asimismo, han sido restaurados los lomos de los libros, que incluso, en algún caso, se han sustituido por otros modernos.

Por otro lado, en la restauración se han eliminado las guardas originales, que se han sustituido por papel moderno de considerable grosor. En concreto, se añaden dos

bifolios al comienzo y al final de cada libro (4 en total)⁵¹⁷. El papel también se ha planchado, con lo cual, se han mitigado los dobleces típicos del papel a ambos lados; no obstante, se ha mantenido bastante bien el pliegue correspondiente a la zona más próxima al lomo del libro: cara izquierda del libro o folio vuelto (doblez en el extremo derecho del papel), y cara derecha del libro o folio recto (doblez en el extremo izquierdo del papel). Mientras que el doblez del extremo alejado del lomo se ha difuminado bastante (apenas se percibe).

La limpieza a la que ha sido sometido el papel no permite rastrear algunos datos importantes que en cambio sí son visibles en Zaragoza (y que son relevantes para conocer la historia de cada volumen), como es el caso por ejemplo de: restos de tinta en polvo, pelos (de algún pincel), trozos de papel con letras antiguas impresas aprovechados para reforzar el lomo, huellas de uso o humedad, posibles huellas dactilares del copista, manchas de tinta o pequeños borrones, etc. Por otro lado, parece que los bifolios se guillotinaron (imagino que originalmente) atendiendo a una posición irregular a la hora de proceder al corte: en lugar de responder a una posición habitual más o menos rectangular, se han cortado siguiendo una forma resultante cercana a un trapecio.

Sin embargo, lo más grave a mi juicio, ha sido la manera de coser los pliegos, pues se ha realizado sin, aparentemente, respetar lo que pudo haber sido la encuadernación original; es decir, los fascículos se han cosido reuniendo un número elevado de bifolios, de tal manera que, ahora mismo, es imposible conocer cuál pudo haber sido la organización —la reunión— original de dichos fascículos; es decir, al observar hoy la encuadernación moderna, parece que cada libro se hizo juntando grupos grandes de bifolios, en lugar de lo que era entonces más habitual (o sea, en libros que solían estar conformados por fascículos constituidos cada uno por dos bifolios, en donde se anotaban dos sonatas). De hecho, he podido comprobar que algunos restos de numeración referida a los pliegos que todavía pueden verse hoy día en Parma, confirman esta hipótesis.

⁵¹⁷ Dos de las caras de dos de los bifolios, en concreto dos caras de bifolio (que sirven como portadilla anterior) y dos caras de bifolio (como última página posterior), están pegadas al papel de aguas, una entre el papel de agua y la tapa anterior del volumen, y otra junto al papel de aguas de la tapa posterior del volumen (evidentemente el papel de aguas se descoló de la parte interna de las tapas y de las guardas).

En el caso de la colección de Venecia, el volumen fechado en 1742 contiene también el número de cada fascículo escrito en el borde superior izquierdo de los folios rectos. Esta numeración parece corresponderse con la disposición de pliegos que se preparaban habitualmente en los libros impresos (y también en algunos manuscritos para su comercialización) con vistas a su tasación (ponerles precio) y venta. De hecho, el precio de los libros no se hacía por el conjunto de todo el volumen como hoy en día, sino por el número de los pliegos que éste contenía⁵¹⁸.

La encuadernación del volumen de Venecia 1742 es prácticamente idéntica a la empleada en la *fuentes* 3 de Zaragoza: posee un total de 61 sonatas (60 sonatas tiene la *fuentes* 3) copiadas en 32 fascículos (30 fascículos la *fuentes* 3) con dos bifolios cada uno. Cada uno de los fascículos del libro de Venecia, constituido por dos bifolios, contiene dos sonatas (al igual que en la *fuentes* 3), a excepción de los fascículos 18, 22, 26, 27, 28, 29 (los cuales contienen sonatas con un número irregular de páginas, es decir, diferente a cuatro) y 32 (final del libro).

El número total de folios en Venecia 1742 es de 128 (124 folios en la *fuentes* 3). Como ya se ha explicitado para el caso de la *fuentes* 3, cada sonata de Venecia 1742 (a

⁵¹⁸ Esta numeración parece corresponderse con la disposición de pliegos que se preparaban habitualmente en los libros impresos (y también en algunos manuscritos para su comercialización) con vistas a su tasación (ponerles precio) y venta. De hecho, el precio de los libros no se hacía por el conjunto de todo el volumen como hoy en día, sino por el número de los pliegos que éste contenía. Así consta por ejemplo en el volumen del tratado teórico de la *Llave de la modulación* del padre fray Antonio Soler, impreso en “Madrid, en la oficina de Joaquín Ibarra, calle de las Urosas, M.DCC.LXII”, concretamente en la página dedicada a la “TASSA”, firmada por Don Joseph Antonio de Yarza, donde se dice que dicho volumen “ha sido impresso, tassaron à siete maravedís cada pliego, y dicho Libro parece tiene sesenta y uno, inclusas veinte y nueve Laminas, que estàn reguladas por pliego cada una, sin principios, ni Tablas, que à este respecto importa quatrocientos veinte y siete maravedís; y al dicho precio, y no mas, mandaron se venda, y que esta Certificacion se ponga al principio de cada Libro, para que se sepa el à que se ha de vender”. Nótese que en el mismo tratado, se dan indicaciones también sobre el tipo de papel a utilizar para la impresión, el precio finalmente estipulado y procedimiento a seguir, etc., como consta en la “LICENCIA DEL CONSEJO” firmada por Don Francisco Lopez Navamuel, donde se dice “que la impression se haga en papel fino, buena estampa y por el original, que va rubricado, y firmado à el fin de mi firma; y que antes que se venda, se trayga al Consejo dicho Libro impresso, junto con su original, y Certificacion del Corrector de estàr conformes, para que se tasse el precio à que se ha de vender, guardando en la impression lo dispuesto, y prevenido por las Leyes, y Pragmaticas de estos Reynos”. En realidad, esta organización en pliegos para su tasación y encuadernación solía anotarse en la página dedicada a “REGISTRO”, como puede comprobarse por ejemplo en el tratado de Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), donde se da cuenta ordenada de todos y cada uno de los pliegos que componen la obra, desde el símbolo “¶” y “¶¶”, pasando por las letras del alfabeto “A”, “B”, “C”..., hasta las dobles letras “Aa”, “Bb”, “Cc”... triples letras “Aaa”, “Bbb”, “Ccc”... cuádruples... “Aaaa”, “Bbbb”, “Cccc”... etc. Precisamente, en este caso citado se especifica que, de dichos pliegos, “Todos son Duernos [es decir, que cada pliego se compone de dos bifolios], solo ay Eeeeeee y Hhhhhhh, que son de un folio”. Y a continuación, una vez todo comprobado y correcto, se dice definitivamente: “Imprimatur” [imprímase].

excepción de la n° 46, K.81) comienza en folio vuelto y finaliza en folio recto. La mayor parte de las sonatas (salvo los casos comentados) ocupa un total de cuatro páginas. Por tanto, puede decirse que Venecia 1742 se encuaderna de manera idéntica a la *fuentes 3 y 4* de Zaragoza.



Fig.185: *I-Vnm*, Libro de 1742, f.5r. Registro del n° de fascículo colocado en el extremo izquierdo superior del folio (al igual que ocurre en la *fuentes 3*).

En el resto de libros de la colección de Venecia (el volumen de 1749 y los libros I a XIII) se aprecian restos de numeración en diversos folios de tres volúmenes que parecen corresponderse igualmente con una numeración de los fascículos; si bien, estas numeraciones, se hallan justo en el borde superior derecho de los folios (al igual que ocurre en la *fuentes 4* de Zaragoza). Dado que los folios fueron guillotizados; se precisaría poder analizar “in situ” la encuadernación de estos volúmenes (disposición de bifolios y fascículos) para determinar a ciencia cierta si la encuadernación coincide plenamente con la de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza⁵¹⁹.

Ahora bien, existen indicios, como seguidamente explico, para creer que pudieron haber sido encuadernados de este mismo modo. A través de la consulta de las imágenes digitalizadas, se concluye que los restos de numeración conservados son escasos; concretamente, los he localizado en los siguientes libros de Venecia: Libro I

⁵¹⁹ En próximas investigaciones abordaré la encuadernación de los volúmenes venecianos (libros I-XIII). Hasta el momento, no obstante, no me ha sido posible cotejar “in situ” las encuadernaciones de los volúmenes venecianos, que espero poder abordar en fecha próxima.

(1752, f.39r.), Libro III (1753, fols. 11r., 15r. y 39r.), Libro V (f.5r.) y Libro XII (1756, f.57r.).

Se da la circunstancia de que los folios 11r. (en el caso de Venecia Libro III), 15r. (en el caso de Venecia Libro III), y 39r. (en el caso de Venecia Libro I y Libro III), se corresponden también con el inicio de un fascículo en la *fuentes* 4 de Zaragoza:

ZARAGOZA. *Fuente 4*, f.11r. Inicio del fascículo 4, última página de la sonata nº 5 (K.104).

VENEZIA. Libro III, f.11r. Inicio de fascículo [número ilegible], última página de la sonata nº 6 (K.211).

ZARAGOZA. *Fuente 4*, f.15. Inicio del fascículo 5, última página de la sonata nº 7 (K.121).

VENEZIA. Libro III, f.15r. Inicio de fascículo [número ilegible], última página de la sonata nº 8 (K.213).

ZARAGOZA. *Fuente 4*, f.39r. Inicio del fascículo 11, última página de la sonata nº 19 (K.191).

VENEZIA. Libro I, f.39r. Inicio de fascículo [¿11?], última página de la sonata nº 19 (K.166).

VENEZIA. Libro III, f.39r. Inicio de fascículo [número ilegible], última página de la sonata nº 20 (K.225).

En cuanto al resto de numeración conservado en el Libro XII, en el f.57r., este mismo folio se corresponde con inicio de fascículo en la *fuentes* 3:

ZARAGOZA. *Fuente 3*, f.57r. Inicio del fascículo 14, última página de la sonata nº 28 (K.46).

VENEZIA. Libro XII, f.57r. Inicio de fascículo [número ilegible], última página de la sonata nº 28 (K.511).

Nótese cómo en todos los casos las marcas se localizan en la última página de una sonata (de cuatro páginas) y además los números de sonatas en los que están contenidas aparecen muy próximos entre sí (5-6, 7-8, 19-20). Además, existen

correspondencias evidentes entre la *fuentes 3* y el Libro XII de Venecia (en ambos casos aparece en el final de la sonata numerada como 28) y entre la *fuentes 4* y el Libro I de Venecia (en ambos casos aparece en el final de la sonata numerada como 19). Además, como puede verse en el ejemplo siguiente, en Venecia se aprecia claramente el número 1, por lo que es muy posible que la otra cifra originariamente anotada, otro número 1, seguramente se guillotinará.



Fig.186: *E-Zac*, *fuentes 4*, f.39r. Registro del nº de fascículo situado en el mismo lugar que ocupa en el Libro I de Venecia (1752). Última página de la sonata 19 (K.191). Inicio del fascículo 11.



Fig.187: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.39r. Última página de la sonata 19 (K.166). Registro del nº de fascículo colocado en el extremo derecho superior del folio (al igual que ocurre en la *fuentes 4*). Curiosamente, el f.39r., en la *fuentes 4* se corresponde también con el inicio de un fascículo (el nº 11) y con la última página de la sonata nº 19. Nótese que, tras el guillotinado del papel, únicamente se conserva el nº 1 (¿11?).



Fig.188: *E-Zac, Vendado amor es, no ciego*; de José de Nebra (sin signatura), estrenada el 3 de agosto de 1744. Partitura autógrafa en la que participa también un amanuense con unos rasgos caligráficos muy semejantes a los del copista “A”. Nótese la indicación referida a los pliegos del manuscrito.

En conclusión, puede decirse que, evidentemente, la organización de los diversos bifolios (o pliegos) en fascículos varía ligeramente de unos libros a otros (en los volúmenes de Zaragoza y Venecia); por ello, las concordancias no son del todo completas en los ejemplos reseñados. Pero sí que resulta evidente que las semejanzas son tan evidentes, que todo induce a pensar que la colección de Venecia se encuadró siguiendo el mismo procedimiento de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza.

Estos restos de numeraciones también aparecen en varios folios del manuscrito de las *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Ramón de Albero y Añaños (*Roncal — Navarra—, 10.06.1722; †Madrid, 30.03.1756), depositado en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (IV 197b/9768), que fue copiado por el mismo amanuense que interviene en Venecia, Parma y en las fuentes 3 y 4 de Zaragoza⁵²⁰. Concretamente los restos de numeración de los fascículos aparecen en los folios siguientes: 17r., 39r., 41r., 49r., 53r. y 57r. Al igual que ocurre con Venecia, los paralelismos con respecto a los dos volúmenes zaragozanos son evidentes:

⁵²⁰ De esta colección manuscrita se señala a menudo que pudo haber sido llevada a Italia por el cantor castrado Farinelli, cuando éste abandonó definitivamente el territorio español. Según Antonio Baciero, esta recopilación pudo realizarse hacia 1755-1756. (Vid.: -GEMBERO USTÁRROZ, María: “Albero Añaños, Sebastián Ramón de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, pp. 204-206). Existen un par de ediciones disponibles de estas obras: -GÁLVEZ, Genoveva (revisión y estudio); y KASTNER, Macario Santiago (prólogo): *Sebastián de Albero: Treinta sonatas para clavicordio*. Madrid, Unión Musical Española, 1978; -BACIERO, Antonio (prólogo y revisión crítica): *Sebastián de Albero: Sonatas. I*. Madrid, Real Musical, 1978].

ZARAGOZA. *Fuente 3*, f.17r. Inicio del fascículo 4, última página de la sonata *nº 8*.

VENECIA. *Albero*, f.17r. Inicio del fascículo ¿4?, última página de la sonata *nº 8*.

ZARAGOZA. *Fuente 4*, f.39r. Inicio del fascículo 11, última página de la sonata *nº 19*.

VENECIA. *Albero*, f.39r. Inicio de fascículo [número ilegible], segunda página de la sonata *nº 19*.

ZARAGOZA. *Fuente 3*, f.41r. Inicio del fascículo 10, última página de la sonata *nº 20*.

VENECIA. *Albero*, f.41r. Inicio de fascículo [número ilegible], segunda página de la sonata *nº 20*.

ZARAGOZA. *Fuente 3*, f.53r. Inicio del fascículo 13, última página de la sonata *nº 26*.

VENECIA. *Albero*, f.53r. Inicio del fascículo [¿13?] ⁵²¹, segunda página de la sonata *nº 26*.

ZARAGOZA. *Fuente 3*, f.57r. Inicio del fascículo 14, última página de la sonata *nº 28*.

VENECIA. *Albero*, f.57r. Inicio del fascículo [¿14?] ⁵²², segunda página de la sonata *nº 28*.



Fig.189: *I-Vnm*, (IV 197b/9768), f.53r. -Sebastián de ALBERO: *Sonatas para Clavicordio*. Segunda página de la sonata *nº 26*. Registro del *nº* de fascículo situado en el mismo lugar que ocupa en los libros I, III y XII de Venecia, y en la *fuente 4* de Zaragoza. Al igual que en la figura anterior (Libro I) de Venecia, tras el guillotinado del papel, únicamente se conserva el *nº* 1 (¿13? ó ¿14?).

⁵²¹ Véase figura siguiente.

⁵²² En este caso, el guillotinado del papel únicamente permite observar la primera cifra (un 1).

Así pues, en el caso del manuscrito de sonatas de Albergo conservado en Venecia, cuya apariencia exterior es prácticamente idéntica a los volúmenes de Scarlatti, se encuadernó siguiendo este procedimiento descrito. De igual modo, la mayor parte de las obras se anotan en 4 páginas, iniciándose cada una de ellas en folio vuelto.

El haber detectado este procedimiento de organización de fascículos para la encuadernación de los libros (probablemente, un hecho conocido por libreros y encuadernadores, pero no así por buena parte de los musicólogos), es de suma importancia a la hora de arrojar luz sobre la cuestión de la disposición de las sonatas por parejas, tantas veces referida por los investigadores; puesto que, como se verá a lo largo de mi análisis y estudio, la manera tan frecuente de organizar dos bifolios (con dos sonatas) en un fascículo sea la responsable de que encontremos frecuentemente la misma combinación de sonatas (parejas) en Venecia y Parma.

De este modo, puede concluirse que la copia de ambas colecciones se efectuó en un periodo de tiempo muy próximo por parte de este mismo copista, es decir, los libros de Venecia (I-XIII) y Parma (I-XV) se copiaron a la par, tomando como referencia una de las dos colecciones; con lo cual, la copia se produjo generalmente por fascículos de dos bifolios (es decir, por duernos); en lugar de tomar como base un libro entero. De hecho, las medidas del papel de ambas colecciones son prácticamente idénticas, así como el origen del mismo (tal y como se demuestra a partir de la comparación de las marcas de agua)⁵²³.

Este procedimiento de copia a partir de fascículos posiblemente provenga de la costumbre de que el precio de los libros (su tasación) se determinaba por el número de fascículos que éste contenía (adjudicando un precio a cada uno de ellos, que simplemente se multiplicaba más tarde por el número resultante), y no por el conjunto en sí de la obra, de modo que el valor final de una publicación estaba en relación proporcional al número de pliegos (de páginas, al fin y al cabo) que contenía el trabajo

⁵²³ En este sentido, si se atiende al contenido del volumen con 30 sonatas de D. Scarlatti existente en el Real Conservatorio Superior de Música (*E-Mc*), *Ms. 3/1408* [Madrid-Ayerbe], libro probablemente elaborado también en el entorno de la corte española en 1754, se observa que la disposición de las parejas de sonatas, al igual que sucede en el caso de los libros de Zaragoza, tampoco coincide con los ejemplares de Venecia y Parma. Únicamente presenta tres pares de sonatas: **3.** K.316 - **4.** K.317, // **5.** K.331 - **6.** K.332, // **28.** K.364 - **29.** K.365. De lo que podría deducirse que la copia del manuscrito depositado en *E-Mc* no se efectuó siguiendo el contenido de los fascículos de los libros citados de Venecia y Parma.

final (y así, lógicamente, a mayor número de páginas, pliegos, fascículos, tinta empleada, trabajo de encuadernación, etc., mayor precio resultante).

Y aunque parece lógico que estas colecciones no parece que estuvieran destinadas en principio a su comercialización, sí parece en cambio, que pudo haber un cierto interés, al menos por parte de los copistas, encuadernadores, y quienes de un modo u otro trabajaran en la confección de estas colecciones (trabajadores en el entorno de la Real Capilla o cuando menos, de Palacio), en poder valorar o tasar el trabajo que habían realizado, que era, finalmente, el que les proporcionaba su sustento (más allá de mediante su salario habitual, y siquiera fuera por vía de gratificación a partir de trabajos extraordinarios, como, muy posiblemente, se tratara en el presente caso).

En realidad, toda esta idea resulta de importancia capital para la presente investigación, pues viene a decir que el concepto que se tenía de “libro” en la época no respondía exactamente al concepto que suele tenerse de él en la actualidad (particularmente tratándose, como en este caso, de manuscritos), en el que un libro se identifica normalmente con un corpus cerrado de materiales o páginas. Antes al contrario, parece que la idea de “libro” pudo responder, aquí, a la confección de uno o varios volúmenes realizados a partir de pliegos (agrupados a su vez en fascículos), lo que respondería a un concepto mucho más abierto y flexible de “libro”, pues éste era susceptible, con el paso del tiempo (y de ahí las distintas fechas con que se datan las dos colecciones italianas y la presencia de rasgos caligráficos cambiantes dentro de un mismo volumen, como ocurre por ejemplo con las fuentes 3 y 4), de añadir nuevos fascículos al paquete inicialmente generado, o de cambiar algunos, eliminar otros, etc.

De hecho, esta última posibilidad de intervención en un volumen dado a partir de sus pliegos, era semejante por ejemplo, a lo que sucedía en el caso de que una misma obra pudiera editarse sucesivamente a lo largo del tiempo, en nuevas ediciones (ampliadas, corregidas o incluso “mejoradas”), o incluso, en nuevas reimpressiones, que apenas modificaban pequeños detalles de lo anteriormente impreso.

En definitiva: el trabajo en estas colecciones a partir de los pliegos como células o unidades mínimas de trabajo, representaba una solución, cómoda, barata, sencilla, y sobre todo, eficaz, que podía responder muy bien a las necesidades del momento y al

trabajo “en marcha” de Domenico Scarlatti, (pues el compositor seguía vivo y en activo, es decir, continuaba entonces componiendo, con lo cual, de ese modo, podía reservarse, casi en cualquier momento antes de su encuadernación —e incluso después de ella si se habían dejado pliegos o páginas en blanco o únicamente pautadas—, el derecho de añadir o cambiar cuanto quisiera). Hay que pensar por otra parte que el músico napolitano, en las fechas registradas en las colecciones que se nos han conservado (de 1752 a 1757) seguía con vida, supeditado a la corte española. Y de ahí, muy posiblemente, las variantes existentes entre las distintas colecciones de Parma, Venecia o Zaragoza.

Por otro lado, esta forma de copiar la música supone grandes ventajas a la hora de ordenar la enorme cantidad de bifolios y a la hora de intercalar dichos bifolios en los libros. También explicaría los casos particulares de concordancia (parejas de sonatas) entre algunos volúmenes de Venecia y Parma; como es el caso del Libro IX de Venecia (1754) y el Libro XI de Parma (1754):

K.388.

Libro IX de Venecia (sonata nº 1)

Libro XI de Parma (sonata nº 3)

K.389.

Libro IX de Venecia (sonata nº 2)

Libro XI de Parma (sonata nº 4)

K.390.

Libro IX de Venecia (sonata nº 3)

Libro XI de Parma (sonata nº 1)

K.391.

Libro IX de Venecia (sonata nº 4)

Libro XI de Parma (sonata nº 2)

K.392.

Libro IX de Venecia (sonata nº 5)

Libro XI de Parma (sonata nº 5)

K.393.

Libro IX de Venecia (sonata nº 6)

Libro XI de Parma (sonata nº 6)

K.394.

Libro IX de Venecia (sonata nº 7)

Libro XI de Parma (sonata nº 7)

K.395.

Libro IX de Venecia (sonata nº 8)

Libro XI de Parma (sonata nº 8)

En este caso concreto, se observa una sencilla y simple alteración del orden en los pares de sonatas K.388-389 y K.390-391 (lo cual ocurre también en repetidas ocasiones cuando se establece una comparación entre otros volúmenes de Venecia y Parma). Tomando como referencia lo anteriormente explicado, dicha alteración podría ser debida a un cambio de la disposición de los dos fascículos afectados (con dos bifolios cada uno y, por tanto, con dos sonatas cada uno) a la hora de realizar la encuadernación. Así pues, si el orden de los dos primeros fascículos de cualquiera de los libros afectados (Libro IX de Venecia y Libro XI de Parma), se invierte, el orden de las dos parejas de sonatas (K.388-389 y K.390-391) coincidiría en ambos volúmenes⁵²⁴.

Como se ha visto, era posible alterar el orden de uno o varios fascículos a la hora de realizar la encuadernación, lo cual era compatible con la forma característica de anotar la música, consistente en que cada sonata ocupara 4 páginas y además se iniciara en folio vuelto. Para ello, como se observa en Venecia, Parma y Zaragoza, cada página de una misma sonata, suele contener una cantidad de compases que suele ser muy próxima en las tres colecciones; lo cual induce a pensar que en la copia de este tipo de

⁵²⁴ Resulta muy curiosa esta repetición en Zaragoza “por parejas” de sonatas que llevan un orden correlativo, ya que se trata aquí de una característica recurrente en las fuentes con sonatas scarlattianas — conservadas éstas en el lugar que se quiera, característica que más o menos se produce, de un modo u otro, en todas las diversas colecciones importantes que se han conservado: Venecia, Parma, Münster, y Zaragoza —aunque en este último caso, en mucha menor medida que en el resto, y además, de forma diferenciada, dependiendo del volumen concreto afectado; de donde se deduce la importancia, o el carácter bien significativo, de este caso concreto de repetición—. Esto último podría sugerir la existencia de una relación de copia muy próxima entre las colecciones de Venecia y Parma, realizadas ambas a cargo de un mismo copista; y sin embargo, en el caso de Zaragoza (para las fuentes 3 y 4), aunque se trata también del mismo copista, hay que tener en cuenta que esa relación, siempre referida a la concordancia de parejas, no aparece de una manera tan estrecha.

música se tiene muy presente este principio y que, en consecuencia, se distribuían entre 4 páginas los compases de una sonata de forma más o menos equitativa, en función de la escritura musical (longitud de los compases) y del número de compases en cada una de las mitades de una sonata (se intentaba que del total de compases de cada una de las dos partes que tienen las sonatas de Scarlatti, éstas quedaran repartidas equilibradamente en las dos páginas que ocupaban). Sirvan como ejemplo los siguientes casos:

Sonata K. 124, contiene 4 páginas con el siguiente nº de compases por página:

ZARAGOZA. *Fuente 3.* Sonata 1 (127 compases, 29cc. + 38cc. + 32cc. + 28cc.)

VENECIA. Libro de 1749. Sonata 27⁵²⁵ (128 compases, 32cc. + 35cc. + 37cc. + 24cc.)

PARMA. Libro II. Sonata 3. (128 compases, 28cc. + 39cc. + 32cc. + 29cc.). Nótese que en el caso de Parma y de la *fuentes 3*, en las que interviene el mismo copiante, la cantidad de compases por página es casi idéntica (considerando que la versión de Parma contiene un compás más)⁵²⁶.

La versión de Venecia y Parma contiene un compás de más con respecto a la *fuentes 3*; concretamente, en la segunda parte de la sonata, el compás 82, que se corresponde con un compás sin música, es decir, contiene un silencio de redonda con un calderón (en un compás de 3/8). En la *fuentes 3* el calderón se escribe en la última nota del compás 81.

Sonata K. 174, contiene 4 páginas con el siguiente nº de compases por página:

ZARAGOZA. *Fuente 3.* Sonata 8 (131 compases, 29cc. + 24cc. + 40cc. + 38cc.)

VENECIA. Libro I. Sonata 27 (139 compases, 31cc. + 24cc. + 43cc. + 41cc.)

PARMA. Libro II. Sonata 3. (133 compases, 30cc. + 25cc. + 38cc. + 40cc.)

Este ejemplo es ilustrativo de las diferencias existentes en ocasiones entre las tres colecciones. Así pues, Parma coincide aquí, en cuanto al número de compases, con Venecia (primera mitad, 55cc.) y con Zaragoza (segunda mitad, 78cc.)

⁵²⁵ Interviene aquí un copista diferente. Recuérdese que es a partir del Libro I cuando interviene este mismo copista.

⁵²⁶ No obstante, en otros casos, el número de sonatas por página es idéntico en Zaragoza (fuentes 3 4), Venecia y Parma; o también, existe correspondencia directa entre dos de las tres colecciones.

Sonata K. 184, contiene 4 páginas con el siguiente nº de compases por página:

ZARAGOZA. *Fuente 3.* Sonata 15 (158 compases, 34cc. + 43cc. + 40cc. + 41cc.)

VENECIA. Libro I. Sonata 27 (157 compases, 39cc. + 37cc. + 42cc. + 39cc.)

PARMA. Libro II. Sonata 3. (157 compases, 34cc. + 42cc. + 42cc. + 39cc.).

En esta sonata, la *fuentes 3* contiene un compás más (c.83), que se corresponde con la repetición consecutiva de un mismo compás (en Venecia y Parma se repite cuatro veces y en Zaragoza cinco; por tanto, podría tratarse de un error del copista). No obstante, el reparto de compases por página suele ser muy parecido en los tres casos.

En definitiva, esta manera de copiar la música supone que la primera página de cada fascículo contenga la última página de la última sonata recogida en el fascículo precedente (véase el anexo II, correspondiente con la estructura, encuadernación y contenidos de la *fuentes 3*). De este modo, un fascículo o grupo de fascículos podría intercalarse en cualquier lugar del libro; para ello bastaba con copiar los últimos compases de la sonata precedente en la primera página de los folios intercalados a continuación (en la primera página del fascículo siguiente). De este modo, el copista podía intercalar unos fascículos en medio de otros o bien situarlos en cualquier parte del libro.

Evidentemente, estas conclusiones solamente son aplicables en el caso de las colecciones de Venecia (Libros I-XIII), Parma y Zaragoza (*fuentes 3* y *fuentes 4*), copiadas por un mismo amanuense en un periodo temporal concreto y en la corte española. En el resto de colecciones, como por ejemplo Münster, también se observan correspondencias de parejas de sonatas, pero dado que no he tenido oportunidad de estudiar estos manuscritos; no puedo concluir que se siguiera el mismo procedimiento de encuadernación y copia.

Proceso de copia

Dado que, como quedará patente a lo largo de mi investigación, el copiante de esta *fuentes 3* (y también de la *fuentes 4*) es el mismo que interviene en la colección de Venecia (Libros I-XIII) y Parma (Libros I-XV); y considerando que la mayor parte de las

versiones recogidas en el catálogo temático de Ralph Kirkpatrick se corresponden con las sonatas anotadas por este mismo copista en las dos colecciones depositadas en Italia, estos volúmenes de Zaragoza (fuentes 3 y 4), también copiados por él, son especialmente relevantes para profundizar en el estudio de la obra para teclado de D. Scarlatti. Este copista es frecuentemente conocido como “Main Scribe” o “copista principal” por la investigación scarlattiana actual. En consecuencia, en adelante, me referiré a él como Copiante Autorizado (“Copiante A”); puesto que como ya se ha expuesto, tuvo el visto bueno del compositor napolitano a la hora de efectuar una ulterior compilación de todas sus sonatas.

Como se verá, la presencia del “Copiante A” en las fuentes 3 y 4 es especialmente relevante, entre otras muchas cuestiones, porque recoge un total de siete *Essercizi*, que constituyen las únicas versiones conocidas de los citados *Essercizi* copiadas por este amanuense. Además, dichas fuentes 3 y 4 contienen también algunas otras sonatas que se conservan únicamente en Venecia 1742 y 1749 (recuérdese que estos dos libros fueron anotados por otros amanuenses), pero no en Parma; con lo cual, constituyen, también, las únicas versiones conservadas efectuadas por el copiante “A”. Y a la inversa, es decir, la *fente 4* contiene cinco sonatas copiadas en Parma pero no en Venecia (K.202, 203, 204a, 204b y 205).

Aún más, las fuentes 3 y 4 también recopilan algunas sonatas existentes en Parma, escritas por este “copiante A”, que aparecen en Venecia 1742 y 1749, con lo cual, resulta evidente que Zaragoza aporta un valor añadido a estas obras, al permitir comparar las versiones allí recogidas con las italianas, y de este modo, disponer de más datos a la hora de ofrecer respuestas ante posibles variantes existentes entre Venecia y Parma.

Finalmente, todavía hay que añadir la existencia de algunas sonatas trasladadas al papel en la *fente 3* por parte del “Copiante A”, que no se hallan en ninguna de las dos colecciones italianas, como sucede en el caso de las sonatas K.141, K.142, K.143 y K.144⁵²⁷.

⁵²⁷ El referente más inmediato para estas cuatro sonatas lo constituye un manuscrito de origen español depositado en el Museo Británico-Biblioteca Británica (*GB-Lbl*) de Londres, con signatura *Additional Manuscript 31553*: un volumen de 88 fols., con 44 sonatas (1740-1760), conocido como “Manuscrito de

Vista pues la relevancia de las fuentes zaragozanas, conviene resaltar no obstante el hecho de que el origen de este “Main Scribe”, se sitúa en el entorno de la Real Capilla de Música de Madrid, puesto que he identificado su presencia en diversas fuentes del archivo de música del Palacio Real, que contienen música de autores como Francesco Corselli (Maestro de la Real Capilla) o del propio José de Nebra (Vicemaestro de la Real Capilla). Como se ha dicho, la encuadernación de las fuentes 3 y 4, y el tipo de papel utilizado para anotar la música, sitúan definitivamente, también, el origen de ambas fuentes, en la Real Capilla de Música de Madrid.

Concretamente, he localizado a este “Copiante A” en las siguientes fuentes:

1. *E-Zac, Vísperas de Facistol* (1759), signatura LS-18 (1 a 10). Con una filigrana en una de las guardas consistente en los tres círculos, S_P, y el número I.
2. *I-Vnm, Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Ramón de Albero y Añaños. *Manuscrito IV 197b/9768*.
3. En los himnos transcritos por D. Scarlatti, encargo del Duque de Alba, y que llevan por título: *Panagiryicum Heroicum in Laudem Illustriss. e' excellentissimi / Domini Ernandi Grandis Prioris de Malta Filij Ducis Albani* y *“Heroicum Panagiryicum, in Laudem Illustrissimi e' / Excellentissimi D. Ferdinandi de Tolledo [Toletum] Ducis ab Alba*⁵²⁸.
4. *E-Zac*, Anónimos: *Magnificat* (B.93/1400) y *Dixit Dominus* (B.93/1399). Marca de agua S_P. Medidas 255 mm. x 360 mm.
5. *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 GBF⁵²⁹.

Londres” o “Manuscrito Worgan”, porque su antiguo propietario fue el Dr. John Worgan. (RISM ID no. 806045891). “LIBRO DE XLIV. SONATAS, MODERNAS, PARA CLAVICORDIO. COMPUESTAS POR EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, Y MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS, D. FERNANDO EL VI. Y DOÑA MARIA BARBARA.”. Véase el capítulo en el que se describen las fuentes conocidas hasta el momento con música de tecla de D. Scarlatti. Se trata de un amanuense diferente al “Copiante A”.

⁵²⁸ Vid.: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rilegendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.69-154. -ID.: “Cinque studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.97-198.

⁵²⁹ En esta fuente se recogen partichelas copiadas en diferentes momentos temporales por el copiante “A”; dado que los rasgos caligráficos del escriba varían de unas a otras; y lo mismo sucede, con las marcas de agua del papel (la marca de agua S_P aparece en distintos tamaños a lo largo de las partichelas; lo cual es

6. *E-Mp, Letania a 8 con V.^s oboes y / trompas. / [...] / 1752/ D. Joseph de Nebra.*
Marca de agua S_P. Medidas 214 mm. x 288 mm.⁵³⁰.

He comprobado cómo en otras fuentes aparece una caligrafía muy próxima a la del “Copiante A”, aunque me resulta imposible determinar a ciencia cierta si se trata del mismo amanuense; ya que aparecen también algunas otras diferencias menores en aspectos concretos de las copias⁵³¹.

Por lo que respecta a la identidad de este “Copiante A”, S. N. Prozhoguin propone que el amanuense fue en realidad el copiante de música de los infantes e infantas, Lorenzo Almón y Pereira⁵³², cargo que le fue concedido por el rey Felipe V en 1737, tras la llegada de Farinelli a España (tarea que compaginó con el copista José Alaguero):

“Don Lorenzo de Almon y Pereyra, puesto con todo rendimiento a los Reales Pies de V.M. dize: va à quatro años que tiene la honrra de estar a los Reales Pies de V.M. en el empleo de Copiante de Musica de Sus Altasas los Serenisimos Señores Infantes y Infantas, siendo su continuo trabajo, el escribir todas las Arias y Tocatas de Clavicordio, que Sus Altasas necesitan, asi para sus diarias lecciones como para su diversión, todos los conciertos y sinfonías que son menester en las Academias de los Reales Quartos, como todo lo demás que se ofrece y puede ofrecerse; haviendose también aumentado mas, una Real Persona como es la Serenisima Señora Infanta de Francia” (AGP, EP, caja 889/3)⁵³³.

un síntoma de que el papel es de remesas diferentes). Algo muy semejante a lo que ocurre en las fuentes 3 y 4; como se verá.

⁵³⁰ En esta fuente también aparecen partichelas copiadas en diferentes momentos por el copiante “A” (varían, de unas a otras, los rasgos caligráficos del escriba y el tamaño de las iniciales S_P).

⁵³¹ Es el caso de las fuentes siguientes: **1) E-Zac**, *Zarzuela Vendado amor es, no ciego* de José de Nebra (sin signatura), estrenada el 3 de agosto de 1744. Manuscrito autógrafo del compositor aragonés. No obstante, algunas páginas del libro están anotadas por un amanuense con un trazo muy próximo al del “Copiante A”, que concretamente interviene en las siguientes: 22, 27, 28, 54, 113 y 122 (mitad inferior). El formato de este manuscrito coincide con el de las fuentes 3 y 4. Filigrana consistente en los tres círculos, S_P, y el número I. Medidas 220 mm. x 295 mm. **2) E-Zac**, *Miserere, a dúo*, de José de Nebra (sin signatura). El trazo del amanuense que traslada la música es semejante al del “Copiante A”. **3) E-Mp**, *Il Demetrio: atto primo [-terzo] / [del sigr. Niccolò Jommelli]*. Niccolò Jommelli, Biblioteca Real, MUS/MSS/438, 1750-1751. Marca de agua S_P. Medidas 220 X 290 mm. **4) A-Wn**, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Viena. Manuscrito que contiene arias compuestas por Farinelli y dedicadas a Maria Teresa de Austria (Madrid 30 Marzo 1753). Ms 19111.

⁵³² Vid.: -PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, *op. cit.*, pp.127-128.

⁵³³ Vid.: -MORALES, Nicolás: “Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional* [SERRANO, Eliseo (ed.)]. Vol.2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, p.844; -ID.: *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, p.236.

Otros investigadores, como es el caso de José María Domínguez, también sostienen que el citado copiante pudo intervenir en la copia de sonatas de D. Scarlatti. Afirma que el nombre de Lorenzo de Almón no figura “entre los copistas de la Real Capilla, por lo que parece que administrativamente estaban separados: los copiantes de música de la cámara no tenían un sueldo fijo, a diferencia de los copistas de la Capilla Real cuyo rastro es, por lo tanto, más sencillo de seguir”⁵³⁴.

Este último aspecto pondría en paralelo la situación del propio Scarlatti (en puridad, músico de la cámara de la reina, pero no de la Real Capilla), con la del copiante Almón, quedando ambos, en cierto modo, bajo un régimen diferente del de los músicos integrados al servicio de la Real Capilla.

Y no obstante, dado que el amanuense que copia las colecciones de Parma, Venecia (Libros I a XIII) y Zaragoza (fuentes 3 y 4) copia, además, abundante música litúrgica de autores como José de Nebra o F. Corselli, todo parece apuntar a que se trata, en realidad, de un copiante de la Real Capilla.

En este sentido, como es conocido, la anotación “Sa” se encuentra en el *éxPLICIT* de dos sonatas anotadas por el “Copiante A”. Concretamente, en las sonatas 8 (K.521) y 9 (K.522) del Libro XV de Parma; mientras que en otras sonatas del mismo volumen de Parma, se anota únicamente la letra “S”, aunque con idéntico trazo caligráfico. Como se abordará en la descripción de la *fuentes* 5, también se halla en dicha fuente zaragozana la anotación “Sa”, en donde, además, parece intervenir el copiante “A” 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).

Iniciales que coinciden con el apellido del copista de la Real Capilla José Domingo Santis[s]o, el cual consta como “copiante de música” en plantilla de la Real Capilla en el año 1756, desempeñando dicho cargo desde el 02.10.1751, hasta su posterior jubilación y fallecimiento en el año 1778. Fecha de inicio de su actividad que

⁵³⁴ Véase: -DOMÍNGUEZ, José María: “Copistas y encuadernaciones: Nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. [FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni (coords.)]. Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.249-268.

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)⁵³⁵:

“[...] 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 Santiso** gozará 3.000; al margen: entró en este empleo a 2 de octubre de 1751 y murió jubilado en 1778 [...]”.

Entre los documentos que he consultado en el Archivo General de Palacio, también he hallado diversas alusiones a este copiante, entre las que destaco las siguientes:

Nóminas de los músicos de la R. Capilla en **1752**, entre los que se encuentran los copiantes⁵³⁶. Reinados, Fernando VI, Real Capilla. Caja 79, Expediente 1, Gajes y Roles. Copiantes:

D. Joseph Llombart 250.

D. Joseph Domingo Sanrisso [sic.] 250.

Aumento de sueldo a los copiantes de música de la Real Capilla en 1756:

Sección Administrativa, legajo 1115.

“1756, Aumento de Sueldo à los Copiantes de Música de la Real Capilla.

Real Orden. 30 octubre de 1756.

El Rey se ha servido conceder à **Dn Josef Dom^o Santiso**, y Dn Josef Salvador Lombart, Copiantes de Musica de la R Capilla 10400 reales de vellon de aumto de sueldo à cada uno al año desde primero del mes proximo, estableciendose como se planta y orden de SM lo participo a V. Em^a para que disponga su cumplimiento en la parte que le toca.

Dios guarda à V. Em^a para que disponga su cumplimiento como deseo. Sn Lorenzo el Real 30 de octubre de 1756: El Conde de Valdeparayso: Sn Card de Mendoza.

⁵³⁵ -CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*. Volumen 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p.151. En próximas investigaciones ahondaré en el estudio de la documentación existente sobre el copiante José Domingo Santiso.

⁵³⁶ Papel con la marca de agua en tres círculos rematados por una corona y las iniciales S_P, véase la descripción de la *fuelle 1*. Destaco esta nómina, relativa al año de 1752, por corresponderse con el año en el que se inicia la copia de los volúmenes de Venecia y Parma.

Con la misma fecha de 30 de octubre de 1756 se paso otra igual Real Orden al Exmo Sor Duque de Alba [...]”.

Todo lo cual (firma del copiante, y años de actividad como tal, trabajando para la Real Capilla española de música), llevan nuevamente a encajar perfectamente con la datación de las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza (fuentes 3 y 4)⁵³⁷.

Sobre este copiante se conserva la queja emitida por F. Corselli el 30.04.1767, dirigida al Patriarca de las Indias (responsable último eclesiástico y jerárquico-administrativo de los músicos de la Real Capilla), acerca de su “excesiva” actividad privada, que comportaba un consiguiente descuido de sus obligaciones en la copia de música para esta institución; a la vez que F. Corselli destaca su inteligencia y capacidad frente al otro copiante de la Real Capilla [José Lombart]. Así pues, esta excesiva “actividad privada” evidencia que se trataba de un profesional valorado y muy demandado en su ámbito, con lo cual, es evidente que habitualmente copiaba obras ajenas al servicio de la Capilla Real, como podría ser el caso de las colecciones de sonatas de D. Scarlatti, el libro de sonatas de Sebastián Albero, los himnos transcritos por Scarlatti por encargo del Duque de Alba, etc. En la contestación del Patriarca de las Indias se alude, además, a la licencia concedida a Santisso para acudir al Palacio Real de El Pardo; lo cual, induce a pensar que dicho amanuense gozaba seguramente de un estatus especial, o bien, que contaba al menos con una facilidad de movimientos no acostumbrada entre la mayoría de sus colegas. [Reproduzco la queja de F. Corselli y la contestación a la misma]⁵³⁸:

“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 más 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

⁵³⁷ En futuras investigaciones abordaré la posible relación del músico Gregorio Santisso Bermúdez (Granada) con el copista José Santisso, ya que el músico granadino fue “apoyado” por Alessandro Scarlatti en la célebre polémica entre los partidarios del contrapunto y los partidarios del uso del italianismo, conocida como “controversia de Valls”.

⁵³⁸ -CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*, op. cit.165.

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 dexen 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 creerme, 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]

Dado que el copista de estos dos volúmenes de Zaragoza (fuentes 3 y 4) es el mismo que interviene en Venecia y Parma, son numerosas las concordancias existentes entre las tres colecciones.

Tales concordancias se producen en aspectos concretos del proceso de copia, como es el caso de la disposición o forma de anotar la música, los rasgos caligráficos, la

presencia de indicaciones destinadas al intérprete, el empleo de índices de contenido al final de cada libro, etc.

No obstante, hay dos diferencias notables dignas de ser destacadas. La primera, se refiere a la presentación de los contenidos, ya que la disposición de las sonatas por parejas existente en Venecia y Parma, aparece aquí sustancialmente modificada.

La segunda diferencia, se corresponde con el formato de los libros. Al contrario de lo que ocurre en Venecia y en Parma, el formato de los libros de Zaragoza no es de carácter lujoso, sino que se trata de unos libros mucho más austeros, sin duda concebidos para un uso estrictamente relacionado con la práctica musical. Esta segunda diferencia se apoya en las siguientes características de los dos libros aquí motivo de estudio:

- a) Poseen una encuadernación en pergamino, mucho más sencilla y económica.
- b) Su tamaño es menor, acorde con las dimensiones de la mayor parte de los atriles de los instrumentos de tecla de la época.
- c) Su peso también es menor; por tanto, son más fácilmente manejables y transportables.
- d) Pese a su menor tamaño, cada volumen contiene justo el doble de sonatas que suelen presentar los ejemplares de Venecia y Parma.
- e) El copista, aunque es el mismo, es menos minucioso a la hora de incorporar alteraciones accidentales y ornamentos, dando a entender que el destinatario original de los libros de Zaragoza fuese un músico profesional; y por tanto, no precisara de tales indicaciones.

El formato empleado en Zaragoza refleja un tipo de destinatario diferente, con respecto al caso de Venecia y Parma. Todo parece evidenciar que en ningún caso estos volúmenes fueron el resultado de un regalo ostentoso para una alta personalidad o un encargo realizado por un miembro destacado de la corte o de la nobleza.

Sin embargo, su destinatario, más preocupado por el contenido que por el continente, tuvo el rango suficiente en la corte y dispuso de los medios necesarios para

poder conseguir su propia colección de sonatas de Domenico Scarlatti. Una colección que fue copiada por el mismo escriba que anotó la música de los libros propiedad de la reina María Bárbara de Braganza.

Por tanto, la existencia de estas fuentes 3 y 4 dan fe de que existió una tercera gran colección de sonatas de D. Scarlatti elaborada por el “copiante A”. Los datos obtenidos hasta el momento, no parecen contradecir la hipótesis de que el propietario original fuera José de Nebra; sino todo lo contrario.

Es posible que esta tercera colección, ahora “descubierta”, se fragmentara tras la muerte del compositor español en 1768. De modo que los libros que originariamente formaran parte de ella, se repartieran entre sus testamentarios, como parece desprenderse de la lectura del testamento de José de Nebra. Este hecho justificaría, como ya he apuntado, la llegada a Zaragoza, a través de Joaquín Nebra, de los dos primeros volúmenes de la colección.

Los otros volúmenes de esta tercera gran colección pudieron haber sido heredados por otro de los testamentarios, en concreto, por Manuel Blasco de Nebra, sobrino de José de Nebra, originario de Sevilla, quien acudió a Madrid en 1766 para estudiar música con su tío. En este sentido, tras la muerte de Manuel Blasco de Nebra, en fecha 30 de diciembre de 1785, se da noticia en la *Gaceta de Madrid* de la venta en Sevilla de copias manuscritas de las obras utilizadas por este músico en su periodo de estudiante⁵³⁹. Se especifica que existe un catálogo con 1833 obras de tecla de numerosos compositores españoles y extranjeros del siglo XVIII, entre los que se cita a Scarlatti.

Una vez identificado el copista, pasaré a analizar el propio proceso de copia, así como los rasgos caligráficos más relevantes de la caligrafía.

A la hora de escribir la música, el copista une los pentagramas de dos en dos, a través de llaves colocadas justo antes de las claves, constituyendo así, un conjunto de sistemas. Cada hoja completa con música consta, por tanto, de cinco sistemas.

⁵³⁹ En la introducción de la presente tesis doctoral se reproduce la noticia aparecida en la *Gaceta de Madrid* (viernes 30.12.1785, p.860).

En ocasiones, el copista ha escrito las llaves junto a las claves y armadura previamente, es decir, antes de copiar fragmento musical alguno. Por ello, se encuentran llaves de unión en pentagramas que no contienen música.



Fig.190: *E-Zac*, fuente 3, f.86r.

Este mismo rasgo se aprecia también en los manuscritos de la colección de Venecia.



Fig.191: *I-Vnm*, Libro v (1753), f.52r.

Los folios de la *fente 3* fueron copiados con antelación, y sólo más tarde guillotinos para su encuadernación, tal y como se desprende de algunas indicaciones del texto musical, que, evidentemente, han sido cortadas.



Fig.192: *E-Zac*, *fente 3*, f.3r.

El Libro I de la colección de Venecia (1752) también siguió este mismo sistema, a la hora de proceder a la encuadernación del manuscrito.

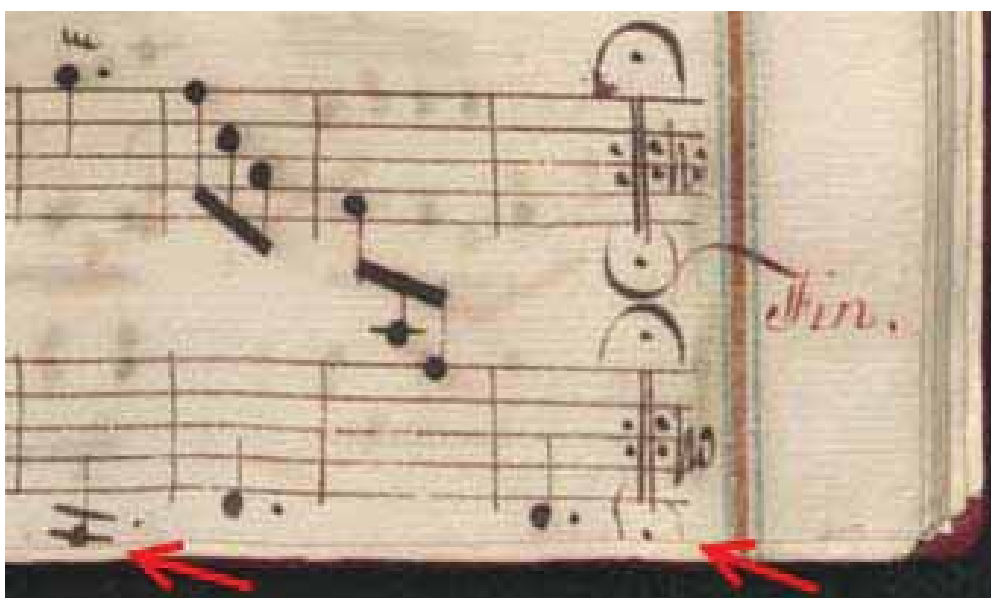


Fig.193: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.9r.

Al igual que ocurre en el Libro I de la colección de Parma (1752).

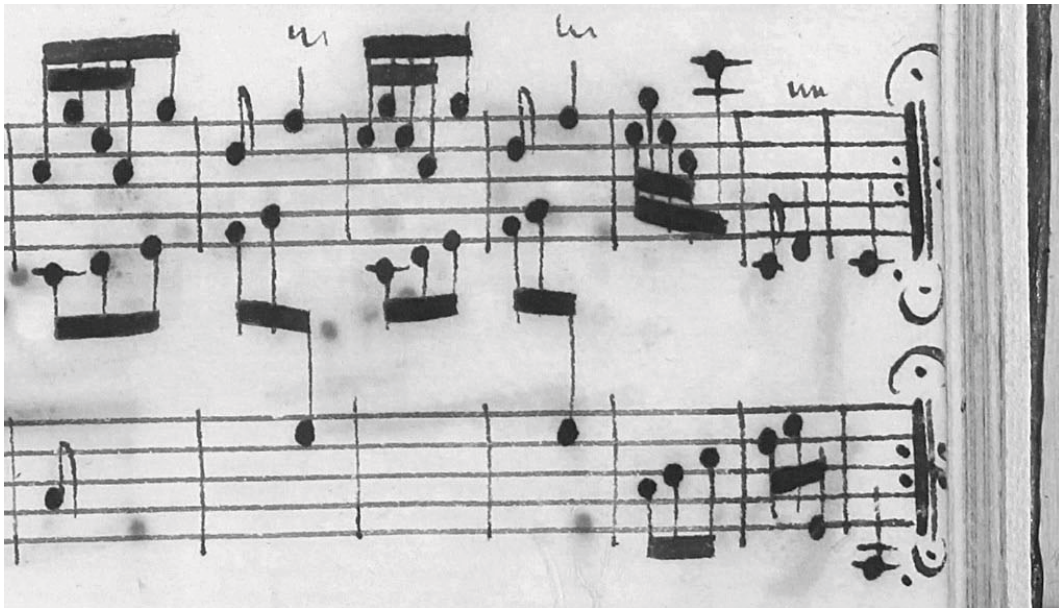


Fig.194: *I-PAc*, Libro I (1755), f.44r.

En el caso de Parma, he localizado una página pautada en blanco al final del Libro XII, tras el índice final. La página presenta el margen característico al comienzo, en el extremo superior izquierdo, destinado al número de sonata.

Otro rasgo característico del manuscrito lo constituye el doblado de los folios, de modo que las pautas quedan flanqueadas por dos líneas incoloras en relieve. Del análisis detenido de las mismas, ha resultado evidente que ambos dobleces sirven para delimitar el inicio y el final en el trazado de las pautas:



Fig.195: *E-Zac*, fuente 3, f.1v. Detalle del doblar del papel en el lado derecho del folio.

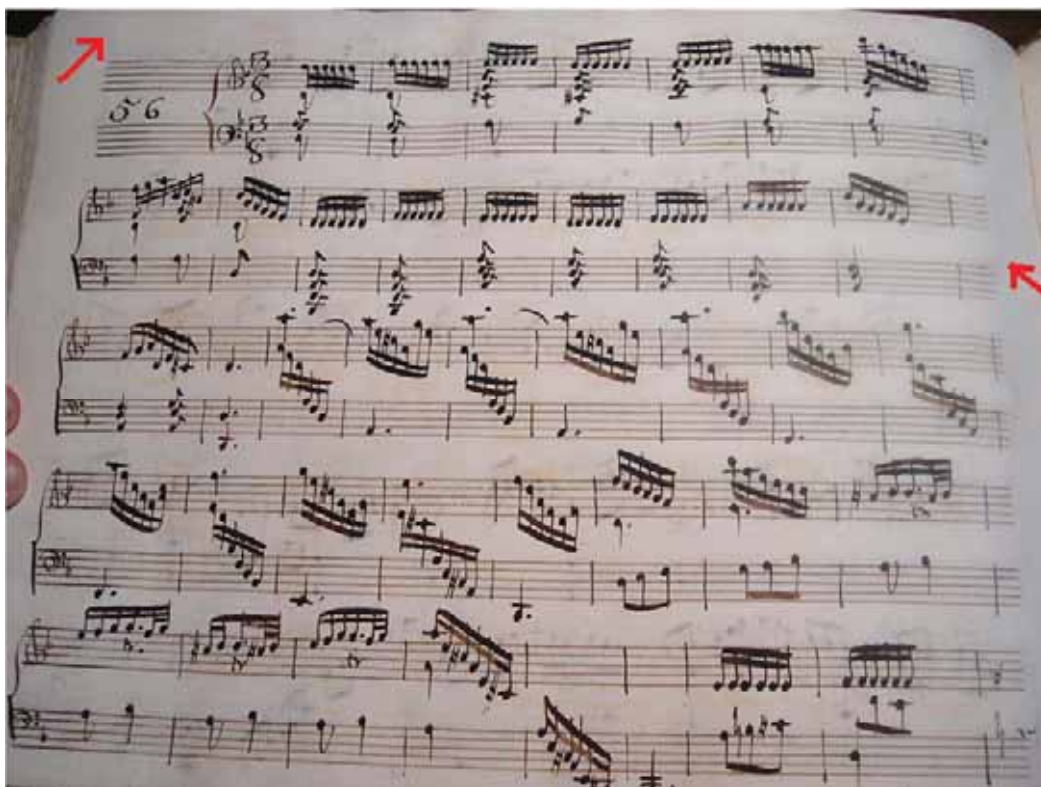


Fig.196: E-Zac, fuente 3, f.111v.

Idénticos pliegues o dobleces en el papel aparecen en la colección de Parma y en el manuscrito de las *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Albero:



Fig.197: I-Vnm, (IV 197b/9768), f.29v.
-Sebastián de ALBERO: *Sonatas para Clavicordio*.

Sin embargo, las líneas producidas por los dobleces en los folios, se rellenan de tinta, a modo de ornamentación, en los manuscritos venecianos de las sonatas de D. Scarlatti:



Fig.198: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.27v.

Seguramente, la inclusión ornamental de estos filetes verticales sirve para enmascarar los pliegues o dobleces, al tiempo que para enmarcar artísticamente e individualizar las composiciones.



Fig.199: *E-Zac, fuente 3, f.1v.* Extremo superior derecho del papel (junto al lomo del libro). Presencia del doblez y de las marcas que sirven de referencia para el tirado de las pautas.

Como se verá más adelante —aunque hasta la fecha no se había reparado en ello—, estos dobleces fueron originados a partir del proceso de copia, en la preparación inicial de cada página, en lo que respecta al tirado de las pautas; y éste es un rasgo que comparten las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza (fuentes 3 y 4)⁵⁴⁰. Sobre estas dobleces, curiosamente, suelen aparecer cinco marcas o puntitos, que sirven de guía o referencia para el tirado de las pautas, según el proceso que explico más abajo.

⁵⁴⁰ En el caso de la *fuentes 2* de Zaragoza, en la que interviene otro copista, también se observan estos dobleces del papel, si bien el proceso de tirado de las pautas no es tan perfecto y suele presentar algunas imperfecciones. Además, las pautas suelen sobrepasar el límite de dichos dobleces. Todo ello, da una idea de la perfección y meticulosidad que acompaña el trabajo del “Copiante A”. Se trataría de un procedimiento característico de los copistas profesionales de la Real Capilla para realizar el pautado del papel.

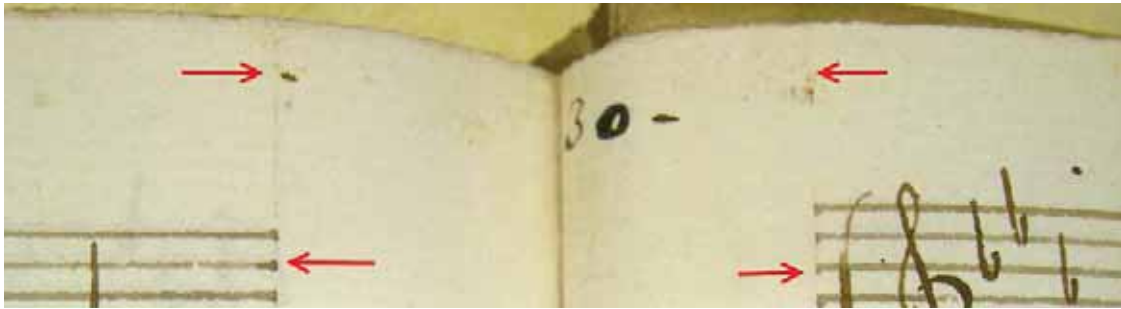


Fig.200: *E-Zac*, fuente 3, fols. 118v.-119r. Inicio del fascículo 30 (final de folio vuelto e inicio de folio recto). Nótese cómo los dobleces del papel coinciden con el comienzo de las líneas que conforman las pautas.

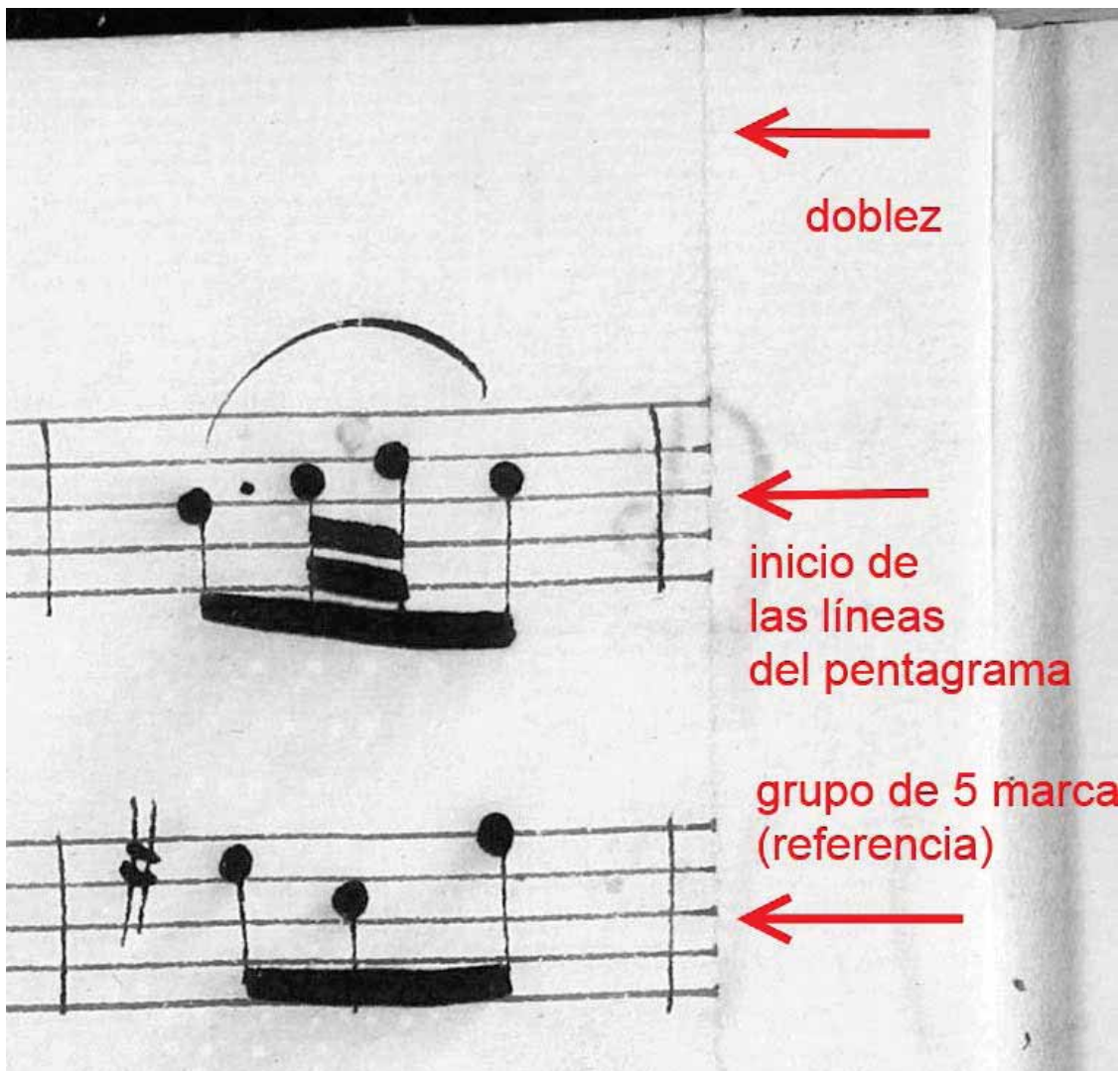


Fig.201: *I-PAc*, Libro I (1752), f.1v. Extremo superior derecho del papel (junto al lomo del libro). Al igual que en la *fuentes 3*, el comienzo de las pautas coincide con el doblez del papel. Nótese, además, la presencia, en ambos casos, de unas pequeñas marcas sobre el doblez, que sirven de guía para trazar las pautas. Estas marcas no se hallan en el extremo contrario de este folio.

Durante la visita a la Biblioteca de Música del Conservatorio de Música “Arrigo Boito” de Parma (Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale) he tenido

oportunidad de comprobar “in situ” cómo se llevó a cabo el tirado de las pautas y la relación con el doblado del papel; proceso extrapolable al llevado a cabo en las fuentes 3 y 4 que describo a continuación.

En los libros que completan la colección de Parma se observa claramente que el copista ha centrado —con gran perfección y de manera equidistante— los sistemas dentro de cada folio; lo mismo se observa en las fuentes 3 y 4 de Zaragoza y en la colección de Venecia, (Libros I a XII).

En Parma, los folios poseen una forma trapezoidal, en lugar de rectangular; es decir, el guillotinado del papel ha ocasionado que los extremos de los folios (izquierdo/derecho, superior/inferior) presenten en la actualidad medidas diferentes:

Encuadernación (medidas tomadas en folio recto).

272 mm. (extremo izquierdo del libro, se corresponde con el lomo) / 271 mm. (extremo derecho) x 379 mm. (parte superior del libro) / 375 mm (parte inferior del libro).

Folios (medidas tomadas en folio vuelto).

264 mm. (extremo derecho del folio, junto al lomo del libro) / 261 mm. (extremo izquierdo) x 367mm. (parte superior folio) x 370 mm. (parte inferior del folio).

Todos los folios presentan dos dobleces, uno a cada extremo (izquierdo y derecho), si bien, uno de los dos está más marcado que el otro.

Los dobleces más evidentes siempre se hallan en el extremo del folio más próximo al lomo del libro; es decir, con el libro abierto, la página izquierda (folio vuelto) contiene el doblez más perceptible en el extremo derecho del folio (pegado al lomo del libro). Mientras que la página derecha (folio recto) contiene el doblez más marcado en el extremo izquierdo (pegado al lomo del libro).

Las medidas del pautado, del dobléz más perceptible y de los márgenes (superior e inferior) *son constantes* en cada folio de los libros [tomo como referencia el extremo de los folios que está pegado al lomo del libro]⁵⁴¹:

Márgenes superior e inferior de los folios, distancia entre los extremos superiores e inferiores de cada folio y el comienzo de las pautas: 26 mm.

Amplitud de cada sistema: 4 cm.⁵⁴²

Amplitud del pentagrama superior, mano derecha, de cada sistema (12 mm.).

Amplitud del pentagrama inferior, mano izquierda, de cada sistema (11 mm.).

Distancia entre los dos pentagramas de cada sistema (17 mm.)

Dobléz del folio junto al lomo (26 mm.)



Fig.202: I-PAc, Libro I (1752), f.1v. Medidas tomadas en la visita al archivo.

Como se observa, la anchura de los dos pentagramas que conforman cada sistema es diferente, de modo que, en todos los folios del Libro I de Parma, el pentagrama inferior (mano izquierda) mide siempre 11 mm., mientras que el superior

⁵⁴¹ En próximas investigaciones abordaré las dimensiones del pautado de la colección de Venecia. En este sentido, si se comprobase que las medidas de las pautas son exactamente las mismas que en Parma, se evidenciaría que en ambas colecciones se emplearon las mismas plantillas para el tirado de las pautas.

⁵⁴² Esta medida se mantiene en los Libros I a IV. A partir del Libro V pasa a ser de 4,5 cm.

(mano derecha) mide de ancho 12 mm. Este dato reviste un particular interés, puesto que confirma que el “Copiante A” utilizó una plantilla para marcar el inicio de los dos pentagramas de un sistema. Dicha plantilla, presenta una divergencia de 1 mm entre el pentagrama superior y el inferior. Todo parece indicar que utilizó esta plantilla de manera sistemática, con vistas a marcar el comienzo de las pautas; y por ello, la diferencia de medidas de los pentagramas aparece de forma continua.

En este sentido, a fin de preparar previamente el papel para su copia, es decir, para realizar las marcas que hoy se observan en el papel, el “Copiante A” habría empleado una plantilla de cartón (o acaso de madera) de 26 x 40 mm., provista de 8 agujeros o muescas para marcar el comienzo de las pautas (conformando, así, 2 grupos: 4 marcas + 4 marcas, separados ambos grupos de marcas por una distancia de 17 mm.). Si bien, como he dicho, existiría una asimetría de 1 mm. entre ambos grupos de 4 marcas (pues un grupo abarcaría una amplitud de 12 mm. y el otro una amplitud de 11 mm.).

La plantilla tendría 8 marcas y no 10, porque se utilizarían también los bordes o extremos exteriores de la plantilla como guía para trazar las marcas sobre uno de los dobleces existentes en el papel, con vistas a que se pudiera superponer perfectamente la plantilla (ya que de otro modo no sería posible, porque se excederían los 4 cm. existentes entre un sistema y otro, es decir, si la plantilla en lugar de 8 marcas, tuviese 10).

Es más, el espacio existente entre la primera línea del primer pentagrama del primer sistema con respecto al borde del extremo superior del papel es 26 mm.. Y existe la misma distancia entre la última línea del último pentagrama y el borde del extremo inferior del papel, con lo cual, todo parece apuntar a que se utilizaba siempre una misma plantilla, en lugar de realizar mediciones con una regla; puesto que, de este modo, práctico, barato y sencillo de realizar, el proceso de trazado de pautas resulta mucho más rápido y fiable (más coherente, sistemático).

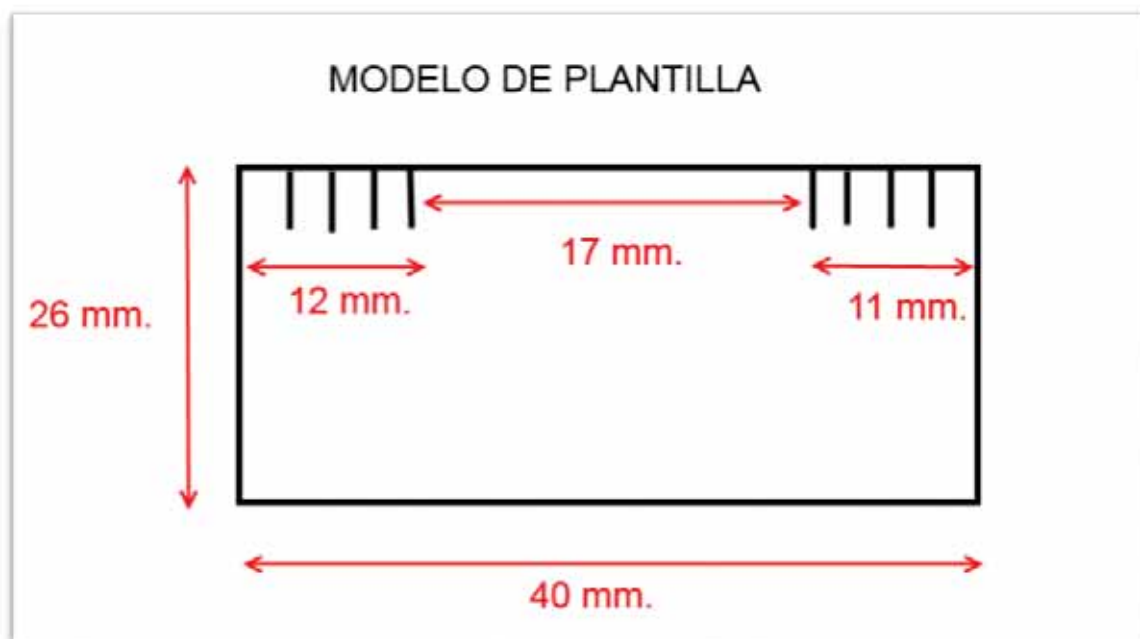


Fig.203: Ejemplo de plantilla utilizada para trazar las pautas en los cuatro primeros libros de Parma.

Ahora bien, tras el estudio de la existencia de las marcas existentes para el tirado de las pautas y su aparición de manera alterna en las páginas de los distintos bifolios que constituyen cada uno de los fascículos de la *fuentes 3*⁵⁴³, he llegado a la conclusión de que el trazado de las pautas no se efectuó folio a folio, sino que el procedimiento, que explico más abajo, se aplicó a bifolios enteros (primero por una cara y después por otra); de tal manera que el doblez más marcado del papel desempeña un papel fundamental.

Así pues, se practica un pliegue o doblez a cada bifolio en sus dos extremos (un doblez en el lado cerrado del bifolio y otro en el lado abierto), con una anchura o amplitud, en cada uno de los pliegues o dobleces, de idénticas dimensiones. Este modo de doblar el papel da lugar a que existan dos dobleces exactas en cada una de las cuatro páginas de las que consta el bifolio (es decir, al abrir dicho bifolio), quedando uno de cada dos dobleces, más marcado que el otro (justamente, más marcado, el que se corresponde con el lado cerrado del bifolio, que es el que está más cerca del lomo del libro tras la encuadernación). Las marcas para el tirado de las pautas se realizan sobre el

⁵⁴³ Las marcas no aparecen siempre en el mismo lugar de los folios, sino que van cambiando conforme el “Copiante A” fue colocando los folios pautados ante sí para anotar la música (sin seguir ningún orden preestablecido), ya que, una vez tiradas las pautas sobre los bifolios, éstos se pueden colocar de cualquier modo para escribir sobre ellos. [Para averiguar cómo pudo haber sido el proceso de trazado de los pentagramas, se ha tenido que observar detenidamente cada bifolio de las fuentes 3 y 4, así como su posición dentro de la encuadernación de los libros].

doblez correspondiente al lado cerrado del bifolio, que quedaría aproximadamente en el centro, dado que el bifolio está desplegado (extendido).

Dicho doblez, por tanto, es el que actualmente se aprecia más marcado, por la mayor presión que en ese punto aplica ahí el copista al apoyar la plantilla. El caso es que, una vez efectuadas o tiradas las pautas por una cara del bifolio, se daría la vuelta al mismo, repitiendo el proceso (en la cara inferior del bifolio, y sobre el doblez ya existente de la misma amplitud). La longitud de las líneas en cada extremo del bifolio estaría delimitada por el doblez existente en cada bifolio. Y de esta manera, el proceso se agilizaba, a la vez que explica, con total sencillez de método, la perfección antes referida de las pautas.

Para comenzar con el marcado del papel, y tras la realización de los dobleces, se seguiría el siguiente método por cada una de las dos caras del bifolio; técnica empleada, a su vez, en las fuentes 3 y 4 de Zaragoza y en las colecciones de Venecia (Libros I a XIII), y Parma:

Para realizar las marcas del primer sistema (sobre el doblez central), el “Copiante A” coloca el bifolio ante sí y utiliza como base de apoyo el extremo corto de la plantilla (de 26 mm.), colocándolo de forma paralela (ajustándolo, como si se tratara de emplear conjuntamente escuadra y cartabón) a uno de los bordes del papel que se encuentran en la región del doblez presente en el bifolio (puede comenzar por el extremo izquierdo/superior o derecho/inferior del bifolio)⁵⁴⁴, utilizando el lado libre de la plantilla (el lado paralelo y opuesto al coincidente con el borde del papel) para realizar la primera marca.

Tomando como referencia esta primera marca, invierte la posición de la plantilla, a fin de colocar los agujeros o muescas existentes sobre el doblez, y señala las 8 marcas de la plantilla. Seguidamente señala la última marca que falta, que se corresponde con uno de los bordes de la plantilla (el que está más próximo del siguiente sistema a anotar). En total, se dispondrían ya de las 10 marcas necesarias para un

⁵⁴⁴ Dependerá de la colocación del bifolio: bien en formato apaisado o bien en formato vertical. En todo caso, el resultado sería el mismo.

sistema: 2 de los bordes de la plantilla, más 8 de los agujeros o muescas contenidos en la misma.

Tras realizar las 10 marcas de un sistema, y partiendo de la última marca del sistema anterior, utiliza la distancia de 17mm. existente en la plantilla, para señalar la primera marca del siguiente sistema; y a continuación repite el proceso anterior (8 marcas a partir de los agujeros de la plantilla, 1 marca correspondiente a la separación de 17 mm. y 1 marca correspondiente a uno de los bordes de la plantilla). Este procedimiento se repite, sucesivamente, hasta completar todas las marcas correspondientes a los sistemas que debe tener cada bifolio.

Una vez el copiante tiene todas las marcas hechas sobre el dobléz, traza las líneas con una pluma, a tinta, apoyándose sobre un listón o regla. Los límites de dichas líneas se corresponderían con los dobleces que presenta el bifolio en cada uno de sus extremos. Este hecho da lugar a que, tanto en las fuentes 3 y 4 como en los libros de Parma y Venecia, en uno de los extremos de cada folio (el que se corresponde con el lado opuesto al dobléz principal) las líneas de los pentagramas, aunque de modo casi inapreciable, no finalizan exactamente en el mismo punto o a la misma altura esperable. Y sin embargo, en el extremo opuesto, donde está del dobléz principal, las pautas se inician *todas* en el mismo punto.

Una vez finalizadas las pautas, se extiende todo el papel (se abre el dobléz central), de modo que aparecen dos márgenes en cada uno de los cuatro folios que contiene un bifolio o pliego. Este procedimiento tiene como resultado el trazado de pautas con una gran perfección.

Idéntico proceso, por tanto, se ha seguido en la *fente 3* (y también en la *fente 4*), si bien, las dimensiones de los folios son menores que las de Parma. Por tanto, las medidas del pautado, del dobléz más perceptible y de los márgenes (superior e inferior) de la fuentes 3 y 4 de Zaragoza son también menores; manteniéndose constantes en cada folio del manuscrito, con lo cual seguramente se emplearía una plantilla como la descrita anteriormente, aunque de medidas y dimensiones menores [tomo igualmente como referencia el extremo de los folios que está pegado al lomo del libro]:

Márgenes superior e inferior de los folios, distancia entre los extremos superiores e inferiores de cada folio y el comienzo de las pautas: 24 mm.

Amplitud de cada sistema: 29 mm.

Amplitud del pentagrama superior, mano derecha, de cada sistema: 9 mm.

Amplitud del pentagrama inferior, mano izquierda, de cada sistema: 9 mm.

Distancia entre los dos pentagramas de cada sistema: 10 mm.

Doblez del folio junto al lomo: 16 mm.

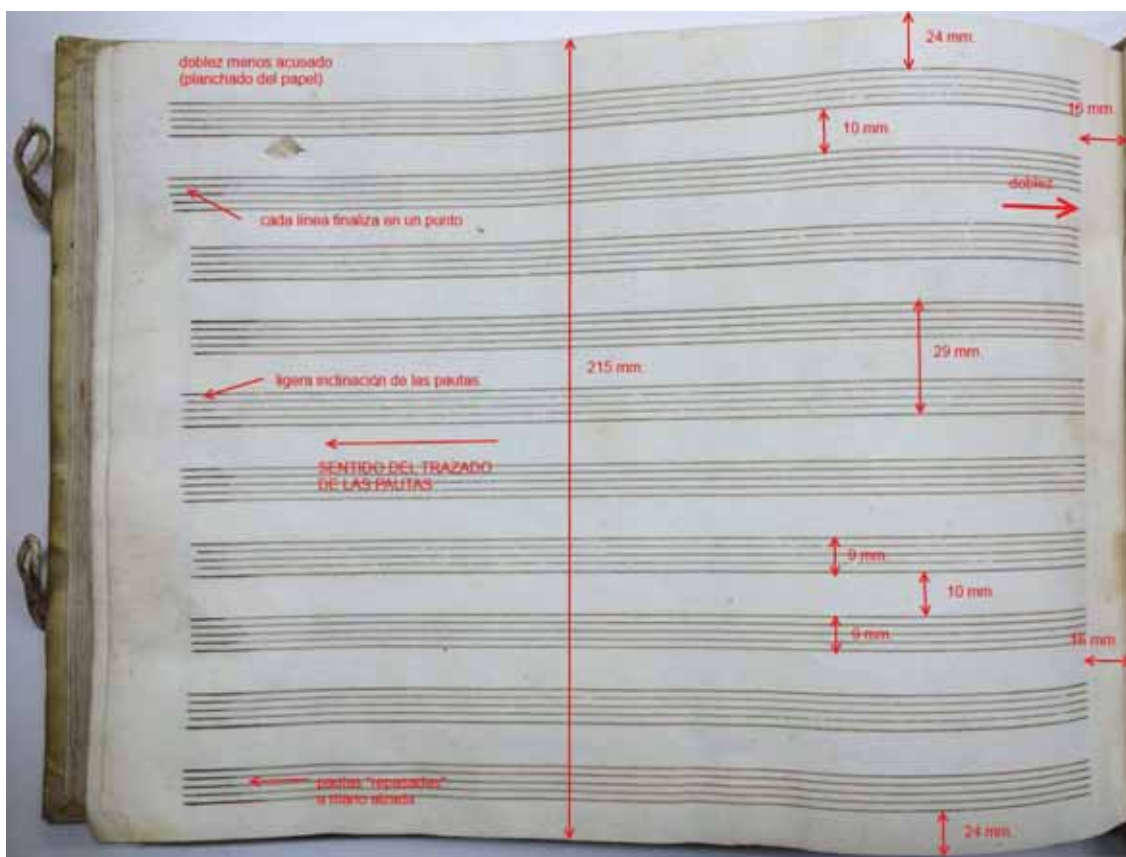


Fig.204: *E-Zac*, fuente 3, f.122v. Medidas de las pautas.

Como se ha dicho, en el caso de Parma y Venecia, los folios son de grandes dimensiones; por tanto, se observa más claramente cómo, conforme las pautas se alejan del dobléz central, éstas se van inclinando ligeramente (bien hacia arriba o hacia abajo), posiblemente porque el copiante perdía parte del apoyo del listón o regla empleado para trazar las pautas.

Y dado que las dimensiones de los dos manuscritos de Zaragoza (fuentes 3 y 4) son menores, los folios pautados apenas presentan esta inclinación, Así pues, los sistemas aquí contenidos son mucho más simétricos por ambas caras de los folios (mejor trazados, o con mayor precisión), con respecto a Venecia y Parma. Si se observa

un folio al trasluz, se aprecia claramente una excelente coincidencia de los pentagramas por ambos lados del papel.

El resultado, por tanto, es muy semejante al que puede hallarse en el papel pautado de los libros modernos; rasgo este último que únicamente he observado en la música anotada por el “Copiante A”.

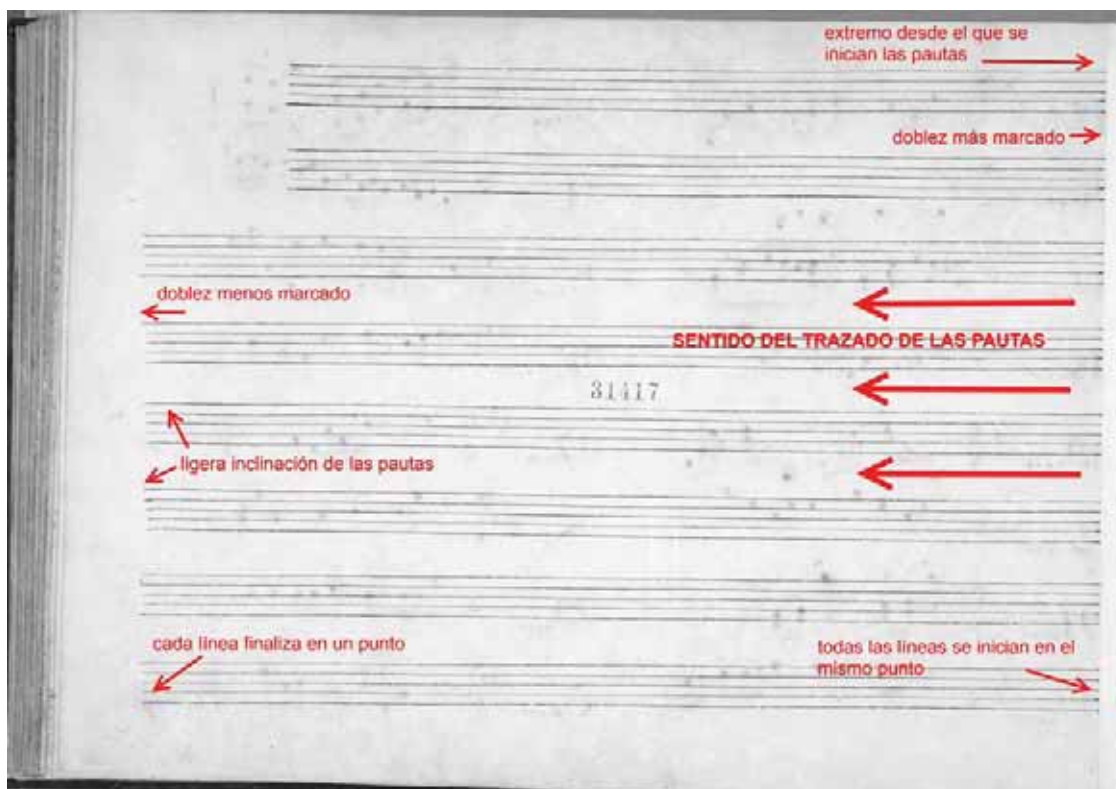


Fig.205: *I-PAc*, Libro XII (1755), f.60v. Detalle de los dos dobleces existentes (uno más evidente que el otro), del extremo desde el que se inicia el tirado de las pautas, la dirección del mismo y el punto en el que éstas finalizan.

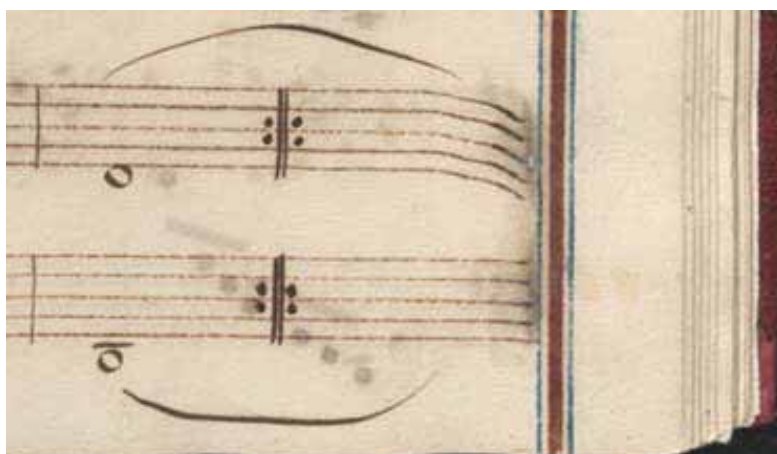


Fig.206: *I-Vnm*, Libro XIII (1757), f.18r. Detalle de inclinación descendente a la hora de “tirar las líneas” del pentagrama superior del último sistema (extremo inferior derecho de la plana).

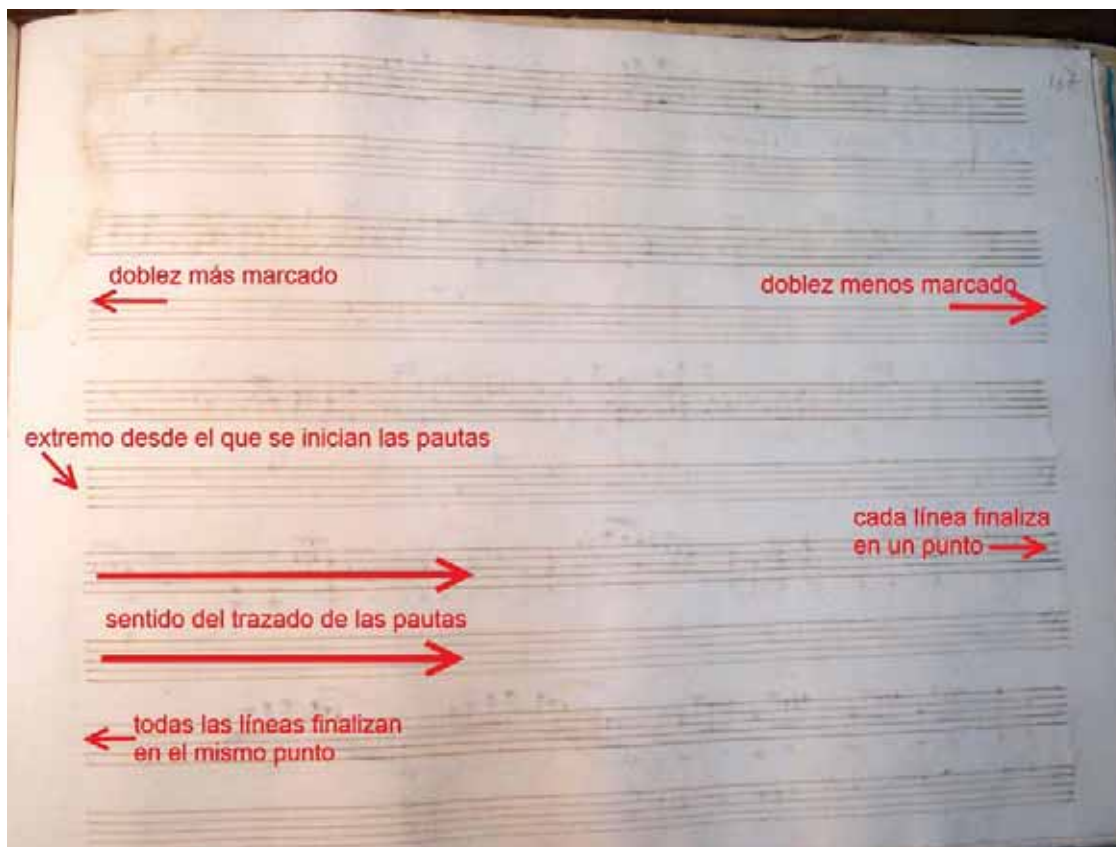


Fig.207: *E-Zac, fuente 4, f.107r*. Nótese la concordancia en el tirado de las pautas con respecto a la figura anterior. Además, la desviación ya explicada de las pautas en Venecia y Parma apenas aparece en Zaragoza.

En definitiva, todo este proceso viene a confirmar, una vez más, la hipótesis ya mencionada de la importancia que poseen la preparación, el manejo y la organización de los bifolios o pliegos en la elaboración de los volúmenes de las sonatas de D. Scarlatti, llevada a cabo por este “Copiante A”. Ante la falta absoluta de autógrafos del compositor o manuscritos musicales hológrafos, parece evidente que un detenido análisis “forense” de la documentación, tanto en lo relativo al tipo de papel empleado (marcas de agua), como a las características caligráficas detectadas en la escritura (copiantes), pueden arrojar nueva e interesantísima luz a propósito de dataciones y preeminencias en cuanto a la consideración de las fuentes primarias que se han conservado de la música del napolitano, así como a posibles correcciones o adaptaciones de su música para diversos instrumentos y contextos. Puede contribuir, además, a la fijación y establecimiento de modelos de autoridad en cuanto a la copia y transmisión más cercana al propio Domenico Scarlatti, e incluso podría explicar qué método de trabajo siguió al respecto el músico italiano respecto a sus propias composiciones, y aun sus colegas, copiantes y coetáneos, respecto al mismo asunto.

Una vez abordado el proceso de preparación de los bifolios (pautado), pasaré a tratar los aspectos referidos a la copia de la música. Por lo que respecta a la caligrafía del “Copiante A”, como se aprecia en los ejemplos insertados en este trabajo, ésta es excelente calidad y pulcritud, definiéndose, además, por el uso de una serie de rasgos caligráficos muy característicos. Algunos de estos rasgos caligráficos, sufren pequeñas modificaciones a lo largo de los volúmenes de las sonatas de D. Scarlatti.

Dado que los libros de sonatas contienen un volumen significativo de música anotada por este amanuense y, además, la copia de los mismos se produce en momentos temporales concretos, es posible rastrear y concretar las modificaciones de algunos de los rasgos y establecer paralelismos temporales entre ellos. Esto último será muy útil a la hora de emitir posible datación de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza (en el apartado de la datación profundizaré nuevamente sobre esta cuestión).

Bajo esta óptica, parece claro que uno de los elementos presentes en la práctica totalidad de las sonatas anotadas por el “Copiante A” es el empleo de un característico adorno u ornamento que aparece al final de cada pieza, tras la doble barra final. Este ornamento, al que suele denominarse “colofón”, aparece en los volúmenes de Venecia, Parma y Zaragoza; así como en el manuscrito antes citado de sonatas de Sebastián Albero.

En las fuentes 3 y 4 el “Copiante A” emplea 4 modelos concretos de colofón, y se observa claramente la evolución desde primer modelo, más antiguo, hasta el último modelo, el más moderno, que queda finalmente instaurado de forma sistemática. En los anexos II y III gráficos, referidos a la estructura, encuadernación y contenidos de las fuentes 3 y 4, se explicita la presencia de cada tipo de colofón en las sonatas contenidas en los manuscritos; de tal manera, que se observa cómo se produce el paso del modelo más antiguo hasta el más moderno. Los modelos citados son los siguientes:

Colofón 1. Modelo Inicial, consiste en una especie de “n” o signo en abreviatura del mordente, cuyo trazo final se tuerce hacia la izquierda. Suele partir de la línea central del pentagrama, la que contiene los dos puntitos de la doble barra final. Ornamento de pequeñas dimensiones, posee una amplitud vertical de dos o tres líneas del pentagrama. En ocasiones se coloca fuera de las pautas. Se halla junto a la doble

barra final y puede recordar también ligeramente a los signos empleados como *custos* o guión. Presente en la *fuentes 3*, concretamente en los 16 primeros fascículos de manera consecutiva (hasta la sonata nº 33)⁵⁴⁵. A partir de ese lugar, aparece ya de forma muy esporádica. Este colofón 1 se anota junto al doble calderón, inmediatamente después de la doble barra final.

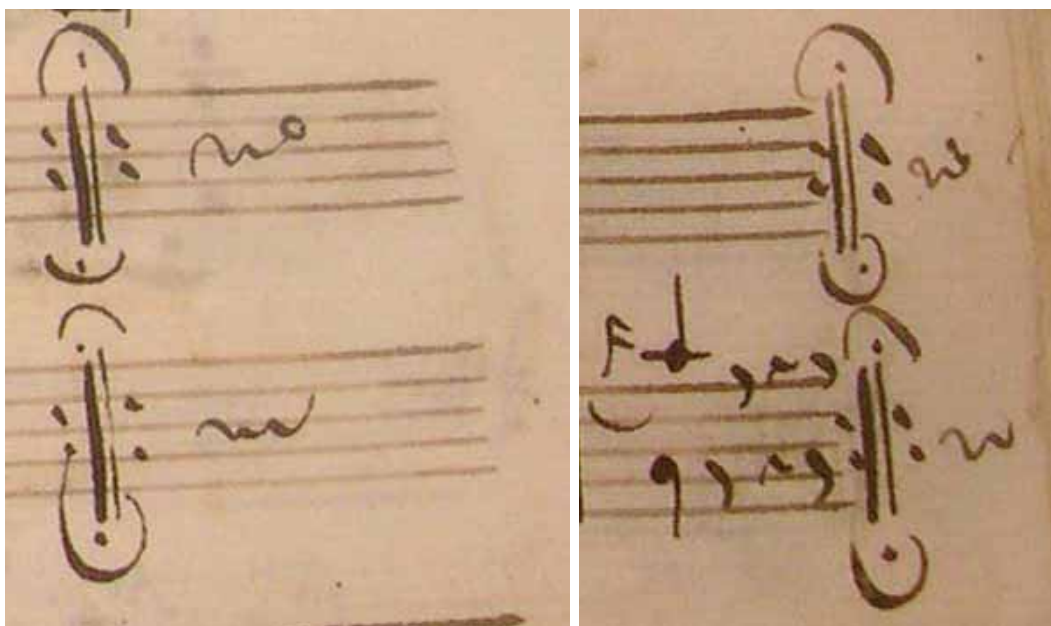


Fig.208: Colofón 1.

Colofón 2. Ornamento que constituye una variación del anterior. Al primer trazo en forma de “n” se le añade, delante, otro trazo o doble línea, que suele abarcar la amplitud vertical de un pentagrama. Aparece ligeramente más alejado que en el caso del colofón 1 de la doble barra final. Al mismo tiempo, su curvatura final hacia la izquierda es menos patente. Este detalle ornamental suele finalizar en la línea central del pentagrama. Se encuentra en las fuentes 3 y 4. En la *fuentes 3*, aparece en la segunda mitad del volumen, concretamente en los fascículos: 16 (sonata nº 34), 17 a 24, y 26 a 28, alternando con apariciones esporádicas de los modelos de colofón 1 y 3. En la *fuentes 4*, se registra hacia el comienzo del volumen, en los fascículos 1, 2, 4 y 5 (sonata nº 9). Curiosamente, cuando se utiliza este modelo de colofón 2, la doble barra final nunca presenta doble calderón (con excepción de la sonata nº 9 de la *fuentes 4*).

⁵⁴⁵ Dentro de estas 33 sonatas, únicamente no anotan este tipo de signo, a modo de colofón, las sonatas nº 2, 4, 11, 15 y 21.



Fig.209: Colofón 2.

Colofón 3. En este caso se mantiene la el tamaño del modelo anterior, aunque se recupera la inclinación final del trazo hacia la izquierda, rematándose con un punto. La doble línea que aparecía en el modelo 2, tiende a diluirse. La finalización en el trazo del ornamento sobrepasa la tercera línea (central) del pentagrama. Continúa separado de la doble barra final. Ocupa toda la amplitud vertical del pentagrama. Se localiza en las fuentes 3 y 4. En la *fuentes 3*, aparece hacia el final del libro, en los fascículos 25 y 30 (sonata nº 60)⁵⁴⁶. En la *fuentes 4*, se registra hacia el comienzo del libro, alternando con el modelo 2, concretamente en los fascículos 3, 5 (sonata nº 8) y 6 (sonata nº 10). Aparece siempre junto a una doble barra final sin doble calderón, al igual que ocurre con el modelo 2 (con la excepción de la sonata nº 10). Y en la *fuentes 3*, a partir del fascículo 17, y hasta el final del libro, el doble calderón inicial desaparece; lo cual, evidencia que en este libro acontecieron dos momentos de copia, el primero de los cuales se correspondería con los 16 primeros fascículos (33 sonatas, colofón 1); y el segundo, con los fascículos 17 al 30 (27 sonatas, más el índice, colofón 2 y 3)⁵⁴⁷.

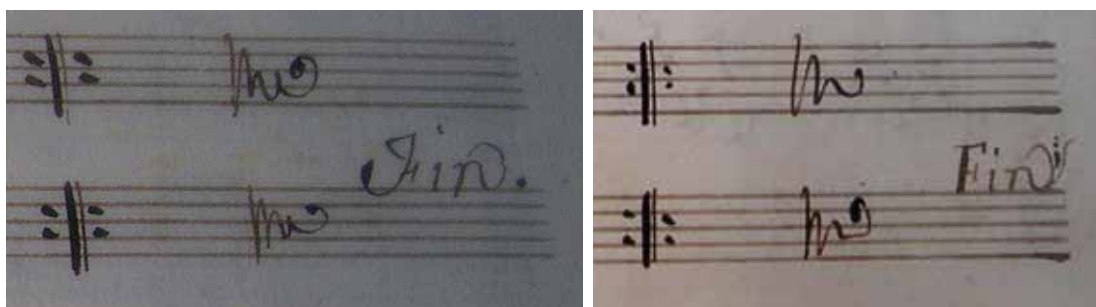


Fig.210: Colofón 3.

⁵⁴⁶ La última sonata de la *fuentes 3*, presenta el colofón 3. La última cara está en el pliego último, que recoge el índice, de manera que parece coherente encontrar este modelo más tardío de colofón justo antes de escribirse el índice final (que se realiza una vez copiados los pliegos anteriores).

⁵⁴⁷ A lo largo de la descripción podrá comprobarse cómo también se corroboran estos dos momentos de copia, a partir de otros elementos e indicios.

Colofón 4. En este caso su tamaño se reduce ligeramente, teniendo una amplitud total, en sentido vertical, de unas 3 líneas del pentagrama. El ornamento, aunque se inicia desde arriba, toma como base para su trazo la segunda línea del pentagrama comenzando por abajo. Conserva la inclinación final hacia la izquierda rematada por un punto. Aparece siempre inmediatamente después de la doble barra final, la cual presenta doble calderón. Presente únicamente en la *fuentes 4*: a partir del fascículo 7 (coincidiendo con la primera sonata que aparece en el libro con la anotación [R.^{na}] en el índice final, K.158) y hasta el final del libro (siempre acompañado de la doble barra final con calderón, a excepción de las sonatas nº 15 y 40). Este modelo es el utilizado por el “Copiante A” en Venecia, Parma y en las sonatas de Sebastián de Albero.

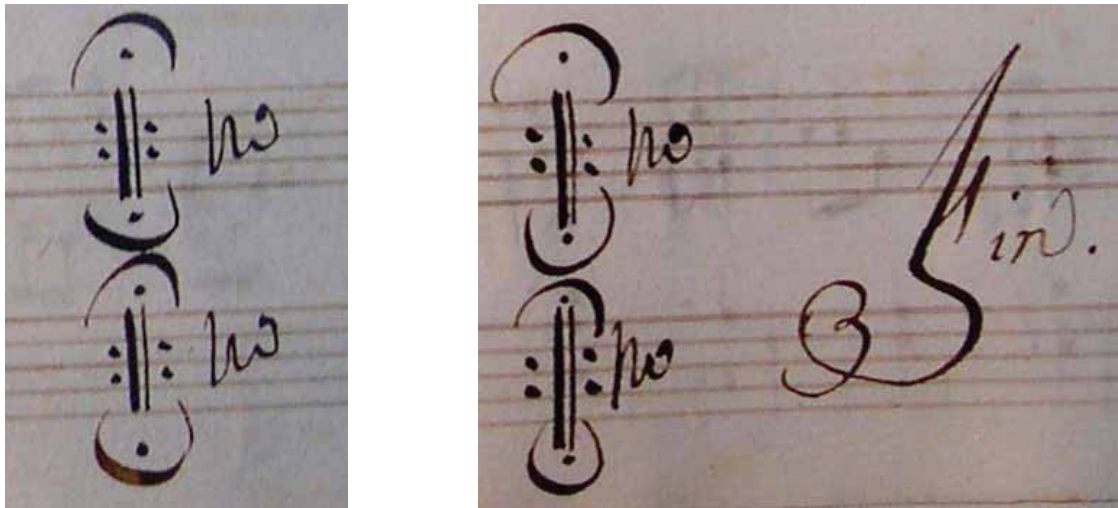


Fig.211: Colofón 4. Izquierda. *E-Zac*, *fuentes 4*, final sonata 49.
Derecha. *E-Zac*, *fuentes 4*, final sonata 54, f.111r.



Fig.212: Izquierda. *I-PAc*, Libro I, f.3r., final sonata 1
Derecha. *I-Vnm*, Venecia Libro I, f.3r., final sonata 1

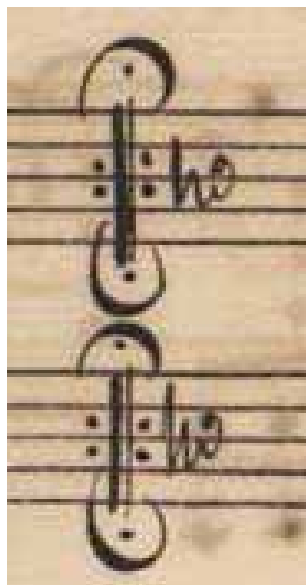


Fig.213: *I-Vnm*, Albero, final sonata 3.

Es por tanto, éste, un rasgo caligráfico importante a considerar, y que parece apuntar a que el “Copiante A” habría anotado esta *fuentes 3* con anterioridad a los Libros I de Venecia y Parma (datados en 1752); tal y como se corrobora también con otros aspectos que seguidamente comentaré. Además, confirma nuevamente el hecho de que los fascículos de un mismo libro (*fuentes 3*) se copiaran en momentos distintos y espaciados en el tiempo, ya que los rasgos del copista, como podrá comprobarse, van experimentando una cierta evolución o cambios.

Foliación

Se aprecia un error en la numeración, consistente en la repetición de los números 74 y 89. De modo que cada uno aparece repetido: 74 bis y 89 bis.

Se observa también en este volumen el corte de dos folios casi al ras del eje de la encuadernación. Esto sucede concretamente después del folio 61 —final de la sonata 30, f. 61r, y al comienzo de la sonata 31, f. 61v—, así como después del folio 64 —entre las dos últimas caras de la sonata 32—. Los folios cortados, supuestamente, no contendrían música, dado que no se aprecia ninguna alteración en la correlación del repertorio compilado, lo que induce a pensar que el corte, seguramente intencionado, tuvo lugar durante el proceso de encuadernación.

Síntesis de contenidos

El presente manuscrito consta de sesenta composiciones para teclado, y constituye el inicio de una colección monográfica de sonatas de Domenico Scarlatti, tal y como se verá a lo largo de esta investigación. En este epígrafe, incorporo diversas tablas a fin de abordar los contenidos de la *fuentes* 3⁵⁴⁸. Para la mejor interpretación de los contenidos que se presentan en cada una de ellas, véase la correspondiente leyenda que se inserta a continuación de cada tabla (cada número de la leyenda, hace referencia a la correspondiente columna de la tabla, de izda. a dcha.).

| Orden | Nº K. | Folios | Tonalidad | Armadura | Compás | Movimiento | Anotaciones |
|-------|-------|---------|---------------------|------------------|--------|--|---|
| 1 | K.124 | 1v-3r | Sol Mayor | 1 \sharp | 3/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁴⁹ | Tocata p. ^a Clave / Scarlatti / Fin |
| 2 | K.137 | 3v-5r | Re Mayor | 2 \sharp | 6/8 | <i>All.^o</i> ⁵⁵⁰ | Tocata p. ^a Clave / Del Sr. Scarlatti / Fin |
| 3 | K.125 | 5v-7r | Sol Mayor | 1 \sharp | 3/8 | <i>Vivo</i> ⁵⁵¹ | Tocata p. ^a Clave / Volti p. ^{to} / Finis |
| 4 | K.127 | 7v-9r | La \flat Mayor | 3 \flat Co. | C | <i>All.^o</i> ⁵⁵² | Sonata / Vltip. ^{to} / Fin |
| 5 | K.130 | 9v-11r | La \flat Mayor | 3 \flat Co. | 3/8 | <i>All.^o</i> ⁵⁵³ | Otra. / Volti p. ^{to} / Finis |
| 6 | K.128 | 11v-3r | Si \flat menor | 4 \flat Co. | C | <i>All.^o</i> ⁵⁵⁴ | Otra. / Volti p. ^{to} / Fin |
| 7 | K.131 | 13v-15r | Si \flat menor | 4 \flat Co. | 3/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁵⁵ | Otra / Volti p. ^{to} / Finis. |

⁵⁴⁸ En el anexo I se incorpora una tabla en la que se incluyen todas las sonatas contenidas en los manuscritos de Zaragoza, ordenadas según el catálogo de R. Kirkpatrick y con su correspondencia (lugar que ocupan) en cada fuente.

⁵⁴⁹ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁵⁵⁰ *Allegro* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁵⁵¹ *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁵⁵² *Allegro* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁵⁵³ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁵⁵⁴ *Allegro* en Venecia / *Allegro* en Parma.

⁵⁵⁵ *All.^o* en Venecia / *Allegro* en Parma.

| | | | | | | | |
|-----------|----------------------|---------|-----------|--------------------------------|------|----------------------------------|---|
| 8 | K.174 | 15v-17r | Do menor | 2 _b Co. | 6/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁵⁶ | Otra / Vlti p. ^{to} / Fin. |
| 9 | K.187 ⁵⁵⁷ | 17v-19r | Fa menor | 3 _b Co. | 3/8 | - | Otra / Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 10 | K.126 ⁵⁵⁸ | 19v-21r | Do menor | 3 _b | 3/8 | - | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 11 | K.129 | 21v-23r | Do menor | 3 _b | 6/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁵⁹ | Vlti p. ^{to} / Finis |
| 12 | K.120 ⁵⁶⁰ | 23v-25r | Re menor | 1 _b | 12/8 | - | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 13 | K.113 | 25v-27r | La Mayor | *3 _# ⁵⁶¹ | ♩ | <i>Vivo</i> ⁵⁶² | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 14 | K.183 ⁵⁶³ | 27v-29r | Fa menor | 3 _b Co. | 2/4 | - | Fin |
| 15 | K.184 | 29v-31r | Fa menor | 3 _b Co. | 3/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁶⁴ | Fin |
| 16 | K.175 | 31v-33r | La menor | - | 2/4 | <i>Allegro</i> ⁵⁶⁵ | Vlti p. ^{to} / Fin. |
| 17 | K.182 ⁵⁶⁶ | 33v-35r | La Mayor | 3 _# | 3/8 | - | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 18 | K.181 | 35v-37r | La Mayor | 3 _# | 2/4 | <i>Allegro</i> ⁵⁶⁷ | Vlti p. ^{to} / Fin |
| 19 | K.180 | 37v-39r | Sol Mayor | 1 _# | ♩ | <i>All°. Vivo</i> ⁵⁶⁸ | Vlti p. ^{to} / Fin. |
| 20 | K.179 ⁵⁶⁹ | 39v-41r | Sol menor | 1 _b Co. | 3/8 | - | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 21 | K.138 ⁵⁷⁰ | 41v-43r | Re menor | 1 _b | 3/8 | - | Vlti p. ^{to} / Fin |
| 22 | K.53 | 43v-45r | Re Mayor | 2 _# | ♩ | <i>Presto</i> ⁵⁷¹ | Vlti p. ^{to} / Finis. |
| 23 | K.6 | 45v-47r | Fa Mayor | 1 _b | 3/8 | <i>Allegro</i> | Vlti p. ^{to} ala 2 ^a . p. ^{te} / Finis. |
| 24 | K.48 ⁵⁷² | 47v-49r | Do menor | 2 _b | 3/4 | - | Vlti p. ^{to} / Finis. |

⁵⁵⁶ *All°* en Venecia / *All°* en Parma.

⁵⁵⁷ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma. *All°* en Venecia.

⁵⁵⁸ Sin anotación de movimiento en Zaragoza, Venecia y Parma.

⁵⁵⁹ *Allegro* en Venecia / Sin anotación de movimiento en Parma.

⁵⁶⁰ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *Allegriss.mo* en Venecia.

⁵⁶¹ 2_# en Venecia / 3_# en Parma. Existe concordancia entre Zaragoza y Parma, frente a Venecia.

⁵⁶² *All°* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁵⁶³ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *All°* en Venecia / *All°* en Parma.

⁵⁶⁴ *All°* en Venecia / Sin anotación de movimiento en Parma.

⁵⁶⁵ *All°* en Venecia / *All°* en Parma.

⁵⁶⁶ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All°* en Venecia.

⁵⁶⁷ Sin anotación de movimiento en Venecia / *All°* en Parma.

⁵⁶⁸ *All°. Vivo* en Venecia / *All°. Vivo* en Parma.

⁵⁶⁹ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *All°* en Venecia / *All°* en Parma.

⁵⁷⁰ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All°* en Venecia.

⁵⁷¹ *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁵⁷² Si anotación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

| | | | | | | | |
|-----------|----------------------|---------|-----------------------|--------------------------------|------|---------------------------------------|---------------------------------|
| | | | | Co. | | | |
| 25 | K.16 ⁵⁷³ | 49v-51r | Si _b Mayor | 2 _b | ♩ | - | Volti p. ^{to} / Fin |
| 26 | K.101 ⁵⁷⁴ | 51v-53r | La Mayor | 3 _# | 3/8 | - | Volti p. ^{to} / Fin |
| 27 | K.44 | 53v-55r | Fa Mayor | 1 _b | 3/8 | <i>All^o</i> ⁵⁷⁵ | Volti p. ^{to} / Fin |
| 28 | K.46 | 55v-57r | Mi Mayor | 3 _# | ♩ | <i>All^o</i> ⁵⁷⁶ | Volti p. ^{to} / Finis. |
| | | | | Co. | | | |
| 29 | K.12 | 57v-59r | Sol menor | 1 _b | C | <i>Presto</i> ⁵⁷⁷ | Volti p. ^{to} / Finis. |
| | | | | Co. | | | |
| 30 | K.23 | 59v-61r | Re Mayor | 2 _# | C | <i>Allegro</i> | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 31 | K.17 ⁵⁷⁸ | 61v-63r | Fa Mayor | *1 _b ⁵⁷⁹ | 3/8 | - | Volti p. ^{to} |
| 32 | K.14 | 63v-65r | Sol Mayor | 1 _# | 12/8 | <i>Presto</i> | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 33 | K.45 | 65v-67r | Re Mayor | *2 _# ⁵⁸⁰ | 12/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁸¹ | Volti p. ^{to} / Finis |
| 34 | K.109 ⁵⁸² | 67v-69r | La menor | - | C | - | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 35 | K.56 | 69v-71r | Do menor | 2 _b | 12/8 | <i>All^o</i> ⁵⁸³ | Volti / Fin |
| | | | | Co. | | | |
| 36 | K.118 ⁵⁸⁴ | 71v-73r | Re Mayor | 2 _# | ♩ | - | Volti p. ^{to} / Fin |
| 37 | K.140 ⁵⁸⁵ | 73v-75r | Re Mayor | 2 _# | C | - | Volti. / Fin. |
| 38 | K.68 ⁵⁸⁶ | 75v-77r | Mi _b Mayor | 2 _b | 3/8 | - | Volti p. ^{to} / Fin |
| | | | | Co. | | | |
| 39 | K.144 | 77v-79r | Sol Mayor | 1 _# | ♩ | <i>Cantabile</i> | Volti. / Fin. |
| 40 | K.50 ⁵⁸⁷ | 79v-81r | Fa menor | 3 _b | 3/8 | - | Volti / Fin. |
| | | | | Co. | | | |
| 41 | K.110 ⁵⁸⁸ | 81v-83r | La menor | - | 3/8 | - | Volti / Fin. |
| 42 | K.117 | 83v-85r | Do mayor | - | ♩ | <i>All^o</i> ⁵⁸⁹ | Volti. / Fin |
| 43 | K.108 ⁵⁹⁰ | 85v-87r | Sol menor | 1 _b | 3/8 | - | Volti p. ^{to} / Fin. |
| | | | | Co. | | | |

⁵⁷³ Sin anotación de movimiento en Zaragoza.

⁵⁷⁴ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *Allegro* en Parma.

⁵⁷⁵ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁷⁶ *Presto* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁷⁷ Sin anotación de movimiento en Venecia.

⁵⁷⁸ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Venecia.

⁵⁷⁹ Ninguna alteración en la armadura en Venecia.

⁵⁸⁰ 3_# en Venecia.

⁵⁸¹ *Allegro* en Venecia.

⁵⁸² Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Adagio* en Venecia / *And^e. Adagio* en Parma.

⁵⁸³ *Con Spirito* en Venecia / *All^o. Con Spirito* en Parma.

⁵⁸⁴ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Non Presto* en Venecia / *Non Presto* en Parma.

⁵⁸⁵ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

⁵⁸⁶ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Venecia.

⁵⁸⁷ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁸⁸ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁸⁹ *Allegro* en Venecia.

⁵⁹⁰ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

| | | | | | | | |
|-----------|----------------------|---------------|-----------------------|-----------------------|------|--|----------------------------------|
| 44 | K.49 ⁵⁹¹ | 87v-89r | Do mayor | - | ♩ | - | Volti / Fin. |
| 45 | K.43 | 89v-91r | Sol menor | 1 _b Co. | 12/8 | <i>Allegriissimo</i> ⁵⁹² | Volti / Fin. |
| 46 | K.123 | 91v-93r | Mi _b Mayor | 3 _b | ♩ | <i>All^o</i> ⁵⁹³ | Volti / Fin. |
| 47 | K.111 | 93v-95r | Sol menor | 1 _b Co. | 12/8 | <i>All^o</i> ⁵⁹⁴ | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 48 | K.47 ⁵⁹⁵ | 95v-97r | Si _b Mayor | 1 _b Co. | C | - | Volti. / Fin. |
| 49 | K.57 ⁵⁹⁶ | 97v-99r | Si _b Mayor | 1 _b Co. | 3/8 | - | Volti / Fin. |
| 50 | K.114 | 99v- 101r | La Mayor | 2 _# Co. | 3/8 | <i>Con spiritu e presto</i> ⁵⁹⁷ | Volti p. ^{to} / Fin |
| 51 | K.115 ⁵⁹⁸ | 101v- 103r | Do menor | 2 _b Co. | 3/4 | - | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 52 | K.116 | 103v- 105r | Do menor | 2 _b Co. | 3/8 | <i>Allegro</i> ⁵⁹⁹ | Volti p. ^{to} / Fin |
| 53 | K.122 | 105v- 107r | Re Mayor | 2 _# | 3/8 | <i>All^o - Presto - All^o</i> ⁶⁰⁰ | Volti / Fin. |
| 54 | K.139 ⁶⁰¹ | 107v- 109r | Do menor | 2 _b Co. | C | - | Volti p. ^{to} / Fin |
| 55 | K.100 ⁶⁰² | 109v- 111r | Do Mayor | - | 12/8 | - | Volti presto. / Fin |
| 56 | K.141 ⁶⁰³ | 111v- 113r | Re menor | 1 _b | 3/8 | - | V ^{to} / Fin. |
| 57 | K.142 ⁶⁰⁴ | 113v- 115r | Fa _# menor | 3 _# | 12/8 | - | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 58 | K.143 | 115v- 117r | Do Mayor | - | 3/8 | <i>All^o</i> | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 59 | K.52 ⁶⁰⁵ | 117v- 119r | Re menor | 1 _b | C | - | Volti p. ^{to} / Fin. |
| 60 | K.69 ⁶⁰⁶ | 119v- 121r | Fa menor | 3 _b Co. | 3/4 | - | Volti p. ^{to} / Fin. |

⁵⁹¹ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁵⁹² *All^o, assai* en Venecia / *Allegriissimo* en Parma.

⁵⁹³ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁹⁴ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁹⁵ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁵⁹⁶ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁹⁷ *Con spiritu e presto* en Venecia / *Con spirito è presto* en Parma.

⁵⁹⁸ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁵⁹⁹ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁶⁰⁰ *All^o - Allegro - Allegro* en Venecia / *All^o - All^o - All^o* en Parma.

⁶⁰¹ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *Presto* en Parma.

⁶⁰² Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *All^{mo}* en Venecia / *All.^o Subb.^o* en Parma.

⁶⁰³ Si anotación de movimiento en Zaragoza.

⁶⁰⁴ Si anotación de movimiento en Zaragoza.

⁶⁰⁵ Sin anotación de movimiento en Zaragoza / *And^{te}. m^{to}* en Venecia.

⁶⁰⁶ Sin anotación de movimiento en Zaragoza ni en Venecia ni en Parma.

LEYENDA:






- 1.- Orden de aparición de cada sonata en la fuente, anotada en tinta, que indico aquí.
- 2.- Correspondencia de cada sonata con el catálogo temático de R. Kirkpatrick.
- 3.- Folios del manuscrito en los que se halla copiada cada sonata.
- 4.- Tonalidad de cada pieza.
- 5.- Armadura. Algunas sonatas, debido a reminiscencias modales todavía en vigor en la época, presentan una alteración menos en su armadura de lo que cabría esperar según la teoría moderna, anotándose dicha última alteración “propia”, no en la armadura de la clave, sino como alteración “accidental” (y así por ejemplo, puede hallarse un La Mayor únicamente con sus dos primeros sostenidos anotados en la armadura de la clave, estando el tercer sostenido alterado accidentalmente a lo largo de la sonata). En estos casos específicos, y cuando exista coincidencia en este sentido en la manera de anotarse estas armaduras con las colecciones de Venecia (*I-Vnm*) y/o Parma (*I-PAc*), se hará constar en la tabla a través de las iniciales **CO.** (= “concordancia”).
- 6.- Compás.
- 7.-Indicaciones de movimiento o aire, o tempo.
- 8.- Otras anotaciones existentes.

Destaca el hecho de que del considerable número de sonatas de la *fuentes 3* que presentan una alteración de menos en la armadura (25 en total: sonatas K.127, K.130, K.128, K.131, K.174, K.187, K.183, K.184, K.179, K.48, K.46, K.12, K.56, K.68, K.50, K.108, K.43, K.111, K.47, K.57, K.114, K.115, K.116, K.139 y K.69), la práctica totalidad de las mismas presentan esta misma característica en las colecciones de Venecia y Parma. Hay dos salvedades, la sonata K.113, en La Mayor, cuya armadura en Zaragoza y Parma consta de tres sostenidos mientras que en Venecia presenta dos; y la sonata K.17, en Fa Mayor, con un bemol en Zaragoza y sin armadura en Venecia.

En cuanto a las indicaciones de movimiento existentes en las sonatas de la *fuentes 3*, la mayoría de ellas son coincidentes con las indicaciones anotadas en las mismas sonatas recogidas en los volúmenes de Venecia y Parma, aunque encontramos cinco excepciones: sonata K.113 (*Vivo* en Zaragoza / *All^o* en Venecia / *Vivo* en Parma), sonata K.46 (*All^o* en Zaragoza / *Presto* en Venecia / *All^o* en Parma), sonata K.56 (*All^o* en Zaragoza / *Con Spirito* en Venecia / *All^o. Con Spiritu* en Parma), sonata K.43 (*Allegro* en Zaragoza / *All^o, assai* en Venecia / *Allegro* en Parma), sonata K.122 (*All^o - Presto - All^o* en Zaragoza / *All^o - Allegro - Allegro* en Venecia / *All^o - All^o - All^o* en Parma). Dentro de este grupo de cinco sonatas, se observa una clara concordancia entre la *fuentes 3* y los volúmenes de Parma; posiblemente debida a que los

libros de Venecia donde se anotan dichas cinco sonatas fueron anotadas por un escriba diferente al “Copiante A”.

Véase la correspondiente tabla referida a los contenidos de la *fuentes* 3, con su leyenda explicativa al pie.

| Íncipit | Kirkpatrick | Folios |
|---|-------------|---------|
|  | K.124 | 1v-3r |
|  | K.137 | 3v-5r |
|  | K.125 | 5v-7r |
|  | K.127 | 7v-9r |
|  | K.130 | 9v-11r |
|  | K.128 | 11v-13r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.131 | 13v-15r |
| | K.174 | 15v-17r |
| | K.187 | 17v-19r |
| | K.126 | 19v-21r |
| | K.129 | 21v-23r |
| | K.120 | 23v-25r |
| | K.113 | 25v-27r |
| | K.183 | 27v-29r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.184 | 29v-31r |
| | K.175 | 31v-33r |
| | K.182 | 33v-35r |
| | K.181 | 35v-37r |
| | K.180 | 37v-39r |
| | K.179 | 39v-41r |
| | K.138 | 41v-43r |




| | | |
|--|-------|---------|
| | K.53 | 43v-45r |
| | K.6 | 45v-47r |
| | K.48 | 47v-49r |
| | K.16 | 49v-51r |
| | K.101 | 51v-53r |
| | K.44 | 53v-55r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.46 | 55v-57r |
| | K.12 | 57v-59r |
| | K.23 | 59v-61r |
| | K.17 | 61v-63r |
| | K.14 | 63v-65r |
| | K.45 | 65v-67r |
| | K.109 | 67v-69r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.56 | 69v-71r |
| | K.118 | 71v-73r |
| | K.140 | 73v-75r |
| | K.68 | 75v-77r |
| | K.144 | 77v-79r |
| | K.50 | 79v-81r |
| | K.110 | 81v-83r |
| | K.117 | 83v-85r |

| | | |
|--|-------|---------|
| | K.108 | 85v-87r |
| | K.49 | 87v-89r |
| | K.43 | 89v-91r |
| | K.123 | 91v-93r |
| | K.111 | 93v-95r |
| | K.47 | 95v-97r |
| | K.57 | 97v-99r |

| | | |
|--|-------|-----------|
| | K.114 | 99v-101r |
| | K.115 | 101v-103r |
| | K.116 | 103v-105v |
| | K.122 | 105v-107r |
| | K.139 | 107v-109r |
| | K.100 | 109v-111r |
| | K.141 | 111v-113r |

| | | |
|--|-------|-----------|
|  | K.142 | 113v-115r |
|  | K.143 | 115v-117r |
|  | K.52 | 117v-119r |
|  | K.69 | 119v-121r |

LEYENDA:

- 1.- Íncipit musical de cada sonata.
- 2.- Referencia al catálogo temático de Kirkpatrick.
- 3.- Folios en los que se anota cada sonata.

La equivalencia de las sonatas con respecto a los catálogos de Longo y Pestelli, es la que sigue:

| <i>Orden de las sonatas</i> | <i>Catálogo de Kirkpatrick</i> | <i>Catálogo de Longo</i> | <i>Catálogo de Pestelli</i> |
|-----------------------------|--------------------------------|--------------------------|-----------------------------|
| 1 | K.124 | L.232 | P.110 |
| 2 | K.137 | L.315 | P.231 |
| 3 | K.125 | L.487 | P.152 |
| 4 | K.127 | L.186 | P.198 |
| 5 | K.130 | L.190 | P.272 |
| 6 | K.128 | L.296 | P.199 |
| 7 | K.131 | L.300 | P.154 |
| 8 | K.174 | L.410 | P.149 |
| 9 | K.187 | L.285 | P.145 |
| 10 | K.126 | L.402 | P.128 |
| 11 | K.129 | L.460 | P.148 |
| 12 | K.120 | L.215 | P.146 |

| | | | |
|----|-------|-------|-------|
| 13 | K.113 | L.345 | P.160 |
| 14 | K.183 | L.473 | P.150 |
| 15 | K.184 | L.189 | P.102 |
| 16 | K.175 | L.429 | P.136 |
| 17 | K.182 | L.139 | P.207 |
| 18 | K.181 | L.194 | P.253 |
| 19 | K.180 | L.272 | P.192 |
| 20 | K.179 | L.177 | P.89 |
| 21 | K.138 | L.464 | P.95 |
| 22 | K.53 | L.261 | P.161 |
| 23 | K.6 | L.479 | P.62 |
| 24 | K.48 | L.157 | P.87 |
| 25 | K.16 | L.397 | P.72 |
| 26 | K.101 | L.494 | P.156 |
| 27 | K.44 | L.432 | P.116 |
| 28 | K.46 | L.25 | P.179 |
| 29 | K.12 | L.489 | P.68 |
| 30 | K.23 | L.411 | P.79 |
| 31 | K.17 | L.384 | P.73 |
| 32 | K.14 | L.387 | P.70 |
| 33 | K.45 | L.265 | P.230 |
| 34 | K.109 | L.138 | P.290 |
| 35 | K.56 | L.356 | P.50 |
| 36 | K.118 | L.122 | P.266 |
| 37 | K.140 | L.107 | P.127 |
| 38 | K.68 | L.114 | P.7 |
| 39 | K.144 | - | P.316 |
| 40 | K.50 | L.440 | P.144 |
| 41 | K.110 | L.469 | P.129 |
| 42 | K.117 | L.244 | P.181 |
| 43 | K.108 | L.249 | P.92 |
| 44 | K.49 | L.301 | P.144 |
| 45 | K.43 | L.40 | P.133 |
| 46 | K.123 | L.111 | P.180 |
| 47 | K.111 | L.130 | P.99 |
| 48 | K.47 | L.46 | P.115 |
| 49 | K.57 | L.S38 | P.108 |
| 50 | K.114 | L.344 | P.141 |
| 51 | K.115 | L.407 | P.100 |
| 52 | K.116 | L.452 | P.111 |
| 53 | K.122 | L.334 | P.118 |
| 54 | K.139 | L.6 | P.126 |
| 55 | K.100 | L.355 | P.232 |
| 56 | K.141 | L.422 | P.271 |
| 57 | K.142 | - | P.240 |
| 58 | K.143 | - | P.267 |
| 59 | K.52 | L.267 | P.41 |
| 60 | K.69 | L.382 | P.42 |

La clasificación u orden concreto de copia en el libro zaragozano, presenta algunas peculiaridades y curiosas correspondencias con otras fuentes coetáneas de

origen español e incluso con otros manuscritos de la propia colección de Zaragoza. Dichas correspondencias aportan datos sobre el proceso de copia de la *fuentes* 3, que conviene analizar:

| <i>Orden fuente 3</i> | <i>K.</i> | <i>I-Vnm</i> ⁶⁰⁷ | <i>I-PAc</i> | <i>D-MÜp</i> ⁶⁰⁸ | <i>GB-Lbl</i> ⁶⁰⁹ | <i>E-Zac</i> ⁶¹⁰ | <i>P-L</i> ⁶¹¹ |
|-----------------------|-----------|-----------------------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| 1 | K.124 | 1749/27 | II/3 | v/27 | - | - | 15 |
| 2 | K.137 | 1749/40 | II/6 | - | - | - | - |
| 3 | K.125 | 1749/28 | II/4 | III/11 | - | - | 45 |
| 4 | K.127 | 1749/30 | II/21 | IV/36 | - | - | - |
| 5 | K.130 | 1749/33 | II/22 | III/16 | - | - | 38 |
| 6 | K.128 | 1749/31 | II/29 | III/18 | - | - | - |
| 7 | K.131 | 1749/34 | II/30 | - | - | - | 26 |
| 8 | K.174 | I/27 | I/27 | - | - | F. 2/21 | - |
| 9 | K.187 | II/11 | II/23 | - | - | - | - |
| 10 | K.126 | 1749/29 | II/26 | III/17 | - | - | - |
| 11 | K.129 | 1749/32 I/29 | I/29 | - | - | F. 2/20 | - |
| 12 | K.120 | 1749/23 | II/16 | III/14 | 28 | - | - |
| 13 | K.113 | 1749/16 | II/14 | v/34 | 30 | caja 87 s/n | - |
| 14 | K.183 | II/7 | II/12 | v/26 | - | F. 2/19 | - |
| 15 | K.184 | II/8 | II/13 | IV/35 | - | - | - |
| 16 | K.175 | I/28 | I/28 | III/10 | - | - | 19 |
| 17 | K.182 | II/6 | II/11 | IV/34 | - | F. 2/6 | 21 |
| 18 | K.181 | II/5 | II/10 | IV/33 | - | F. 2/1 | - |
| 19 | K.180 | II/4 | II/2 | v/29 | - | F. 2/2 | - |
| 20 | K.179 | II/3 | II/1 | v/9 | - | - | 34 |
| 21 | K.138 | 1749/41 | II/5 | - | - | F. 2/3 | - |
| 22 | K.53 | 1742/11 | VI/13 | II/69 | 16 | - | 24 |
| 23 | K.6 | - | - | - | - | - | - |
| 24 | K.48 | 1742/6 | II/24 | - | 29 | F. 2/11 | - |
| 25 | K.16 | - | - | v/47 | - | - | - |

⁶⁰⁷ En las colecciones de Venecia, Parma y Münster se indica el número de cada libro o volumen mediante su ordenación con números romanos, seguido del orden que presenta cada pieza en el manuscrito.

⁶⁰⁸ Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana [propiedad de la sede episcopal] (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968. Para su pronta identificación, y de acuerdo con la ordenación de los libros planteada por Ralph Kirkpatrick, se realiza la siguiente correspondencia: *Sant Hs 3964* (I), *Sant Hs 3965* (II), *Sant Hs 3966* (III), *Sant Hs 3967* (IV) y *Sant Hs 3968* (V).

⁶⁰⁹ “Manuscrito Worgan” [*GB-Lbl, Additional Manuscript 31553*]. Londres. Museo Británico-Biblioteca Británica (*GB-Lbl*). Libro con 44 sonatas (1740-1760), conocido como “Manuscrito de Londres” o “Manuscrito Worgan”, porque su antiguo propietario fue el Dr. John Worgan. (RISM ID no. 806045891).

⁶¹⁰ Se incluyen aquí las referencias a aquellas sonatas que aparecen duplicadas en Zaragoza, es decir, que están copiadas en la *fuentes* 3 y, además, en otra fuente. Las formas abreviadas para aludir a otras fuentes de Zaragoza es la siguiente: F.1 (*fuentes* 1), F.2 (*fuentes* 2), F.4 (*fuentes* 4), F.5 (*fuentes* 5), F.6 (*fuentes* 6) y caja 87 s/n (“Legado Bernardón”).

⁶¹¹ *Libro di Tocate / Per Cembalo, e / Tutti / del Sigre. Cavaliero D. Domenico Scarlatti*. 61 sonatas (1751-1752). Lisboa. Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (*P-L*), *Instituto Português do Património Cultural, ms. FCR/194.1*.

| | | | | | | | |
|----|-------|----------------|--------|--------|----|---------|----|
| 26 | K.101 | 1749/3 | III/26 | V/37 | 10 | F. 2/8 | 13 |
| 27 | K.44 | 1742/2 | II/20 | III/68 | - | F. 2/7 | 43 |
| 28 | K.46 | 1742/4 | II/15 | III/13 | 34 | - | - |
| 29 | K.12 | 1742/59 | - | - | - | - | - |
| 30 | K.23 | - | - | V/20 | - | - | - |
| 31 | K.17 | 1742/33 | - | V/43 | - | - | - |
| 32 | K.14 | - | - | - | - | - | - |
| 33 | K.45 | 1742/3 | - | - | - | F. 2/12 | - |
| 34 | K.109 | 1749/12 | III/3 | - | 1 | F. 2/25 | - |
| 35 | K.56 | 1742/14 | II/25 | - | 22 | F. 2/23 | - |
| 36 | K.118 | 1749/21 | III/9 | - | 25 | F. 2/18 | 1 |
| 37 | K.140 | II/16 | III/25 | IV/40 | 37 | - | - |
| 38 | K.68 | 1742/30 | - | - | 40 | F. 2/38 | - |
| 39 | K.144 | - | - | - | 44 | F. 2/13 | - |
| 40 | K.50 | 1742/8 | III/22 | III/21 | 38 | - | - |
| 41 | K.110 | 1749/13 | III/4 | - | 2 | - | - |
| 42 | K.117 | 1749/20 | - | V/33 | 7 | - | - |
| 43 | K.108 | 1749/11 | V/12 | IV/51 | 8 | F. 2/24 | - |
| 44 | K.49 | 1742/7 | III/5 | - | 11 | F. 2/5 | - |
| 45 | K.43 | 1742/1 | III/7 | - | 13 | F. 2/17 | 57 |
| 46 | K.123 | 1749/26 | III/21 | - | 15 | - | - |
| 47 | K.111 | 1749/14 | III/17 | - | 17 | - | - |
| 48 | K.47 | 1742/5 | III/11 | - | 19 | F. 2/16 | - |
| 49 | K.57 | 1742/15 | III/12 | - | 20 | - | - |
| 50 | K.114 | 1749/17 | III/27 | IV/41 | 21 | F. 2/9 | - |
| 51 | K.115 | 1749/18 | III/13 | IV/37 | 23 | F. 2/22 | - |
| 52 | K.116 | 1749/19 | III/14 | IV/38 | 24 | F. 2/14 | 42 |
| 53 | K.122 | 1749/25 | III/10 | - | 26 | - | - |
| 54 | K.139 | II/13 | III/6 | - | 27 | F. 2/4 | - |
| 55 | K.100 | 1749/2b | III/28 | V/38 | 32 | F. 2/15 | - |
| 56 | K.141 | - | - | V/20 | 41 | F. 2/26 | - |
| 57 | K.142 | - | - | - | 42 | - | - |
| 58 | K.143 | - | - | - | 43 | - | - |
| 59 | K.52 | 1742/10- 61 | - | - | - | - | - |
| 60 | K.69 | 1742/32 | II/27 | V/23 | - | - | - |

Seguidamente abordaré las ideas que se desprenden a partir del análisis de la tabla anterior, es decir, se trata ahora de comparar los contenidos de la *fuentes 3* de Zaragoza (anterior a 1752) con los de los libros tempranos de las colecciones de Venecia y Parma; y se trata, también, de comparar los contenidos de la *fuentes 3* zaragozana con la colección de Münster, así como con los manuscritos depositados en *GB-Lbl* (¿1748-1752?), en *P-L* (¿1720-1730?), e incluso con la *fuentes 2* (1750c) de Zaragoza.

La *fuentes 3* tiene un especial interés al contener un total de catorce sonatas que constituyen la única versión conocida de las mismas anotadas por el “Copiante A”. Se trata de ocho sonatas que no aparecen ni en Venecia ni en Parma (K.6, K.16, K.23, K.14, K.141, K.142, K.143 y K. 144) y de seis sonatas más, que se anotan a la vez en la *fuentes 3* y en los libros de 1742 y 1749 de la colección de Venecia (en los que intervienen otros amanuenses), pero no así en Parma (K.12, K.17, K.45, K.68, K.117 y K.52). Este dato es de especial relevancia por cuanto su análisis permitirá ahondar en el estudio comparativo de las variantes existentes en las obras de D. Scarlatti y, en consecuencia, arrojar luz sobre una cuestión tan compleja como es la revisión de las versiones consideradas actualmente como “autorizadas”.

En este sentido se han comparado las versiones de las catorce sonatas anteriormente mencionadas, contenidas en la *fuentes 3*, con las versiones autorizadas de las mismas (recogidas en el catálogo de R. Kirkpatrick), presentes en otras fuentes⁶¹², llegando a la conclusión que únicamente las sonatas K.52, K.117, K.141, K.142 y K.144 presentan variantes significativas⁶¹³.

Dada la singularidad de estas variantes, y la importancia que en mi opinión tiene el hecho de haber sido anotadas por el “Copiante A”, estas cinco sonatas han sido editadas e incorporadas al anexo VI de esta tesis doctoral. La participación aquí del amanuense que supuestamente habría contado con el beneplácito de D. Scarlatti para copiar las colecciones de Venecia (Libros I a XIII) y Parma (Libros I a XV), junto a las características especialmente relevantes de esta *fuentes 3* (ya abordadas en otros capítulos anteriores para otras fuentes zaragozanas), es decir, el hecho de que su origen se sitúe en la corte española, que fuera propiedad de José de Nebra, así como que su

⁶¹² En el caso de las sonatas K.141 y K.144, no presentes ni en Venecia ni en Parma, ambas piezas aparecen duplicadas también en la *fuentes 2* de Zaragoza.

⁶¹³ Existen algunas variantes entre la versión de la sonata K.68 de la *fuentes 3* y la versión presente en la sonata 30 de Venecia 1742, aunque son de menor importancia, y por tanto, he optado por no editar esta sonata en la presente tesis. No obstante, cito a continuación las variantes ahí detectadas: c.8, mano izquierda, la última corchea es Si en Zaragoza y Do en Venecia; // c.13, mano derecha, se añade un trino a la primera semicorchea con puntillo en Venecia; // c.27, mano izquierda, tercer tiempo, Re bemol corchea en Zaragoza (mientras que en Venecia no se anota nada); // c.47, mano derecha, en Venecia se anota un Fa negra con puntillo en el tiple (inexistente en Zaragoza). Además, la voz intermedia se escribe en Venecia una octava alta con respecto a Zaragoza; // c.48, mano derecha, escrita octava alta en Venecia con respecto a Zaragoza; // c.49, mano derecha, escrita octava alta en Venecia con respecto a Zaragoza. Asimismo, hay que señalar que en Zaragoza aparecen numerosas indicaciones referidas a la mano con la que deben interpretarse algunos pasajes. Sin embargo, en Venecia no se incluye ninguna referencia al respecto.

fecha de copia (1752a) fuera posterior a los volúmenes tempranos de Venecia (1742 y 1749) —con la posibilidad que ello conlleva en cuanto a una posible revisión ulterior de las sonatas—, podría inducir a pensar que nos encontramos, en este caso concreto zaragozano, ante las versiones “autorizadas” (más fidedignas) de este grupo de cinco sonatas.

Sirva de ejemplo el caso de la sonata K.52, la cual aparece duplicada en el libro veneciano de 1742: en concreto, la K.52 se corresponde con las sonatas nº 10 y 61. Se trata, en realidad, de dos versiones distintas de una misma obra. Conviene señalar que la versión de esta misma sonata de la *fuentes 3*, si bien muestra a su vez variantes con respecto a las dos versiones contenidas en el volumen veneciano, entronca claramente con la versión de la sonata 10 de Venecia 1742⁶¹⁴, lo cual da pistas acerca de cuál de las dos versiones del libro veneciano tendría preeminencia sobre la otra. Ésta sería una de las múltiples conclusiones que se extraerían a partir del análisis de los contenidos de la colección de Zaragoza, ya que esta sonata K.52 no aparece en ninguna otra colección. Podríamos estar, por tanto, ante la última revisión de esta sonata efectuada por D. Scarlatti, anotada en esta *fuentes 3* por parte del “Copiante A”, poco antes de 1752.

Del total de las **60 sonatas copiadas en la fuentes 3 de Zaragoza**, hallamos la siguiente distribución de contenidos en las diversas fuentes arriba comparadas⁶¹⁵:

VENECIA: 54 sonatas (52 en realidad, ya que dos están duplicadas)

Libro de 1742 (16 sonatas, de las cuales la K.52 aparece duplicada en este volumen).

Libro de 1749 (25 sonatas, de las cuales la K.129 también se anota en el Libro I).

Libro I (1752, 3 sonatas, de las cuales la K.129 también aparece en el volumen de 1749).

Libro II (1752, 9 sonatas).

PARMA: 46 sonatas

Libro I (1752, 3 sonatas)

⁶¹⁴ Las variantes entre la versión de la sonata K.52 de la *fuentes 3* y la versión presente en la sonata 10 de Venecia 1742, aparecen en los siguientes compases: 1, 2, 4, 6, 7, 11, 14, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 51 y 55.

⁶¹⁵ Un total de 35 sonatas copiadas en la *fuentes 3* aparecen distribuidas entre los 17 volúmenes que constituyen las dos colecciones de sonatas de D. Scarlatti de la Biblioteca de la Sociedad Filarmónica de Viena (*A-Wgm*) [Handschriften VII 28011, A – G; y Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (“Raccolta”), Q 15126]. Las sonatas compartidas son las siguientes: K.124, K.125, K.127, K.130, K.128, K.131, K.126, K.120, K.113, K.183, K.184, K.175, K.182, K.181, K.180, K.179, K.6, K.16, K.101, K.44, K.23, K.17, K.14, K.45, K.56, K.140, K.50, K.117, K.108, K.114, K.115, K.116, K.100, K.141 y K.69.

Libro II (1752, 23 sonatas)
Libro III (1752, 18 sonatas)
Libro V (1752, 1 sonata)
Libro VI (1753, 1 sonata)

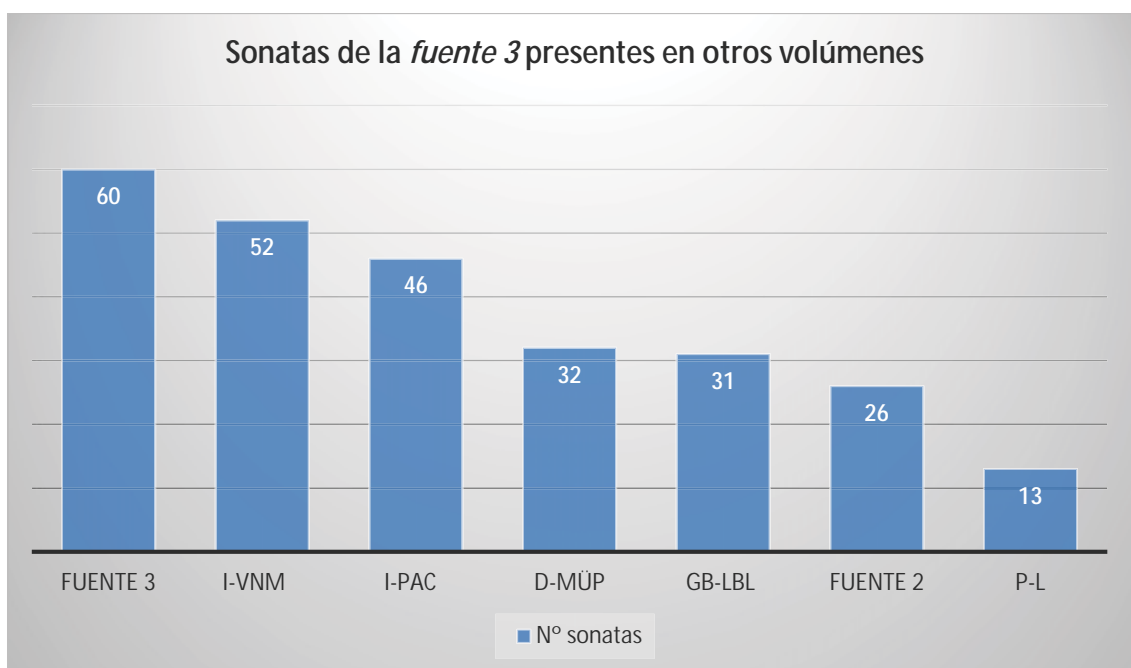
MÜNSTER: 32 sonatas

Libro II (1 sonata)
Libro III (9 sonatas)
Libro IV (9 sonatas)
Libro V (13 sonatas)

Fuente 2: 26 sonatas

LONDRES: 31 sonatas

LISBOA: 13 sonatas



La correspondencia entre los contenidos de la *fuentes 3* de Zaragoza y aquellos libros datados de las colecciones de Venecia y Parma se sitúa en un margen temporal comprendido entre 1742-1749-1752 (Venecia) y 1752-1753 (Parma). Dado que, como se demuestra en el presente capítulo, esta *fuentes 3* se copió con anterioridad, hacia 1750-

1751, muy posiblemente, las versiones de las sonatas presentes en la *fuentes 3* y que también lo están en libros datados en Venecia en 1752 y en Parma en 1752-1753; fueran anotadas por el “Copiante A” en Zaragoza antes que en el caso de las colecciones hoy conservadas en Italia.

Como se aprecia en el gráfico anterior, la colección con la que esta *fuentes 3* comparte un mayor número de sonatas es la de Venecia, en lugar de la de Parma (52 sonatas frente a 46). Por otra parte, ya se ha señalado que encontramos un total de 6 sonatas que se anotan a la vez en la *fuentes 3* y en Venecia, pero no en Parma: K.12, K.17, K.45, K.68, K.117 y K.52. Mientras que no existe ninguna sonata que esté presente simultáneamente en la *fuentes 3* y en Parma, pero no en Venecia. Si exclusivamente se tomasen como referencia estos datos, meramente cuantitativos, podría sugerirse que la *fuentes 3* parece estar más emparentada con la colección de Venecia que con la de Parma.

No obstante, si se consideran otros parámetros, como el número de parejas concordantes, se encuentran ahí mayores paralelismos entre la *fuentes 3* y Parma (de modo que, en tal caso, Venecia ocuparía únicamente el tercer lugar). Además, se observa también una evidente concordancia entre la *fuentes 3* y el manuscrito Worgan; mientras que, en contra de lo que cabría esperar, solamente existe una pareja de sonatas coincidente entre los dos manuscritos zaragozanos (fuentes 2 y 3)⁶¹⁶. Encontrar únicamente una pareja coincidente entre las 26 sonatas compartidas entre las fuentes 2 y 3 de Zaragoza, que el orden de aparición de dichas 26 sonatas sea diferente en cada volumen, y la existencia de variantes menores entre las versiones de una misma sonata contenida en ambos volúmenes (atribuibles en muchos casos al propio proceso de copia), son motivos más que suficientes como para afirmar que una fuente no se copió directamente a partir de la otra⁶¹⁷, sino que cada fuente (de Zaragoza) se copió en un momento temporal concreto —aunque próximo en tiempo, a tenor de las dataciones

⁶¹⁶ La *fuentes 3* también contiene un total de 13 sonatas también anotadas en otro manuscrito misceláneo de origen español datado en 1756 [Mary Flagler Cary Music Collection, ID 316355, Cary 703] y que actualmente se halla en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (*US-NYpl*). En concreto, las sonatas compartidas son las siguientes: K.12, K.14, K.46, K.53, K.109, K.110, K.113, K.115, K.117, K.122, K.140, K.174 y K.183).

⁶¹⁷ El análisis comparativo de la totalidad de estas 26 sonatas compartidas por ambas fuentes zaragozanas traspasa los límites de esta investigación. Dicho trabajo aportará, sin duda, una valiosa información del proceso de copia realizado por los copistas que intervienen. En futuros trabajos abordaré dicho análisis. No obstante, una muestra del mismo se ha presentado en la descripción de la *fuentes 2*.

ofrecidas para los dos manuscritos en esta tesis—, por escribas diferentes, a partir de unos autógrafos o autógrafos anteriores (en las notas críticas de la edición de aquellas sonatas que se recogen tanto en la *fuentes 2* como en la *fuentes 3* se alude a las citadas variantes existentes. Anexo v ⁶¹⁸).

Pese a que el número de correspondencias entre los contenidos de la *fuentes 3* y la colección de Münster es considerable (32 sonatas), no se observa un claro paralelismo entre ningún volumen de esta colección y la *fuentes 3*; de hecho, el número de parejas coincidentes es escaso. Quizá un estudio detenido de las fuentes alemanas pudiera permitir establecer algún tipo de relación con la *fuentes 3*.

FUENTE 3-PARMA

Siete parejas: K.47-K.57⁶¹⁹ // K.115-K.116 // K.127-K.130 // K.128-K.131 // K.179-K.180 // K.181-K.182 // K.183-K.184 //

FUENTE 3-LONDRES

Tres parejas y dos tríos: K.47-K.57-K.114 // K.117-K.108 // K.115-K.116 // K.122-K.139 // K.141-K.142-K.143 //

FUENTE 3-VENECIA

Tres parejas y un trío: K.114-K.115-K.116 // K.179-K.180 // K.181-K.182 // K.183-K.184 //

FUENTE 3-MÜNSTER

Dos parejas: K.181-K.182 // K.115-K.116 //

FUENTE 3-FUENTE 2

Una pareja: K.180-K.181.

FUENTE 3-LISBOA

Ninguna pareja.

⁶¹⁸ Es el caso de las sonatas K.141 y K.144.

⁶¹⁹ Evidentemente, en algunos casos, el orden de las parejas no se corresponde con el orden del catálogo de Kirkpatrick, ya que éste sigue, en la mayor parte de los casos, el orden de copia de Venecia.

Por tanto, se evidencia una clara relación entre los contenidos de la *fuentes 3* y los contenidos de Venecia, Parma y del manuscrito londinense; que induce a pensar que estas fuentes pudieron tener algún tipo de relación entre ellas durante el proceso de copia:

PARMA: 5 parejas del Libro II (1752) + 2 parejas del Libro II. 14 sonatas en total.

LONDRES: 3 parejas y 2 tríos. Se trata del volumen que individualmente comparte un número más elevado de sonatas repartidas en parejas/tríos (15 en total); seguido del Libro II de Parma.

VENECIA: 3 parejas del Libro III (1752) + 1 trío del libro fechado en 1749. 9 sonatas en total.

No obstante, si se atiende al número de sonatas anotadas por el “Copiante A”, se observa nuevamente que la *fuentes 3* y Parma comparten un mayor número de sonatas con respecto a Venecia; lo cual se debe a que la mayor parte de las sonatas de los libros “tempranos” de 1742 y 1749 de Venecia (que están copiados por otros escribas) no fueron anotadas nuevamente por el “Copiante A” cuando inició en 1752 la confección de las dos grandes colecciones de Venecia y Parma (a excepción del caso ya comentado de la sonata K.129). De tal manera, que de las 52 sonatas de Venecia, 41 pertenecen a estos dos volúmenes de la década de 1740 (1742 y 1749), y el resto (11 sonatas), están anotadas por el “Copiante A” en los libros I y II (de 1752)⁶²⁰, mientras que, en el caso de Parma, todas las sonatas compartidas con la *fuentes 3* fueron copiadas por este amanuense (entre 1752a y 1753).

En lo que se refiere al número de sonatas de Venecia 1742 y 1749 anotadas por el “Copiante A”, tanto en Zaragoza (en las dos fuentes en las que interviene: fuentes 3 y 4) como en Parma (Libros I a XIII), hallamos un volumen considerable:

a) Venecia-Parma, frente a Zaragoza: De 52 sonatas de Venecia 1742/1749, anotadas por el “Copiante A”, también presentes en Parma, un total de 42 sonatas están en Zaragoza (fuentes 3 y 4).

Venecia (52) - Parma (52) / Zaragoza (42)

⁶²⁰ Son 11 sonatas y no 10 porque la K.129 aparece tanto en el volumen de 1749 como en el Libro I.

b) *Venecia-Zaragoza, frente a Parma*: De 47 sonatas de Venecia 1742/1749, anotadas por el “Copiante A”, también presentes en Zaragoza (fuentes 3 y 4)⁶²¹, un total de 42 están en Parma.

Venecia (47) - Zaragoza (47) / Parma (42)

Se observa, por tanto, que las colecciones de Parma y Zaragoza comparten el hecho de contener sonatas que se hallan en los dos volúmenes tempranos de Venecia anotadas por otros escribas, y que aparecen, en Parma y Zaragoza, anotadas por el “Copiante A” (tal y como se ha explicado anteriormente). En este sentido, cabría realizar un análisis comparativo de las variantes existentes entre estos grupos de sonatas a fin de averiguar si el “Copiante A” tomó como base las versiones contenidas en los dos volúmenes venecianos “tempranos”, o bien, si partió de otras versiones distintas (¿autógrafos?) para las anotadas por él en Zaragoza y Parma, y extraer, por tanto, conclusiones acerca de los posibles antígrafos empleados en cada caso. Dicho análisis comparativo, escapa de los límites de la presente investigación, y por tanto, la realizaré en futuros trabajos.

No obstante, se presenta aquí un breve ejemplo que puede ofrecer una idea general acerca de las relaciones existentes entre las colecciones: **sonatas K. 47 y K. 57**. Presentes en el libro de 1742 de Venecia (como sonatas números 5 y 15 respectivamente), aparecen anotadas juntas (por parejas), tanto en la colección de Zaragoza como en la de Parma. Se corresponden con las sonatas números 48 y 49 de la *fuentes 3* (folios 93v.-97r.); y con las sonatas números 11 y 12 del Libro III de Parma (folios 21v.-25r).

En el caso de la sonata **K.47**, Parma muestra más concordancias con Venecia que con Zaragoza. De hecho, existen en Zaragoza pequeñas variantes, como sucede, por ejemplo, en el compás 20 o en el compás 56.

⁶²¹ No se computan, por tanto, las sonatas de estos dos volúmenes de Venecia que están la *fuentes 2* de Zaragoza.



Fig.214: *I-Vnm*, Libro de 1742, sonata nº 5, compás 20.



Fig.215: *E-Zac*, fuente 3, sonata nº 48.
El copista deja de anotar el segundo Do blanca en la voz del tenor.
En Parma esta nota sí aparece.

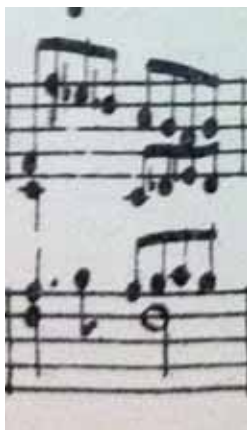


Fig.216: *I-Vnm*, Libro de 1742, sonata nº 5, compás 56.

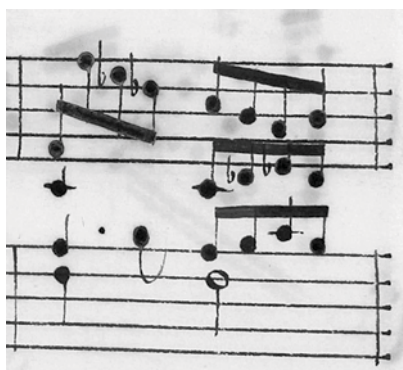


Fig.217: *I-PAc*, Libro III, sonata nº 5, compás 56.



Fig.218: *E-Zac, fuente 3, sonata n° 48, c.56.*

Nótese cómo en este caso también, a diferencia de lo que ocurre en Venecia y Parma, no se anota el Fa blanca en la voz del bajo.

Por otra parte la *fuentes 3* de Zaragoza presenta significativas variantes, que sería importante estudiar, con respecto a Parma y Venecia 1742. Así, hallamos dos asociaciones:

a) *Venecia-Parma, frente a Zaragoza:* en los compases 21 y siguientes de la 2ª parte de la sonata, el copista se olvida de un Do bemol [?] (mano izquierda) en Zaragoza, que sí se anota en Parma y en Venecia. Pero creo que musicalmente la versión de Zaragoza debería ser la correcta, y que ese Do no habría de ser bemol.



Fig.219: *E-Zac, fuente 3, sonata n° 48, cc.21-22, 2ª parte.*



Fig.220: *I-Vnm, Libro de 1742, sonata n° 5, cc.21-22 de la 2ª parte.*



Fig.221: *I-PAc*, Libro III, sonata n° 5, cc.21-22 de la 2ª parte.

b) *Venecia-Zaragoza, frente a Parma*: en el compás 15 de la segunda parte de la sonata, hay un descuido del copista en Parma (falta el La del tenor en el primer tiempo), que no se anota en Zaragoza (coincidiendo ahí Zaragoza con Venecia 1742 —aunque en Venecia parece registrarse como semicorchea, en lugar de la correcta corchea que se aprecia en Zaragoza—).



Fig.222: *E-Zac*, fuente 3, sonata n° 48, c.15, 2ª parte.



Fig.223: *I-Vnm*, Libro de 1742, sonata n° 5, c.15 de la 2ª parte

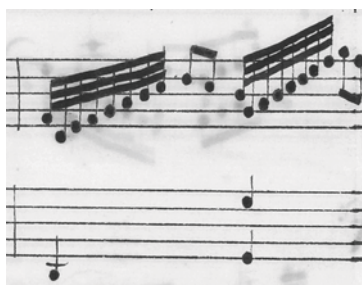


Fig.224: *I-PAc*, Libro III, sonata n° 5, c.15 de la 2ª parte.

En suma, todo apunta en este caso, a que la sonata K.47 en Parma se hubiera copiado a partir de Venecia 1742, y a que Zaragoza hubiera tomado como referencia

otra versión desconocida, a juzgar por las variantes analizadas. No se trata en ningún caso de errores del copista en Zaragoza, sino que, sencillamente, todo apunta a que la zaragozana se trate de otra versión, con variaciones menores.

En cuanto a la sonata **K. 57**, hallamos llamativas concordancias entre Zaragoza y Parma; si bien, en otros casos la versión zaragozana contiene singularidades únicas frente a las coincidencias entre Venecia y Parma:

Compás 38, último tiempo, las notas de las dos voces inferiores de la versión de la *f fuente 3* difieren de las recogidas en Venecia y Parma.

Tanto en la *f fuente 3* como en Parma, se incluyen indicaciones referidas a la mano con la que se deben interpretar algunos pasajes (cruces de manos); sin embargo, estas indicaciones no se anotan en Venecia.

Compás 65, último tiempo, mano izquierda, en Zaragoza y Parma se anotan dos semicorcheas inexistentes en Venecia.

Compás 87, primer tiempo, voz tenor, se escribe un Fa₂ negra en Zaragoza, mientras que en Venecia y Parma no se anota.

Compás 94, sin música en la mano izquierda en Zaragoza, quizás debido a un error del copista.

En cuanto a las ligaduras de prolongación, resulta muy curioso que en unas ocasiones las versiones de Zaragoza y Parma coinciden, y otras, son Parma y Venecia las que coinciden y difieren de Zaragoza. Es difícil de aportar una explicación más allá de que podría deberse a la intervención/aportación de los escribas en cada momento particular de copia (máxime considerando que el amanuense de Zaragoza y Parma es el mismo).

Compás 105, mano derecha, última semicorchea, Fa₃ en Zaragoza y Parma, y Sol₃ en Venecia.

Compás 106, mano izquierda, no se escribe música en Venecia, pero sí en Zaragoza, aunque diferente respecto a Parma: Re₂ negra con puntillo + Fa₂ negra con puntillo (Zaragoza) y Si₂ negra con puntillo + Fa₂ negra con puntillo (Parma).

Compás 171, primer tiempo, tenor, Si₂ corchea en Zaragoza y Do₃ corchea en Venecia y Parma.

Compás 181, ahora es Venecia donde no se escribe música en la mano izquierda, mientras sí que se anota en Zaragoza y Venecia. ¿Error del copista, esta vez en Venecia?

Se trata aquí, en definitiva, de un caso muy particular en el que resulta difícil establecer a qué se deben estas variantes entre las tres fuentes; quizás Zaragoza y Parma no se copiaron directamente a partir de la versión presente en Venecia 1742, sino que se emplearon otros autógrafos; tampoco parece que Zaragoza se hubiera copiado a partir de Parma, ni a la inversa. Las variantes existentes entre Parma y Zaragoza pudieran ser debidas a la propia intervención del propio “Copiante A”; lo cual induce a pensar que los autógrafos sobre los que pudo haber trabajado, en algunos casos, no estaban cerrados del todo, y en consecuencia, pudiera haber momentos en que éste debía realizar pequeñas aportaciones puntuales. En todo caso, para la emisión de una hipótesis definitiva al respecto, se precisaría de un estudio de *todas* las versiones de las sonatas contenidas en las fuentes 3 y 4; lo cual se aplaza para estudios posteriores. Sirvan los ejemplos presentados como una muestra del trabajo a realizar, que, no obstante, abre varias hipótesis de interés.

Por último, si se compara el contenido de esta *fuentes 3* con el manuscrito Worgan [*GB-Lbl, Additional Manuscript, 1748-1752*], se observa un número elevado de coincidencias; es decir, de las 44 sonatas existentes en el manuscrito de origen español depositado en la Biblioteca Británica, 31 se hallan en la *fuentes 3*⁶²². Y dentro de estas concordancias, las mayores coincidencias (25 sonatas en total, entre las cuales están las cuatro sonatas no existentes en las colecciones italianas) se dan a partir de la sonata 34 (cuadernillo 16) de la *fuentes 3*. Todo ello, parece apuntar a que la segunda mitad de la

⁶²² De estas 31 sonatas compartidas entre la *fuentes 3* y el manuscrito Worgan, 17 también aparecen en la *fuentes 2*.

fuentes 3 (la segunda fase de copia del manuscrito zaragozano, a partir del cuadernillo 16) está en cierto modo emparentada con la copia del “Manuscrito Worgan”, bien porque la copia de ambos pudiera haberse realizado en un momento temporal próximo, o bien porque pudieran haberse tomado como base, para ambos manuscritos, unos mismos autógrafos o antígrafos; con lo cual, este manuscrito, hoy británico, parece igualmente copiado en la corte española.

La hipótesis en este caso de que una fuente se tomara como base para la confección de la otra, parece quedar descartada, por cuanto he observado en varias sonatas (como en el caso de las K.141, K.142 y K.144, editadas en este trabajo) variantes entre la *fuentes* 3 y el volumen depositado en Londres. Sea como fuere, el hecho ya descrito, referido a que ambos contengan un total de cuatro sonatas no presentes ni en la colección de Venecia ni en la de Parma, confieren a Zaragoza y al Manuscrito “Worgan” una singularidad especial, mayor si cabe en el caso de la *fuentes* 3, dado que las versiones ahí contenidas de estas cuatro sonatas fueron anotadas por el “Copiante A”.

Índice

Hacia el final del cuaderno, tras el final de la Sonata 60, en la cara del folio siguiente, se encuentra un índice o tabla de las sonatas contenidas: “Tabla delas Sonatas que tiene èste Libro.” (título anotado sobre una línea a lápiz que sirve de guía). Este índice se dispone en dos columnas de incipits por página, precediendo, a cada entrada, el respectivo número de orden de sonata dentro del volumen. Cada una de las columnas, tanto de las cifras como de los incipits, está flanqueada por una línea vertical que atraviesa de arriba abajo las pautas de cada página (***Vid.: fig.225***).

Un modelo análogo de índice, situado también, al final de cada manuscrito, aparece en las colecciones de sonatas de D. Scarlatti en Parma (en los 15 volúmenes) y Venecia (a partir del Libro I); así como en el manuscrito de sonatas de Sebastián Albero, también en Venecia (***Vid.: fig.226, fig.227 y fig.229***).

El término utilizado en la *fuentes 3* para introducir los incipits de las obras es el de “Tabla”. Curiosamente este mismo término aparece en las *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Albero (*Vid.: fig.228*), y en los Libros II, III, IV y V de Parma —estos cuatro libros recogen la referencia al año 1752—. En el resto de libros de la colección de Parma, así como en la totalidad de los libros de Venecia con resumen final de incipits, el término empleado es “Índice”.

El término utilizado en la *fuentes 3* para introducir los incipits de las obras es el de “Tabla”. Curiosamente este mismo término aparece en las *Sonatas para Clavicordio* de Sebastián Albero, y en los Libros II, III, IV y V de Parma —estos cuatro libros recogen la referencia al año 1752—. En el resto de libros de la colección de Parma, así como en la totalidad de los libros de Venecia con resumen final de incipits, el término empleado es “Índice”.

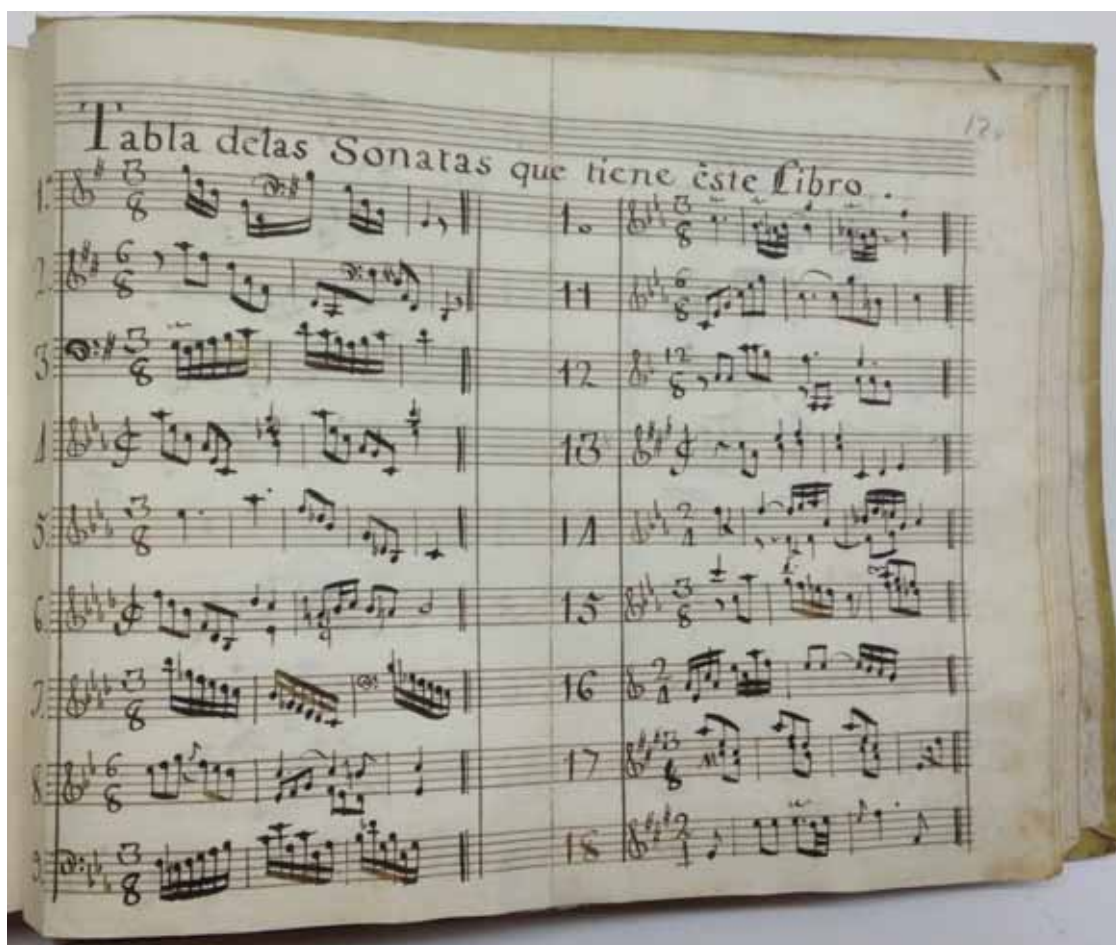


Fig.225: *E-Zac, fuentes 3, f.120r.* Nótese en la línea a lápiz existente debajo del título, que sirve de guía al “Copiante A”.



Fig.226: (I-PAc), Libro VI (1753), f.60v. Nótese la existencia mencionada de las líneas a lápiz verticales que atraviesan de arriba abajo las pautas de cada página, existentes también en la *fuentes* 3. Igualmente se observan líneas a lápiz que sirven de guía en el texto superior.



Fig.227: I-Vnm, Libro I (1752), f.61v.



Fig.228: I-Vnm, (IV 197b/9768), f.63.
-Sebastián de ALBERO: *Sonatas para Clavicordio*.

Fig.229: I-PAc, Libro II, f.62.r. Repárese en la presencia de las dos líneas a lápiz que sirven de base para anotar el título de la página (existente también en la fuente 3). Estas líneas tienen una amplitud de 6 mm.

El uso de tablas de contenidos era algo frecuente en la tradición de la música hispánica, como se aprecia en la figura siguiente, correspondiente a un manuscrito del siglo XVII que recopila música vocal de diversos autores coetáneos y de fines del Quinientos (Francisco Guerrero, Orlando di Lasso, Hernando Franco, Rodrigo de Ceballos, Gil Dávila, Philippe Rogier, Juan Gutiérrez de Padilla...), depositado en el Archivo de Música la Catedral de Puebla (México)⁶²³.

| TABLA delas obras que este libro | |
|-------------------------------------|----------|
| Dixit domine. 1.º tono a. 4. | fol. 2. |
| Otro 1.º tono a. 4. | fol. 5. |
| 1.º tono de J.º Padilla a. 4. | fol. 5. |
| Otro 1.º tono a. 4. | fol. 12. |
| Secundo tono a. 4. | fol. 13. |
| Otro 2.º tono de Guerrero a. 4. | fol. 18. |
| 3.º tono a. 4. | fol. 19. |
| 3.º tono a. 4. | fol. 23. |
| 4.º tono a. 4. de Guerrero. | fol. 25. |
| 4.º tono a. 4. de Franco. | fol. 32. |
| 5.º tono a. 4. | fol. 39. |
| 6.º tono a. 4. Gil Dávila. | fol. 40. |
| 6.º tono a. 4. | fol. 46. |
| 6.º tono a. 4. Gil Dávila. | fol. 47. |
| 7.º tono a. 4. Guerrero. | fol. 44. |
| 8.º tono a. 4. Guerrero. | fol. 46. |
| 8.º tono a. 4. Guerrero. | fol. 48. |
| 8.º tono a. 4. Philips locher. | fol. 52. |
| mostrare coc. matre. Franco. | fol. 53. |
| Arbo. de A. de Franco. | fol. 56. |
| Otro a. 4. de Guerrero. | fol. 58. |
| Otro a. 4. | fol. 59. |
| Verbum caro a. 4. Ceballos. | fol. 60. |
| Dame. Henr. de A. Guerrero. | fol. 60. |
| Secunda Cant. de Orlando. | fol. 2. |
| 3.º Cancion de Orlando. | fol. 5. |
| 4.º Cambio de Orlando. | fol. 12. |
| 5.º Canc. de Orlando. | fol. 13. |
| 6.º Cant. de Orlando. | fol. 18. |
| Ave maría de Guerrero. | fol. 19. |
| S. M. de A. Guerrero. | fol. 23. |
| Escalas de A. Guerrero. | fol. 25. |
| A Dios de A. Guerrero. | fol. 32. |
| Prado Amén de A. Guerrero. | fol. 39. |
| Mazacote de S. de Guerrero. | fol. 40. |
| Cancion de A. Guerrero. | fol. 46. |
| Dime marico Henr. de A. Guerrero. | fol. 47. |
| Cancion de A. Guerrero. | fol. 44. |
| In Jose de A. Guerrero. | fol. 46. |

Fig.230: Catedral de Puebla de los Ángeles (Puebla, México), índice de contenidos situado al final de un manuscrito con obras vocales de distintos autores (siglo XVI). Nótese la coincidencia de la terminología usada: *Tabla / delas obras que este libro [...]*.

⁶²³ Ilustración facilitada por el Dr. Antonio Ezquerro Esteban.

Datación

Los folios del cuaderno, a excepción de las guardas⁶²⁴, contienen una misma marca de agua, huella grabada sobre el papel, como era habitual, a partir de una filigrana de alambre elaborada con las iniciales “SP”⁶²⁵ y cuya procedencia se sitúa en la Real Capilla española de música, poniendo así de manifiesto un mismo origen de los pliegos (igual molino papelero de procedencia para su fabricación, y seguramente, idéntica o muy cercana datación).



Fig.231: *E-Zac, fuente 3, f.1r.* Marca de agua presente en los folios pautados del manuscrito.

Se aprecian dos tipos de filigrana S_P en la *fuentes 3*, que se diferencian por el tamaño y por la forma o trazo que describe la línea que une la base de ambas letras (que sería el modo con el que se dispuso el alambre empleado a la hora de marcar el papel).

Las características de esta marca de agua, tal y como se recoge en la práctica totalidad de los folios que contienen la huella dejada por esta filigrana, son de grandes dimensiones, y presentan una ligera elevación en la línea de unión entre ambas letras, experimentándose una pequeña inclinación hacia el extremo superior de la letra “S”.

⁶²⁴ Ya se ha mencionado el tipo de marca de agua presente en el primer bifolio del manuscrito.

⁶²⁵ Esta marca de agua ha sido abordada en la descripción de la *fuentes 1*, donde se enumeran todas las fuentes de *E-Zac* que contienen dicha filigrana.

Los folios con este tipo de marca de agua S_P tienen un grosor considerable. La otra presentación o formato de esta misma marca de agua, aparece únicamente en un folio (bifolio), y es de menores dimensiones, aparte de que carece de la citada elevación en la base de unión de las letras, y de que el papel en el que se estampa es de menor grosor.

Además, la morfología y el tamaño de ambos tipos de filigrana S_P son coincidentes entre sí, es decir, la filigrana “grande” es idéntica en todos los bifolios en los que aparece (tanto en la *fuentes 3* y como en la *fuentes 4*). Y lo mismo sucede con la filigrana “pequeña” (presente en las fuentes 3 y 4).

En lo que se refiere a la relación existente entre la morfología de la marca de agua S_P y la datación del papel correspondiente, en la descripción de la *fuentes 1*, ya he reseñado la coexistencia de variantes temporales de la marca de agua S_P, referidas al tamaño de la misma. En concreto, cuando esta marca de agua se corresponde con una fecha más antigua del papel (datando los primeros ejemplos de los años 1738-1740), la marca de agua es de pequeñas dimensiones. De modo que, con el paso del tiempo, la filigrana va cambiando de forma y aumentando progresivamente de tamaño, hasta alcanzar sus mayores dimensiones, algo que se produce a lo largo de la década de 1750⁶²⁶.

Conviene tener muy presentes, llegados a este punto, algunas de las observaciones que hace al respecto Antonio Ezquerro⁶²⁷, pues cabría pensar que la

⁶²⁶ Véase la reproducción de las filigranas contenidas en el papel con el que se editó la *Biblioteca Universal* contenida en -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “Biblioteca Universal de la Polygraphia Española: Una impresión de 1738 realizada por la Biblioteca Real”, en *Anales de Documentación*, 10 (2007), pp. 113-143 [reproducida en la descripción de la *fuentes 1*].

⁶²⁷ “Un elemento realmente importante para conocer la naturaleza de las filigranas y su utilidad de cara a la datación de documentos tanto impresos como manuscritos, es prestar atención al hecho de que el dibujo o matriz de la filigrana se trabajaba a mano en alambre, y se solía hacer por parejas. Por su método de fabricación, era imposible que hubiera dos parejas idénticas de alambres, puesto que cada una, hecha manual e independientemente (es decir, sin molde), daba marcas distintas, siquiera fuese con pequeñas variaciones, máxime en un material como el hilo metálico, de relativa rigidez. Es por ello que no puede haber dos formas con filigranas idénticamente iguales, y que la marca de agua es un elemento diferenciador clave de todos y cada uno de los papeles que la lleven. Así, podemos concluir que si hallamos dos filigranas iguales, responderán a la misma forma y habrán salido del mismo taller y bandeja con un intervalo de tiempo relativamente corto, por más que parezcan en papeles muy alejados entre sí geográficamente. [Debido al uso, la filigrana cambiaba lentamente de posición en la forma, y sus contornos se iban deformando, por lo que al cabo del tiempo se desechaban. Por ello, se estima que una pareja de alambres podía durar, en buenas condiciones, aproximadamente un año. Las filigranas que difieren ligeramente se llaman *similares*; y aquellas con diferencias mayores, *divergentes*. Se consideran similares las hojas de papel salidas de la misma forma en el espacio de unos meses (puesto que hay

evolución de la marca de agua S_P, en cuanto a su forma y tamaño, hubiera podido deberse a su paulatina e hipotética deformación (es decir, a un progresivo deterioro del diseño en alambre), con el uso y el paso del tiempo, lo cual la habría ido haciendo, poco a poco, algo más grande.

En este sentido, la morfología (ausencia de elevación en la línea que sirve de unión entre ambas letras) y el tamaño de la filigrana (de menores dimensiones), presente en un único bifolio de la *f fuente 3* y también en cuatro bifolios al comienzo de la *f fuente 4*, se corresponde exactamente con la filigrana presente en los folios del manuscrito autógrafo de José de Nebra que contiene la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*, estrenada en 1744 (*E-Zac*, sin signature). Por tanto, existe constancia de este formato de filigrana S_P en papeles autógrafos de José de Nebra, procedentes del entorno de la corte española, correspondientes a música de mediados de la década de 1740.



Fig.232: *E-Zac*, marca de agua tomada en papel vegetal, presente en la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*. Nótase la forma de la base que sirve de unión entre las letras, que no posee ninguna elevación (coincidente con la filigrana existente en el f.118 [120] de la *f fuente 3*). Tampoco existe inclinación en el extremo superior de la letra “S”.

Por lo que respecta a la filigrana de mayores dimensiones (presente en las fuentes 3 y 4), he comprobado que su morfología (una elevación en la línea de unión entre ambas letras y ligera inclinación en el extremo superior de la letra “S”), y su tamaño, es muy coincidente con la marca que hallé en *Il Demetrio: atto primo [-terzo] / [del sigr. Niccolò Jommelli]*, de Niccolò Jommelli, *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS/MSS/438, 1750-1751, 220 x 290 mm. Por tanto, existe constancia de este tipo de

pequeñas diferencias entre las primeras y las últimas)]”. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad. (Una primera aproximación, a partir de los manuscritos de la primera mitad del siglo XVII del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza)”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), p.19-69; la cita concreta, en p.26.

filigrana S_P en folios de música, procedentes del entorno de la corte española, datados a comienzos de la década de 1750 (1750-1751).

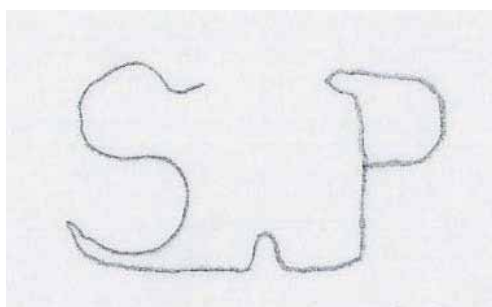


Fig.233: *E-Mp*, marca de agua tomada sobre papel vegetal, presente en *Il Demetrio*. Nótese la forma de la base que sirve de unión entre las letras, que aquí sí posee una elevación y la inclinación existente en el extremo superior de la letra “S” (coincidente con la filigrana “grande” que predomina en las fuentes 3 y 4).

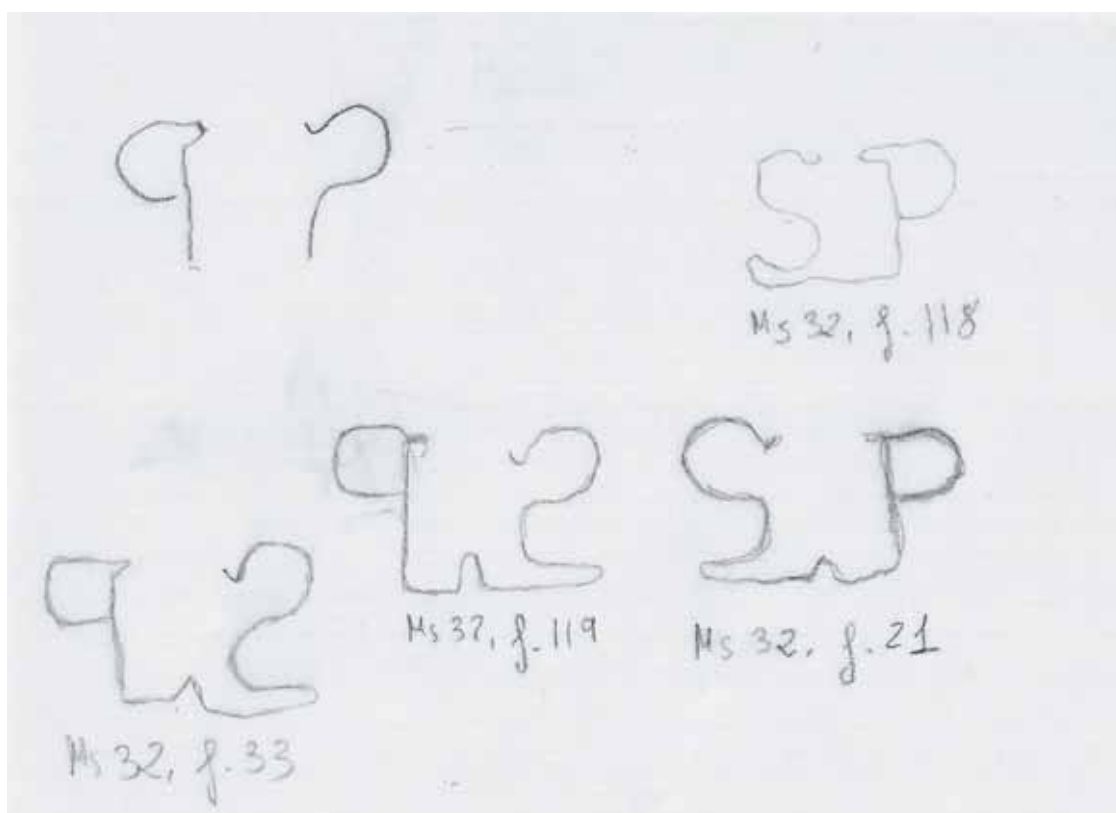


Fig.234: *E-Zac, fuente 3*, algunos ejemplos de la marca de agua tomados en papel vegetal. Arriba, imágenes tomadas directamente del original, a tamaño real. Nótese el tamaño diferente existente entre la filigrana contenida en el f.118 [120] y el resto, así como la forma de la letra “S” y el trazado de la línea de unión entre las letras. Abajo, las mismas cinco imágenes, volteadas en idéntica dirección y dispuestas a igual tamaño, para su cotejo: de izda. a dcha. (Ms.32): sin referencia de fol.; fol.118; fol.33; fol.119; y fol.21.

Esta filigrana aparece en un total de 26 folios [25 bifolios en realidad]⁶²⁸ de la *fuelle 3*, concretamente en los siguientes [se incluye entre corchetes la numeración real, sin tener en cuenta los errores de numeración descritos anteriormente]:

| | <u>Se corresponde con:</u> |
|--|---|
| <i>Folio 1</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 1 ⁶²⁹ . |
| <i>Folio 12</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 2 ⁶³⁰ . |
| <i>Folio 13</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 3 ⁶³¹ . |
| <i>Folio 18</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 4. |
| <i>Folio 21</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 5. |
| <i>Folio 22</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 5. |
| <i>Folio 25</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 6. |
| <i>Folio 26</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 6. |
| <i>Folio 30</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 7. |
| <i>Folio 33</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 8. |
| <i>Folio 34</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 8. |
| <i>Folio 62</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 15. |
| <i>Folio 69</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 17. |
| <i>Folio 76 [77]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 19. |
| <i>Folio 80 [81]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 20. |
| <i>Folio 84 [85]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 21. |
| <i>Folio 85 [86]</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 21. |
| <i>Folio 88 [89]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 22. |
| <i>Folio 90 [92]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 22. |
| <i>Folio 95 [97]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 24. |
| <i>Folio 96 [98]</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 24. |
| <i>Folio 108 [110]</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 27. |
| <i>Folio 112 [114]</i> , tamaño grande. | bifolio interior del fascículo 28. |
| <i>Folio 118 [120]</i> , tamaño pequeño . | bifolio exterior del fascículo 29. |
| <i>Folio 119 [121]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 30. |
| <i>Folio 120 [122]</i> , tamaño grande. | bifolio exterior del fascículo 30. |

⁶²⁸ El bifolio exterior del fascículo 22 posee dos marcas de agua.

⁶²⁹ Recuérdese que este fascículo consta de 3 bifolios encartados (véase anexo II).

⁶³⁰ Este fascículo consta también de 3 bifolios encartados.

⁶³¹ Repárese en que el fascículo 3 consta de 2 bifolios encartados, al igual que el resto de fascículos del libro (fascículos 3-30).

Por tanto, la marca de agua se encuentra en un total de 25 bifolios, situados en 20 de los 30 fascículos contenidos en el libro. La tipología de la marca de agua S_P de mayores dimensiones y con la elevación en la base de unión de las letras, aparece en un total de 24 de bifolios. Este modelo de marca de agua, presente en la mayor parte del papel empleado para la copia de las fuentes 3 y 4, se situaría cronológicamente en el inicio de la década de 1750.

La presencia testimonial en la *fuentes 3* de un único bifolio con la tipología de filigrana S_P de mediados de la década de 1740, pudiera deberse a que el “Copiante A” dispusiera de algún remanente de papel de la Real Capilla adquirido en años anteriores, el cual pudo reutilizar, de manera esporádica, para la confección de las fuentes 3 y 4.

Por otra parte, como se ha explicitado con anterioridad, las fuentes 3 y 4, constituyen, en sí mismas, el comienzo de una colección autónoma, que probablemente estuvo constituida por varios ejemplares más. Los citados manuscritos se corresponden, respectivamente, con el primer libro y con el segundo libro de un conjunto original copiado íntegramente por el “Copista A”. Si bien en la *fuentes 3* no existe ninguna alusión al número de libro del que se trata, sí aparece una clara alusión en la *fuentes 4*, en cuyo índice se anota la expresión: “Al 3º Libro”; de lo cual se deduce fácilmente que la *fuentes 4* es el Libro II. De dicha colección únicamente se conservan en Zaragoza estos dos primeros volúmenes, siendo todavía un misterio lo que pudo haber acontecido con los volúmenes restantes.

La *fuentes 3* no contiene ninguna fecha, si bien, por los rasgos caligráficos del “Copiante A” y del contenido del mismo (sonatas presentes) se trata de un volumen anterior en el tiempo a la *fuentes 4*. Por tanto, dado que en esta *fuentes 4* aparece hacia el final del libro, tal y como se verá, la referencia al año de 1752, es de suponer que la *fuentes 3* pudo copiarse con anterioridad a esta fecha; año en el que se datan el primer volumen de las colecciones de Venecia (Libros I) y Parma (Libros I); ambos considerados como los manuscritos anotados por el “Copista A” más antiguos conocidos hasta el momento. Todo ello implicaría que en Zaragoza se conservarían copias del mismo escriba pero anteriores en el tiempo a Venecia y Parma, y además con una ordenación de las mismas diferente a la existente en Venecia y Parma, con la

importancia implícita que ello conlleva en lo que respecta a la consideración de las denominadas fuentes primigenias.

Un rasgo caligráfico que también confirma la hipótesis de la mayor antigüedad de la *fuentes 3*, y, por tanto, de especial relevancia a la hora de situar en el tiempo la música anotada por el copista que nos ocupa, lo constituye la forma característica de escribir la clave de Fa.

Tras la consulta de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza, se pone de manifiesto que, en un primer estadio de copia (1752a)⁶³², la clave de Fa aparece siempre con un pequeño trazo ornamental que se sitúa “en el interior” del semicírculo que conforma el propio cuerpo de la clave.

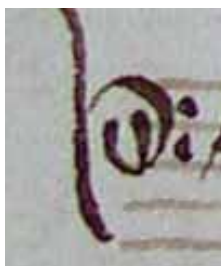


Fig.235: Clave de Fa dotada de un característico trazo ornamental. *Fuente 3*, f.1v.

Sin embargo, en un estadio posterior de copia (de en torno a 1752, y en adelante) el ornamento desaparece por completo, de manera, que a partir de entonces la clave de Fa pasa a anotarse siempre sin ornamento alguno.

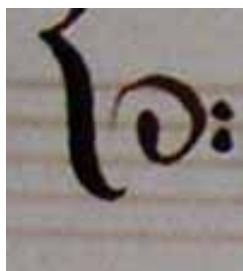


Fig.236: Clave de Fa no ornamentada o sencilla. *Fuente 4*, f.115r.

La referencia al año de 1752 como límite que separa la adopción de una u otra variante de la clave de Fa por parte del copista, no se basa en suposiciones, sino que

⁶³² Este estadio, tal y como he explicitado en el párrafo de arriba, se correspondería con la *fuentes 3* (Libro I de Zaragoza), la cual no contiene fecha alguna, e incluso, con los 13 primeros cuadernillos de la *fuentes 4*.

obedece a criterios sólidos y demostrables, como es el caso de la citada implantación definitiva del modelo de clave no ornamentada por el copista que, tal y como se demostrará a continuación, se produce en un momento puntual: hacia 1752.

El modelo “primerizo” —más temprano— de clave de Fa (ornamentado) aparece de manera general en todos los sistemas —comúnmente en el pentagrama inferior, mano izquierda— de *todas* las sonatas de la *fuentes 3* —incluido el índice—.

En el caso de la *fuentes 4*, este modelo ornamentado se localiza en los primeros catorce fascículos, si bien, cabe reseñar aquí algunos matices. Del fascículo 1 al 12 aparece de forma invariable en todos los sistemas. En el fascículo 12 (que consta de dos bifolios y por tanto, de ocho páginas en total), este modelo ornamentado de clave de Fa se halla en las seis primeras páginas (folios 43r.-45v., final de la sonata 21, sonata 22 y comienzo de la sonata 23), mientras que en las dos restantes no (folios 46r. y 46v.). En el caso del fascículo 13 (formado por dos bifolios también), el modelo de clave de Fa ornamentado aparece de forma esporádica (no se escribe en todos los sistemas sino que se anota únicamente en algunos) en varias páginas: folios 47v., 48r., 49r., 49v., 50r. y 50v (sonatas 24 y 25). Por lo que respecta fascículo 14, el modelo ornamentado aparece únicamente en tres casos: en el tercer sistema del folio 51r. (última página de la sonata 25), en el último sistema del folio 54r. y en el último sistema del folio 54v (dos páginas de la sonata 27).

Podría decirse, por tanto, que en la *fuentes 4*, a partir de la Sonata 23, el trazo de la clave de Fa atraviesa un período de transición, en el que las dos formas conviven simultáneamente, hasta que definitivamente, a partir de la Sonata 28 —coincidiendo con el inicio de un nuevo cuadernillo, en concreto, el cuadernillo 15—, se impone el tipo de clave no ornamentada o sencilla. Hay que considerar que este cuadernillo se aproxima al ecuador del libro, ya que la *fuentes 4* consta de un total de 34 cuadernillos (su encuadernación se aborda detalladamente en el capítulo destinado a la descripción de la misma); si bien los cuadernillos 33 y 34, son menores, en lo que respecta al número de bifolios que los integran⁶³³.

⁶³³ Los fascículos 33 y 34 constan de un único bifolio cada uno.

Curiosamente, el número 15 es un número significativo; como ya se ha explicado si consideramos que cada binión (es decir, cada dos bifolios o pliegos) suele contener el equivalente a dos sonatas —recuérdese que en la primera cara recta de un cuadernillo constituido por un binión siempre se escribe la última cara de la sonata precedente, de modo que la última cara de la segunda sonata que contiene el cuadernillo suele copiarse en la primera cara recta del cuadernillo siguiente—, estos 15 cuadernillos se aproximan a la cantidad “emblemática” de 30 sonatas [1 sonata = 1 bifolio = 4 caras]. A todo ello, conviene añadir que la Sonata 28 (K. 154), primera sonata del cuadernillo 15, aparece con la inscripción [*Rna.*], en el índice final del libro.



Fig.237: *E-Zac, fuente 3, f.1v.* Inicio de libro, primera cara de la Sonata 1. Obsérvese la forma ornamentada de las claves de Fa.



Fig.238: *E-Zac*, fuente 4, f.1v. Inicio de libro, primera cara de la Sonata 1.
La forma primeriza de anotar la clave de Fa continúa presente.



Fig.239: *E-Zac, fuente 3, f.119r.* Final de libro, última cara de la Sonata 60.
La ornamentación de las claves de Fa continúa presente.



Fig.240: *E-Zac, fuente 4, f.45r.* Última página de la Sonata 22.
La clave de Fa con ornamento aparece de forma sistemática desde el inicio de la *fuentes 4* (Sonata 1) hasta la última cara de la Sonata 22.



Fig.241: *E-Zac*, fuente 4, f.45v. Primera cara de la Sonata 23.
Se aprecia con claridad la coexistencia de los dos tipos de clave de Fa. La variante ornamentada solamente se localiza en la primera página de esta sonata.



Fig.242: *E-Zac*, fuente 4, f.129r. Final del libro, última cara de la Sonata 63.
Tal y como se observa, todas las claves de Fa carecen de ornamentación.



Fig.243: *E-Zac, fuente 4, f.55v.* Sonata 28, primera composición del fascículo 15. Aparece con la inscripción R^{na}. en el índice del final del libro. A partir de esta sonata, se recurre únicamente a la forma no ornamentada de la clave de Fa.

Justamente la fecha de 1752 aparece en el folio 123v. de la *fuentes 4*, asociada al fascículo número 32, en el que se encuentran la última página de la sonata 60 (K. 151), la sonata 61 (K. 206) completa, y las tres primeras planas de la sonata 62 (K. 207).

Dado que el cambio definitivo de un modelo de clave a otro se produce, aproximadamente a mitad del volumen (cuadernillo 15), y que, además, la fecha de 1752 se localiza hacia el final del libro (segundo grupo de cuadernillos), podría pensarse que en la *fuentes 4* concurren dos grandes períodos de copia. El primero, constituido por 14 cuadernillos, los cuales, a su vez, recogen un total de 27 sonatas (1752a), y el segundo, constituido por 20 cuadernillos, en los cuales se anotan un total de 36 sonatas (ca.1752)⁶³⁴.

⁶³⁴ Véase el anexo correspondiente a la estructura, encuadernación y contenidos de la *fuentes 4*.

Por lo que respecta a los libros que fueron copiados por el mismo amanuense de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza presentes en otras colecciones, o sea, los Libros I a XIII (1752-1757) de Venecia y los Libros I a XV (1752-1757) de Parma, presentan siempre y de forma sistemática la forma de la clave de Fa sin ornamento. Si bien, existe una excepción de un único caso puntual en el que conviven ambos modelos de clave en el Libro II (1752) de Venecia, concretamente en la primera página de la primera sonata (K.177, primer sistema) del volumen citado.



Fig.244: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.1v. Comienzo de libro, primera cara de la Sonata 1 (K.177). En este caso concreto, la citada coexistencia de los dos tipos de clave de Fa también se aprecia (comienza con la clave ornamentada en el primer sistema, y continúa con la sencilla). Hay que señalar, sin embargo, que en el resto del libro se anota ya exclusivamente la clave de Fa sin ornamento.



Fig.245: *I-Pac*, Libro VI (1753), f.53v. Comienzo de la sonata n° 27 (K.177). Se observa el modelo no ornamentado de clave de Fa en todos los sistemas, a diferencia de lo que ocurre con esta misma sonata en Venecia. En la datación del manuscrito se constata además, que la copia de Parma es posterior a la de Venecia.



Fig.246: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.1v. Comienzo de la sonata n° 1 (K.148). Se observa el modelo no ornamentado de clave de Fa en todos los sistemas.

La presencia exclusiva de este modelo sencillo de clave, es lógica, si se considera que fue adoptada por el escriba hacia 1752, fecha en la que éste inicia la copia de los trece volúmenes venecianos y de los quince parmesanos.



Fig.247: *I-Pac*, Libro I (1752), f.1v. Comienzo de la sonata n° 1 (K.148).
Se observa el modelo no ornamentado de clave de Fa en todos los sistemas.

La ya mencionada colección de *Treinta sonatas para clavicordio* del navarro Sebastián de Albero (*I-Vnm*, IV 197b/9768), por su parte, conservada en y copiada también por el “Copiante A”, presenta únicamente el tipo de clave de Fa sin ornamentación; por ello, es de suponer que la copia se efectuase en 1752 o en los años inmediatamente siguientes⁶³⁵.

⁶³⁵ Probablemente este libro de sonatas de Sebastián de Albero se copió en el espacio de tiempo comprendido entre 1752, implantación definitiva del modelo de clave de Fa sencilla, y 1756, año de defunción del compositor.



Fig.248: *I-Vnm.* -Sebastián de ALBERO: *Treinta sonatas para clavicordio* [1752-1756]. Sonata 2, f.3v.
Empleo de la forma de clave de Fa sin ornamentación.

Una vez demostrada la relevancia del año de 1752, como límite temporal asociado a un trazo caligráfico del amanuense fácilmente rastreable, como es la manera de anotar la clave de Fa, conviene pasar a tratar, otro rasgo caligráfico del escriba característico de esta *fuentes* 3, que evidencia, al igual que sucede con la *fuentes* 4, dos momentos de copia claramente diferenciados.

El rasgo caligráfico al que me refiero se puede entender, más bien, como un hábito de copia, ya que no se trata de un cambio en la forma de anotar o escribir un determinado signo, sino del lugar en que éste se coloca. Así pues, durante las 32 primeras sonatas, el número arábigo referido al orden de sonata dentro de la colección se coloca invariablemente a la izquierda del inicio del pentagrama superior del primer sistema; concretamente en el extremo superior izquierdo del folio, fuera del espacio ocupado por las pautas⁶³⁶.

⁶³⁶ Nótese cómo este escriba tiene la costumbre de añadir siempre un punto tras las cifras, algo que se puede observar en todas las compilaciones de música de tecla copiadas por él (Parma, Venecia, Zaragoza e incluso colección de sonatas de Sebastián de Albero).



Fig.249: *E-Zac, fuente 3, f.51v.* Nótese la colocación del número de sonata, seguido de un punto, a la altura del primer pentagrama del primer sistema, en el margen izquierdo.

Sin embargo, a partir de la Sonata 33 (inicio del fascículo 16), hasta el final del libro (Sonata 60), este número se coloca de forma sistemática justo en el espacio intermedio existente entre los dos pentagramas del primer sistema, a la izquierda de la llave de unión entre pentagramas (y dentro del espacio ocupado por las pautas).

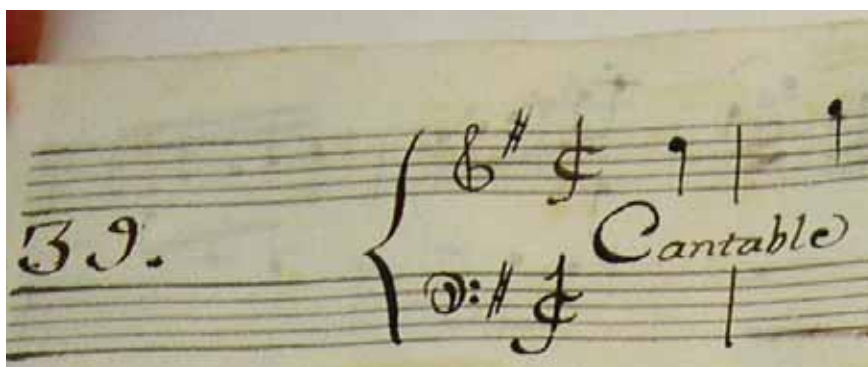


Fig.250: *E-Zac, fuente 3, f.76v.* Nótese la disposición del número, seguido de un punto, en el espacio existente entre los dos pentagramas del primer sistema.

De nuevo, en este caso para la *fuentes 3*, se observa un cambio importante referido al hábito de copia en torno al fascículo número 15 —que contiene la última página de la Sonata 30, así como las Sonatas 31 (completa) y 32 (tres primeras páginas)—, ya que a partir del cuadernillo 16, el escriba cambia de manera definitiva la colocación de los guarismos arábigos referidas al orden de cada sonata. De hecho, como se ha comentado en el análisis de las tablas de contenidos, si se compara esta *fuentes 3* con el denominado “Manuscrito Worgan” [*GB-Lbl, Additional Manuscript 31553*], se observa una evidente coincidencia de contenidos entre ambos, precisamente a partir de la sonata nº 34 de la *fuentes 3* (nada menos que 24 coincidencias en total). Este hecho, no es casual y refuerza la hipótesis de la existencia, de un segundo estadio de copia, en la *fuentes 3* de Zaragoza (en torno al fascículo 16).

En este sentido, el cuadernillo 16, como va dicho, está muy próximo a la cifra “emblemática” de 30 sonatas. Se resalta este hecho, porque 30 es el número de sonatas que suelen encontrarse en los libros de las colecciones de Venecia y Parma⁶³⁷. Ya se ha explicado que si se observa detenidamente el manuscrito, se aprecia cómo a la hora de encuadernar el libro, se dispusieron dos folios cortados, a modo de refuerzo (los cuales no han sido incluidos en la numeración de la foliación existente), concretamente después del folio 61 —final de la sonata 30, f. 61r, y al comienzo de la sonata 31, f. 61v—, así como después del folio 64 —entre los folios 64v. y 65r., es decir, entre las dos últimas caras de la sonata 32— [entre los fascículos 15 y 16]. En el presente caso, el fascículo 15 sería un “cuadernillo irregular”, pues añade algún folio a los bifolios que componen el cuadernillo.

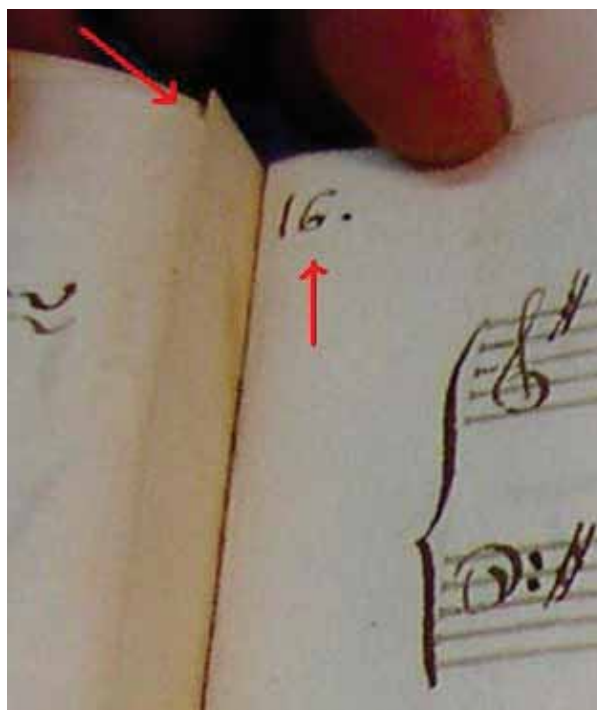


Fig.251: *E-Zac. fuente 3*, f.65r. Repárese en el fragmento de folio que sobresale por encima de la encuadernación, justo antes del inicio del cuadernillo 16, cuya primera cara (f.65r.) contiene la última plana (es decir, la cuarta cara) de la Sonata 32.

De igual modo, debe reseñarse que este mismo procedimiento acontece en la colección de Parma y justamente al final de los volúmenes afectados (también en la sonata nº 30)⁶³⁸, tal y como pude observar a partir de la consulta de las fuentes parmesanas. Así pues, lo localicé en los siguientes libros:

⁶³⁷ A excepción de los siguientes libros: Venecia 1742 (61 sonatas); Venecia 1749 (41 sonatas); Venecia Libro X (1755, 34 sonatas); Parma VII (1753, 31 sonatas); y Parma XV (1757, 42 sonatas).

⁶³⁸ A excepción del libro XV que contiene 42 sonatas.

- ❖ Libro IX: entre los folios 64v. y 65r. Concretamente al final del cuaderno, en la sonata nº 30, K.357, que posee un número poco frecuente de páginas (diez en total). El índice final de contenidos se anota un poco más adelante, concretamente en el folio 67 (recto y vuelto).



Fig.252: *I-PAC*, Libro IX, f.64v.

- ❖ Libro XI: entre los folios 58v y 59r. Concretamente al final del cuaderno, en la sonata nº 30, K.421. El índice final de contenidos se anota un poco más adelante, concretamente en los folios 60v. y 61r.
- ❖ Libro XV: entre los folios 64v. y 65r, en la sonata nº 33 (K.450).

La presencia en la *fuentes* 3 de dos folios cortados⁶³⁹, acaso podría entenderse como parte integrante de un bifolio inicial que estuviese destinado a contener el índice final de un libro con 30 sonatas (?). Esta idea, posiblemente se habría desechado finalmente (?), decidiendo cortar la mayor parte del cuerpo de estos dos folios, aunque manteniéndolos de este modo, integrados únicamente a la encuadernación por su extremo, ahora recortado, como refuerzo (pues, caso de haberlos eliminado del todo, hubieran provocado problemas en dicha encuadernación, al poderse soltar la trabazón y cosido del resto de cuadernillos). Esto pudo hacerse sin mayor problema, seguramente al haberse concebido la colección zaragozana, —a diferencia de otras colecciones, como es el caso de Parma o Venecia—, no como objeto suntuario, sino más bien como un

⁶³⁹ En la *fuentes* 4 no se halla ningún bifolio cortado, posiblemente, porque el copista ya tenía como referente la encuadernación de la *fuentes* 3 (libro con un contenido equivalente, en cantidad, a dos libros de Venecia o Parma).

corpus encaminado en exclusiva a la práctica de la ejecución al teclado, en el que este tipo de inconsistencias formales, físicas o de presentación, pudieran no haber tenido tanta importancia. Así pues se duplicaría el número de folios existentes en este libro I de Zaragoza (la *fuentes 3* contiene un total de 124 folios, 60 sonatas); frente a los 62 que posee el libro I de Venecia (1752, 30 sonatas) y a los 60 del libro I de Parma (1752, 30 sonatas). Si bien, esta *fuentes 3* contendría prácticamente el mismo número de sonatas y de folios que el volumen veneciano de 1742 (61 sonatas, 128 folios).

Acaso esta hipótesis hubiera podido conducir también a reducir el número de volúmenes necesarios para completar una colección (duplicando el número de sonatas —60, en lugar de las “tradicionales” 30⁶⁴⁰—), siguiendo acaso las indicaciones, necesidades o exigencias de su posible destinatario (?), con vistas a reducir costes, y obtener al mismo tiempo unas ventajas añadidas de transporte y almacenaje.

En este sentido, es lógico el empleo de folios con cinco sistemas por cara en Zaragoza (un procedimiento de ahorro que optimiza el aprovechamiento de papel), frente a los cuatro sistemas por cara que contienen las compilaciones de Parma y Venecia —incluyendo aquí el volumen veneciano de sonatas de Sebastián de Albero—, ya que, si bien todos los libros de las tres colecciones escritas por el mismo amanuense (“Copiante A”), comparten el formato apaisado, las colecciones depositadas en Italia, son de dimensiones algo mayores.

Es así como, en la colección zaragozana (y aun a pesar de que el tamaño de sus páginas sea más pequeño que el de otras colecciones foráneas), se consigue copiar la misma música en menos espacio de cada folio, mediante la inclusión de mayor número de pautas por página, la cual permite que quepan unos mismos contenidos en el mismo número de páginas, e incluso siendo éstas más pequeñas. Diríase que la intención previa a la copia era, precisamente, la de copiar no piezas sueltas, sino toda una colección de sonatas, con carácter unitario, y que, para ello, se hizo preciso “ajustar” los contenidos de dicha colección de sonatas al “soporte” disponible para su copia (al volumen, los pliegos, fascículos o lo que se tuviera previamente a la mano para realizar la copia, que, como vemos, era aquí más reducido en número y tamaño).

⁶⁴⁰ Hay que señalar no obstante las siguientes excepciones: los volúmenes de Venecia de 1742 y 1749, que contienen respectivamente 61 y 41 sonatas; y el volumen XV de Parma, que contiene 42 piezas.

Es evidente, por tanto, que la copia fue generada en un principio con la intención de ofrecer unos contenidos “unitarios”, una colección o corpus completo de sonatas, y no así sacar únicamente copia de piezas aisladas. Es más, podría decirse que la pretensión inicial del proceso de copia (que necesariamente no hubo de ser breve, habida cuenta de lo extenso de una colección de estas características), fue la de “compilar” un número cerrado o corpus completo de sonatas de D. Scarlatti.

Este razonamiento se revela de enorme importancia para poder rastrear y conocer qué es lo que pudo llevar a copiar estas obras así (de ese modo concreto), y para poder averiguar más fácilmente qué conexiones pueden tener —como parece claro, las tienen— las diversas colecciones entre sí (en origen, y en cuanto a sus contenidos), y cómo se llevó a cabo la idea pretendida. Lo que parece evidente es que, en su copia, primó la idea de “colección” sobre la de la mera transmisión de contenidos de tal o cual pieza aislada.

El espacio disponible para anotar la música queda equilibrado entre las tres colecciones (y en el presente caso, se hubo de hacer así, “a priori”, es decir, antes de empezar, ya que parece claro que primero se tuvo el soporte, —los fascículos que iban a conformar el libro final—, y sólo después se hubo de ajustar las obras de que se disponía —en un supuesto original—, al espacio físico —los cuadernillos, el libro— con que se contaba). Es más, en capítulos siguientes abordaré cómo, frecuentemente, el copista utiliza la misma cantidad de compases por cara de folio, para una misma sonata, en las diferentes colecciones. Estaba todo tan premeditado, tan prediseñado, que resultaría inconcebible que no existiera un original previo a partir del cual se sacara una copia tan ajustada.

Seguramente, esta copia tampoco se sacó de un borrador, sino, a su vez, de otra copia ya dispuesta “en limpio”, ya que, de no ser así, hubiera sido muy complicado que el resultado final fuera satisfactorio —en cuanto al ajuste del espacio y distribución de los compases, planas, etc.—. Sobre todo, para que los manuscritos resultaran sin enmiendas ni problemas añadidos por necesitar más o menos planas; es más, las copias de las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza (fuentes 3 y 4), comparten estos rasgos.

El cambio de hábito de anotación de la numeración referida a la ordenación de las sonatas, no es exclusivo de los volúmenes zaragozanos, sino que se aprecia, asimismo, en los volúmenes venecianos copiados por este mismo escribano, aunque con otros matices. Así, en el Libro I de Venecia (1752) se anota —en el extremo superior del folio, fuera del espacio comprendido por las pautas—, en mayúsculas, el término “SONATA”, debajo del cual, se coloca un número romano.

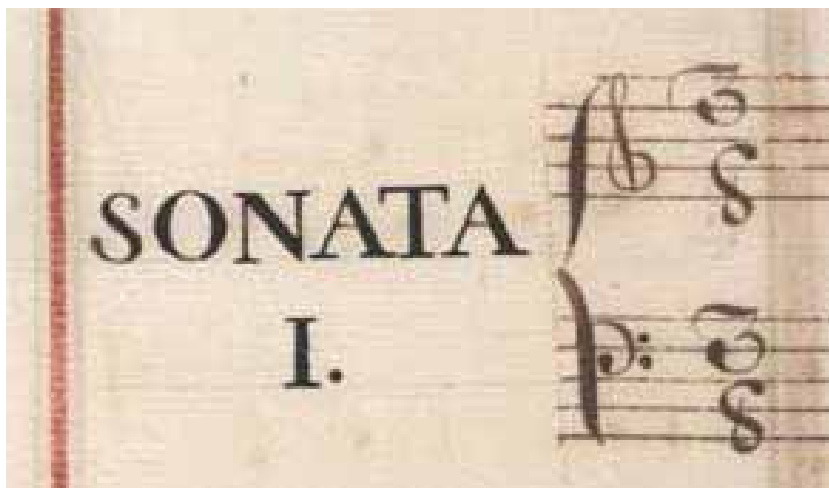


Fig.253: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.1v. Nótese cómo, justo debajo del término SONATA, anotado en mayúsculas, y a la izquierda del primer sistema, se añade un número romano referido al orden de las sonatas dentro del libro. Repárese también en las líneas rectas trazadas a lápiz, a manera de guías, que denotan la preparación previa de la plana para su copia, y por tanto un trabajo esmerado, profesional.

En el Libro II de Venecia (1752), encontramos, dentro del mismo manuscrito, dos presentaciones de este tipo. La primera, a modo de transición hacia la siguiente, está presente en las cuatro primeras sonatas⁶⁴¹, o lo que es lo mismo, en los dos primeros cuadernillos, y consiste en:

- ❖ La sustitución de la letra mayúscula por la minúscula.

⁶⁴¹ La diferente presentación (en cuanto a la numeración de las obras) de estas cuatro sonatas, divididas a su vez, en dos parejas (K.177-K.178, y K.179-K.180), sugiere que los dos cuadernillos en los que se encuentran, fueron copiados en un momento diferente al resto del volumen. Curiosamente, la primera pareja (K.177-K.178), aparece tal cual en las colecciones de Venecia (Libro I, Sonatas 1 y 2), Parma (Libro VI, Sonatas 27 y 28), Münster (Libro V, Sonatas 14 y 15) y Viena (Ms A, Sonatas 10 y 11). En la colección zaragozana, sin embargo, ninguna de las dos sonatas que conforman la primera pareja está en los manuscritos. No obstante, la segunda pareja de sonatas (K.179-K.180), se halla en Venecia (Libro I, Sonatas 3 y 4), Parma (Libro II, Sonatas 1 y 2) y Zaragoza (*fuentes 3*, Sonatas 20 y 19). [Quizás, el amanuense copió algunas sonatas de Venecia a partir de algunos originales en limpio anotados en cuadernillos que contenían dos sonatas cada uno. Existen, de hecho, algunas parejas de sonatas —con verdadera significación por sí mismas—, que se mantienen en las tres colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza Y notablemente, en el Ms. 35 de Zaragoza (*fuentes 5*), donde las dos primeras sonatas parecen corroborar esta hipótesis, ya que se corresponden con las Sonatas 9 y 8 del Libro XII de Parma].

- ❖ El paso de las cifras romanas a las árabigas⁶⁴².
- ❖ La proliferación de ornamentos (la letra “s” está minuciosamente decorada — únicamente en las sonatas I y II— y además, se añaden otros tres trazos ornamentales, uno colocado sobre el vocablo “Sonata” y dos que flanquean la cifra romana).



Fig.254: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.1v. Obsérvese el paso de las anteriores letras mayúsculas (en el Libro I) a las presentes minúsculas, así como el nuevo gusto por la ornamentación y la perduración del número romano.

Existe una segunda manera de anotar el orden de las sonatas en este Libro II (1752), que es una variación de la anterior (o sea, de la que se había utilizado al comenzar este mismo Libro II); es decir, que

- ❖ Persisten algunos elementos (las letras minúsculas y la rúbrica o trazo ornamental que corona la palabra “Sonata”).
- ❖ Mientras que otros, no (la letra “S” no vuelve a aparecer decorada, desaparecen los ornamentos que flanquean el número de orden de cada sonata y se sustituyen, definitivamente, las cifras romanas por las árabigas).

Este segundo modo de presentar las composiciones perdura, y se mantiene en los volúmenes copiados en 1753 (Libros III-VI) y en 1754 (Libros VIII y IX).

⁶⁴² No obstante, como se aprecia en la **Fig.254**, la cifra romana persiste, únicamente, en la primera sonata del cuaderno.



Fig.255: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.1v. En este ejemplo se aprecia claramente la ya comentada desaparición de algunos ornamentos y la consolidación de los números arábigos.

Posteriormente la presentación se simplifica, ya que se suprime la rúbrica que corona el término “Sonata”. Esta nueva configuración se adopta en los últimos volúmenes de Venecia: Libro X (1755) al Libro XIII (1757), si bien, también se halla en el Libro VII (1754).

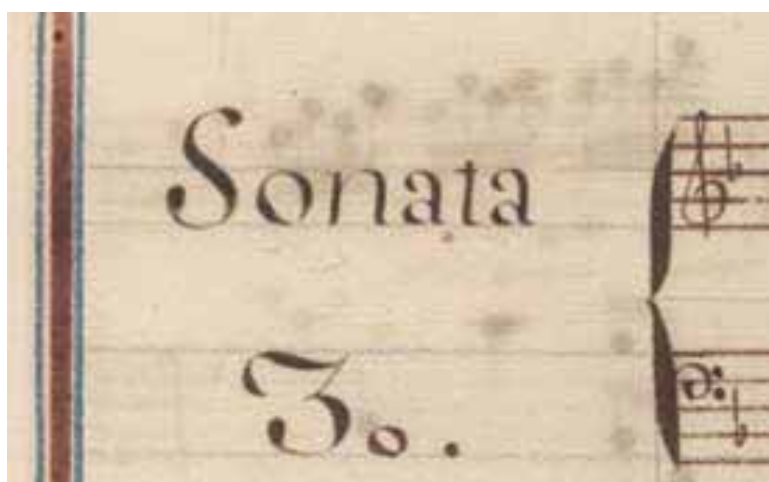


Fig.256: *I-Vnm*, Libro XIII (1757), f.59v. Como se puede ver, se abandona con el paso del tiempo la anterior rúbrica que coronaba el término “Sonata”. Entretanto, siguen siendo bien patentes las líneas rectas o guías trazadas a lápiz para facilitar y embellecer la maquetación de la plana.

Sin embargo, en la colección de Parma existe una mayor uniformidad a la hora de anotar el número de cada sonata; de tal modo, que en los 15 volúmenes⁶⁴³ (1752-

⁶⁴³ Únicamente la primera sonata de los Libros VIII y X de Parma presenta el modelo de numeración con el ornamento ya mencionado sobre el término “sonata” (idéntico al segundo modelo explicitado en

1757) la manera de disponer gráficamente los encabezamientos de cada sonata, coincide con la descrita para la *fuentes 3* a partir de la Sonata 33, es decir, se emplea únicamente el número (unas veces ordinal y otras cardinal), sin acompañarse del término “sonata”, situado, de forma sistemática, justo en el espacio intermedio existente entre los dos pentagramas del primer sistema, a la izquierda de la llave de unión entre pentagramas (y dentro del espacio ocupado por las pautas). Por tanto, la manera de disponer gráficamente los encabezamientos de cada sonata que se adopta en las fuentes 3 y 4 de Zaragoza para numerar cada pieza, es también idéntica a la empleada en todos los libros de Parma.



Fig.257: *I-PAc*, Libro I (1752), inicio de la primera sonata del libro (K.148). Nótese la colocación del número, centrado, justo entre ambos pentagramas del primer sistema. Si bien, a diferencia de las fuentes 3 y 4, en Venecia y Parma existe un margen de la izquierda del sistema que carece de pautas.

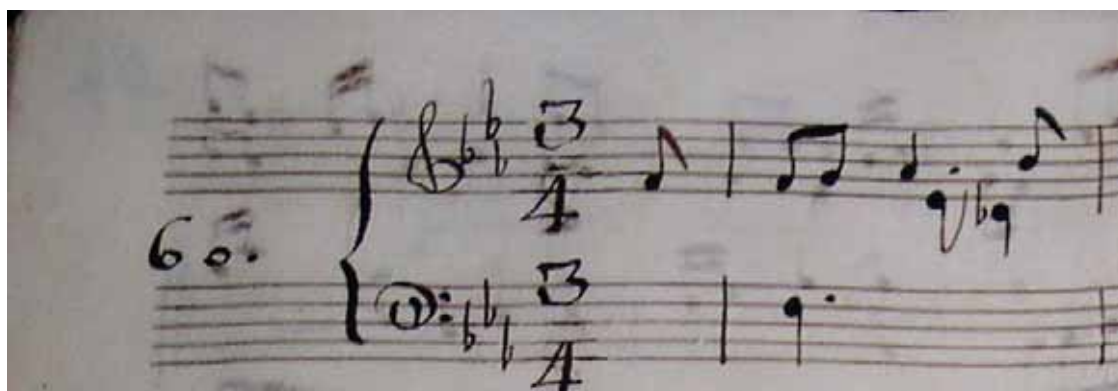


Fig.258: *E-Zac*, *fuentes 3*, f.117v. Última sonata del libro. El número, aquí cardinal, se sitúa al comienzo, entre las pautas. Nótese la disposición del punto que acompaña a las cifras, casi alineado con el extremo de la llave de unión de los pentagramas (aspecto coincidente con Parma).

Venecia). En el libro XI, la primera sonata presenta este modelo descrito, aunque sin el ornamento (sí incluye el término “sonata”).

El que un mismo escriba aplicara sistemáticamente unos determinados rasgos caligráficos o hábitos de copia durante un número de determinado de fascículos o cuadernillos (los 16 primeros)⁶⁴⁴, y que cambiara esos detalles en el siguiente grupo de cuadernillos, refuerza la hipótesis ya señalada, según la cual, pudieron haber concurrido, en la elaboración de la zaragozana *f fuente 3*, dos momentos de copia separados en el tiempo, cada uno de ellos con una redacción cercana a las 30 sonatas, todo ello tal vez condicionado por la disponibilidad del material original (a partir del cual se realiza la copia de la *f fuente 3*), o bien, como consecuencia de la costumbre de copia adquirida hasta entonces para la música de tecla.

Este hecho enlaza directamente con el proceso de encuadernación de los volúmenes I-XIII de la colección veneciana, copiados por el escriba que nos ocupa, ya que cada uno de ellos suele tener el mismo número de sonatas⁶⁴⁵ (30), anotadas en el mismo número de folios (alrededor de 60, sin contar el índice) y, probablemente, dispuestas en el mismo número de cuadernillos (alrededor de 15). De igual modo, suele ocurrir en la colección de Parma (a excepción del libro xv) y en el veneciano libro de sonatas de Sebastián Albero sigue las mismas pautas de encuadernación: 30 sonatas en 62 folios y 15 cuadernillos, como podemos comprobar por la siguiente comparativa⁶⁴⁶:

VENECIA. El final de la sonata 30 (última plana) se anota en los siguientes folios, para cada uno de los libros de la colección veneciana copiados por el “Copiante A”: **61r.** (Libro I, 1752); **59r.** (Libro II, 1752); **59r.** (Libro III, 1753); **61r.** (Libro V, 1753); **62r.** (Libro VI, 1753); **60r.** (Libro VII, 1754); **59r.** (Libro X, 1755, contiene 34 sonatas); **62r.** (Libro XI, 1756); **61r.** (Libro XIII, 1757).

⁶⁴⁴ Recuérdese lo mencionado con respecto a los diversos rasgos caligráficos del “Copiante A” (colofón final, clave de Fa, etc.).

⁶⁴⁵ A modo de ejemplo, baste señalar la correspondencia entre folios y número de orden de cada sonata en su respectivo libro, existentes entre las colecciones de Venecia y Zaragoza y Parma. Así, la primera sonata (Sonata 1 en cualquier volumen) se escribe siempre en los folios 1v. a 3r. en cada uno de los libros apaisados de Zaragoza (fuentes 2, 3 y 4) y en la mayoría de los libros de las colecciones de Venecia y Parma; la segunda sonata (Sonata 2 en cualquier volumen), por su parte, se anota en los folios 3v a 5r. en cada uno de los volúmenes apaisados de Zaragoza (fuentes 2, 3 y 4) y en la mayoría de los libros de las colecciones de Venecia y Parma; etc. Las sonatas de Sebastián de Albero conservadas en Venecia, siguen también idéntico procedimiento.

⁶⁴⁶ Entiéndase, para los casos de Venecia y Parma, que cuando no se indica expresamente otra cosa, cada uno de los libros mencionados consta de las mencionadas (y casi estándar desde este punto de vista que estoy explicando) 30 sonatas.

PARMA. La última página de esta sonata 30 se localiza en los siguientes folios: **58r.** (Libro I, 1752); **61r.** (Libro II, 1752); **60v.** (Libro III, 1752); **61r.** (Libro IV, 1752); **61r.** (Libro V, 1752); **60r.** (Libro VI, 1753); **61r.** (Libro VII, 1753, contiene 31 sonatas); **60r.** (Libro VIII, 1753); **66v.** (Libro IX, 1754); **62r.** (Libro X, 1754); **60r.** (Libro XI, 1754); **59r.** (Libro XII, 1755); **62r.** (Libro XIII, 1756); **61r.** (Libro XIV, 1756); **61r.** (Libro XV, 1757, contiene 42 sonatas).

En el tomo veneciano de las sonatas de Sebastián de Albero, la última cara de la Sonata 30 se anota en el folio **62r.**

ZARAGOZA. La última plana de la Sonata 30 se anota en el folio **61r.**, tanto en la *fuentes* 3, como en la *fuentes* 4. El paralelismo entre estas colecciones, es, por tanto, más que evidente.

Después de analizar estas cuestiones, parece demostrado que cada uno de los momentos de copia llevados a cabo por el “Copiante A” —se incluyen aquí las sonatas de Domenico Scarlatti recogidas en las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza (*fuentes* 3)⁶⁴⁷, así como el libro veneciano de sonatas de Sebastián de Albero—, suele comprender una cantidad más o menos estable de composiciones (en torno a 30) distribuidas de manera uniforme en una cantidad de fascículos muy próxima al número 15-16.

El descubrimiento de este procedimiento de copia resulta de capital importancia, de cara a tratar de dar respuesta a las eternas cuestiones que envuelven a los manuscritos scarlattianos, referidas, sobre todo, a

1. El número de composiciones presentes en cada libro.
2. La ordenación y distribución de las sonatas a lo largo de cada volumen de una colección;
3. Las variantes de contenido (entendidas como las divergencias de contenido de cada uno de los libros de una colección con respecto a otra) existentes entre las colecciones de Parma y Venecia, y entre éstas y Zaragoza; e incluso,

⁶⁴⁷ Téngase presentes los dos momentos de copia descritos para la *fuentes* 3: primero (33 sonatas, 16 primeros fascículos) y segundo (27 sonatas e índice, fascículos 17 a 30).

4. La datación de los manuscritos (el tiempo transcurrido entre la copia de un volumen y otro); etc.



Fig.259: *I-PAc*, Libro VII (1753), sonata 25 (K.295), f.48v. Nótese el número 30 anotado sobre el 25. Precisamente esta misma sonata es la número 30 en Venecia: última sonata del Libro V (1753). Parece evidente que este copiante otorgaba importancia a dicho número 30.

En definitiva, la existencia del citado “número 30” anotado por el “Copiante A” en la sonata número 25 del Libro VII de Parma (sonata K.295), aludiendo a la posición de esta misma sonata en Venecia (última sonata del Libro V) ratificaría la hipótesis de que ambas colecciones se copiaron en fascículos siguiendo un mismo procedimiento para la organización de los mismos y, además, también pone de relieve que los libros de ambas colecciones se encuadernaron en periodos temporales próximos. Asimismo, también evidenciarían otro hecho mucho más importante, a mi juicio, como sería que una colección pudo haberse tomado como modelo para la copia de la otra (en tal caso, una de las dos colecciones se convertiría en antígrafo).

Autoría

En este volumen (la *fuentes* 3), aunque sin datar explícitamente, se hace alusión, específicamente, a la autoría de las obras que se incluyen. Como suele ser habitual en la inmensa mayoría de las fuentes de música práctica (partichelas vocales o instrumentales, etc., siguiendo una tradición que arranca acaso de los antiguos cantorales de polifonía), en el encabezamiento de la primera pieza, a la altura de la armadura de la clave (donde se hace referencia al tipo de composición e instrumento, anotados en el extremo izquierdo superior del primer sistema y pauta)⁶⁴⁸, se anota asimismo, en el extremo superior derecho, el nombre del compositor (usualmente, su

⁶⁴⁸ Estas anotaciones que se registran en el encabezamiento, junto a la armadura de la clave, son lo que RISM-Internacional denomina “Satztitel”, y que se ha traducido al castellano como “Epígrafe del incipit” en la normativa catalográfica para documentos histórico-musicales. [Vid.: -José V. GONZÁLEZ-VALLE; Antonio EZQUERRO; Nieves IGLESIAS; Carlos J. GOSÁLVEZ; y Joana CRESPI: *RISM. Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 58].

apellido), lo que sucede en el caso de las dos primeras composiciones del volumen aquí objeto de análisis.

[Epígrafe del íncipit:]

[Extremo izquierdo:] “Tocata p^a. Clave.”. [Extremo derecho:] “Scarlatti.”.



Fig.260: E-Zac, fuente 3, f.1v.

[Epígrafe del íncipit:]

[Extremo izquierdo:] “Tocata p^a. Clave.”. [Extremo derecho:] “Del S^r. Scarlatti”.



Fig.261: E-Zac, fuente 3, f.3v⁶⁴⁹.

A diferencia de lo que ocurre en otros manuscritos depositados en archivos españoles —incluida la *fuentes 1*—, el apellido se mantiene fiel a su procedencia italiana, en lugar de adaptarse al castellano⁶⁵⁰, coincidiendo, por tanto, con las principales colecciones de manuscritos de sonatas de D. Scarlatti localizadas en Venecia, Parma y Münster (*vid.*: fig.262).

⁶⁴⁹ Repárese en la característica manera de trazar el copista la letra “A” (en la palabra All[egr]o), y sus similitudes evidentes con las aes mayúsculas que aparecen en las dos Figuras siguientes (la primera de ellas, conservada en Venecia).

⁶⁵⁰ La forma “Escarlatti” es frecuente, tanto en manuscritos musicales como en escrituras y documentos del entorno del compositor, incluyendo su acta de defunción. *Vid.*: -ÁLVAREZ, Rosario: “Una nueva sonata atribuida a Domenico Scarlatti”, en *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 883-893; -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156; -ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS: *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2007; -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Ibern*. Madrid, ICCMU, 2008, pp.591-612.

La anotación, en fuentes españolas de la época, del apellido del músico napolitano en su correcta ortografía italiana, no es, ni mucho menos, sistemática. Antes al contrario, su apellido suele anotarse, muy frecuentemente, cuando el escriba es de origen español, en su forma “españolizada”, como “Escarlati”. Por lo tanto, el hecho de que algunas fuentes conservadas en España (y/o de origen español) anoten correctamente su apellido, podría denotar: **1)** que el escriba, aun siendo español, se encontrara en un contexto cercano al compositor o a otros italianos (en la corte, probablemente) y/o hubiera tenido amplia cultura y/o algunos conocimientos de lengua italiana); o también, **2)** que la fuente “original” a partir de la cual se hubiera realizado la copia hoy objeto de estudio, presentara ya el nombre/apellido del compositor anotado correctamente.



Fig.262: *I-Vnm*, portada del Libro I. Venecia (1752), f.1r.

En este sentido, conviene no perder de vista que, en realidad, todos los copiantes de la Real Capilla española, o próximos a la corte de Madrid, se hallaban plenamente inmersos en un contexto “italiano” o, cuando menos, italianizado, rodeados literalmente de numerosos músicos de procedencia italiana. En cualquier caso, el registro del apellido del compositor napolitano con su ortografía correcta italiana, es síntoma de

esmero en la copia (que cuida los detalles), incluso en el caso de los manuscritos zaragozanos, que no fueron concebidos como objetos de lujo (como sí lo parecen en cambio los volúmenes de Venecia y Parma, sino como una buena copia para su utilización práctica, esto es, para tocar.

Numeración de las sonatas

Ya he señalado anteriormente que al comienzo de cada obra aparece un número arábigo a tinta, que representa el orden de sonata dentro del cómputo total del cuaderno; de modo que el copista suele dejar un margen, en el extremo izquierdo, del primer sistema. Este número es de tipo ordinal al principio, hasta la sonata 17, mientras que pasa a ser cardinal a partir de la sonata 18.

Durante las primeras 32 sonatas este número arábigo se anota a la izquierda del inicio del pentagrama superior del primer sistema (extremo superior izquierdo del folio), fuera del espacio ocupado por las pautas. A partir de la Sonata 33 (inicio del fascículo 16), hasta el final del libro, este número se coloca siempre en el espacio existente entre los dos pentagramas del primer sistema, a la izquierda de la llave de unión entre pentagramas (dentro del espacio ocupado por las pautas).



Fig.263: *E-Zac, fuente 3, f.1v.* Repárese en el trazo del número 1 (forma, grosor, punto a la derecha, tipología –ordinal–) y su colocación, al margen izquierdo del pentagrama superior. Además, nótese en qué lugar se escribe la indicación agógica (a la izquierda de las llaves de unión entre dos pentagramas, justo antes de las claves)⁶⁵¹.

⁶⁵¹ Las tres primeras sonatas de la *fuente 3* (primer cuadernillo) presentan las indicaciones agógicas a la izquierda de las llaves de unión entre dos pentagramas (sistema). A partir de aquí, se escriben a la derecha de las llaves (lo cual, por otra parte, encaja a la perfección con la teoría de los cuadernillos que vengo exponiendo).

Del precedente ejemplo ilustrado se desprenden, por otra parte, algunas otras consideraciones de interés, ya que parece que la anotación “1.^o” en principio iba a ser un simple “I.” romano, al que luego se añadió el rabillo izquierdo y el ordinal, con una tinta más diluida.

De manera curiosa, y nuevamente coincidente, en el primer cuadernillo, la letrita del ordinal que acompaña al guarismo arábigo se anota con una tinta muy tenue; y por el contrario, al pasar al segundo cuadernillo, la letra del ordinal se escribe con la misma tinta que el resto (síntoma, de que la corrección se ha realizado atendiendo a la zona de copia más reciente, y no al inicio de la colección, algo muy justificable —fijarse en la tónica de la copia más cercana, y no en la más lejana— en un nuevo copista, o bien, en el caso de un mismo escriba, en el supuesto de que éste hubiera retomado el trabajo realizado anteriormente, al cabo de bastante tiempo).

En todo caso, es evidente que los descuidos (que incluso, si nos fijamos con detalle, podrían calificarse de “imperfecciones”, pues se trata al fin y al cabo de copias profesionales), así como los cambios de criterio, suelen acaecer, precisamente, en los cambios de cuadernillo, lo que resulta bien significativo y digno de reseñar.

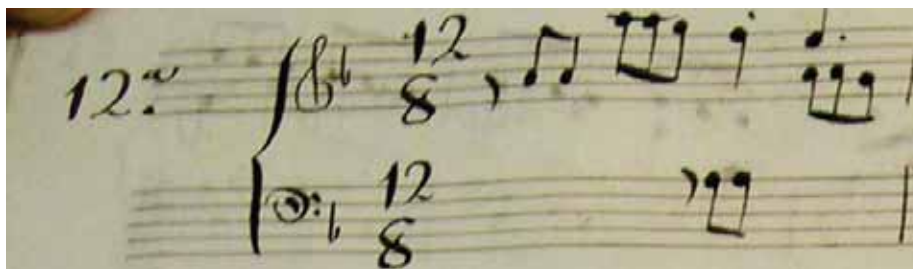


Fig.264: *E-Zac, fuente 3, f.23v.* Nótese la manera de anotar los números de sonata (colocación, tamaño, tipología –ordinal–).

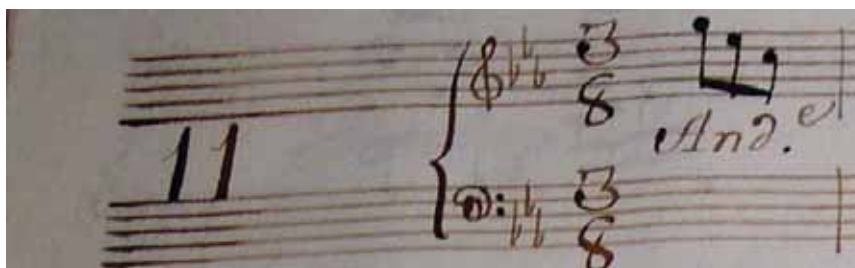


Fig.265: *E-Zac, fuente 4, f.21v.* Repárese en la diferencia notoria con el ejemplo anterior en el tamaño del número “1” y su colocación, entre pentagramas y tomando como línea de guía la primera línea del pentagrama inferior. En este caso, la indicación agógica se incorpora a la derecha de las llaves de unión, y sin tomar ninguna línea como guía. Además, el número empleado es de tipo cardinal.

Denominación de las composiciones

El término “Tocata p.^a Clave.”, se anota sobre el inicio de las tres primeras piezas de la *fuentes* 3. En la obra número 4 el término “tocata” se sustituye por el de “Sonata”, lo cual pone de relieve la tantas veces mencionada ambivalencia de este tipo de términos en el contexto español de la música para tecla.



Fig.266: *E-Zac, fuente 3, f.1v.*, denominación de las piezas al comienzo del libro.



Fig.267: *E-Zac, fuente 3, f.7v.*, denominación de las piezas al comienzo del libro.

Siendo estrictos, queda patente que al principio del volumen se dice “Tocata” (hasta tres veces), coincidiendo con el primer cuadernillo (formado por tres bifolios = un ternión); con el cambio de cuadernillo en cambio, el copiante escribe ya “Sonata”. Y también, en el índice del final del cuaderno, se emplea “Sonata”.

En las sonatas cinco, seis, siete, ocho y nueve de la *fuentes* 3 de Zaragoza, se alude a cada composición con el sencillo epígrafe de “Otra”.



Fig.268: *E-Zac*, fuente 3, f.17v.

En los libros de la colección de Venecia el término empleado es siempre el de “sonata”. Ahora bien, en Parma, al igual que en Zaragoza (fuentes 3 y 4), existe una ambivalencia a la hora de emplear los dos términos (Tocata / Sonata). No obstante, la alusión al término “Tocata”, en la colección de Parma, únicamente se halla en el índice final del Libro I (1752): “Yndice delas Tocatas que tiene èste Libro”; mientras que a partir del Libro II (1752) el término es sustituido invariablemente ya por el de “Sonata”: “Tabla delas Sonatas que tiene este Libro”.

Fig.269: *I-PAc*, Libro I (1752), f.59r. Referencia al término “tocata” en el índice final.

Fig.270: *I-PAc*, Libro II (1752), f.62r. Referencia al término “sonata” en el índice final.

Fig.271: *E-Zac*, fuente 4, f.130r. Referencia al término “tocata” en el índice final.

Parece, por tanto, que la presencia del término “Tocata” está asociada con un primer estadio de la copia de sonatas de D. Scarlatti por parte del “Copiante A”, ya que aparece únicamente en los Libros I y II de Zaragoza, y en el Libro I de Parma.

Anotaciones presentes en el manuscrito

Las anotaciones, al comienzo de obra (en su encabezamiento o “epígrafe del incipit”), se escribieron sobre una línea recta trazada a lápiz, que servía de guía para garantizar una escritura recta y equilibrada, síntoma del cuidado con que se realizó la

copia, la cual requirió, en este caso, de una preparación previa del soporte (del papel) que garantizara su correcta disposición, limpieza, etc.

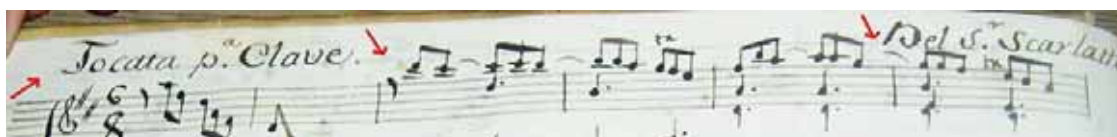


Fig.272: E-Zac, fuente 3, f.1v.

Nótese la línea recta a lápiz sobre la que se anotan las indicaciones.

La utilización de líneas de guía a lápiz también se observa, claramente, en numerosas sonatas de la colección de Venecia y Parma:



Fig.273: I-Vnm, Libro X (1755), f.7v.

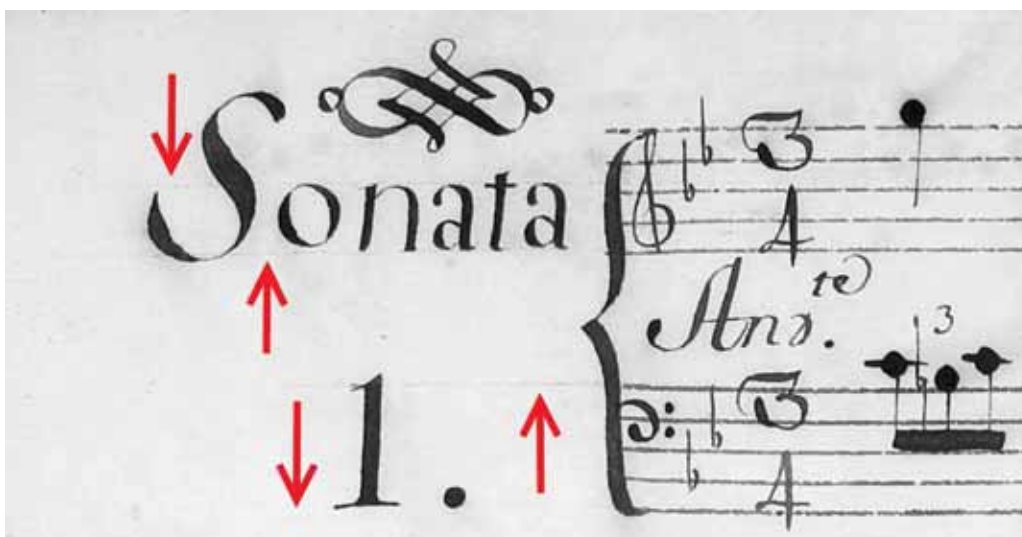


Fig.274: I-PAc, Libro VIII (1753), f.1r.

Otras indicaciones presentes, se hallan después de una doble barra, bien una vez terminada la primera mitad de la sonata, o bien al final de la obra. En el primer caso,

aparece nuevamente el recordatorio del paso de hoja *Volti Presto*⁶⁵², abreviado de las siguientes maneras: *Vltip.^{to}*, *Volti p.^{to}*, *Voltip.^{to}*, *Volti p.^{to} ala 2.^a p.^{te}*, *Volti*, *Volti*, *Volti pto*, *Volti presto.*, *V.^{ti}*.

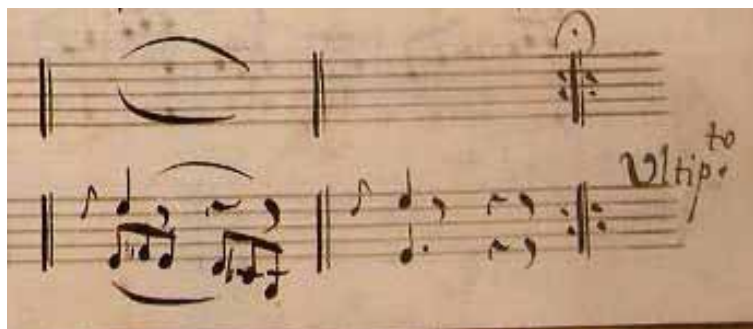


Fig.275: *E-Zac*, fuente 3, f.16r. Nótese cómo se escribe sobre la primera línea del pentagrama, al igual que es frecuente en Parma y Venecia.



Fig.276: *E-Zac*, fuente 3, f.46r.

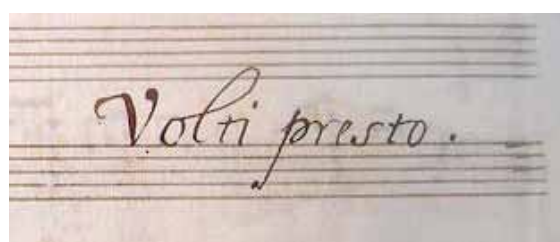


Fig.277: *E-Zac*, fuente 3, f.108r.



Fig.278: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.6r.

⁶⁵² Indicación escrita en las sonatas siguientes: 3 a 13 y 16 a 60.



Fig.279: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.30r.

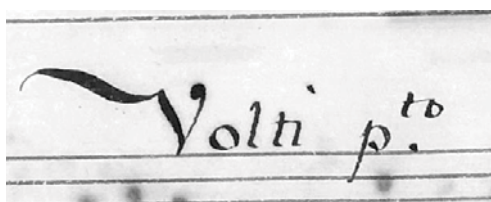


Fig.280: *I-PAc*, Libro I (1752), f.2r.

Nótese cómo se escribe sobre la indicación sobre la primera línea del pentagrama.

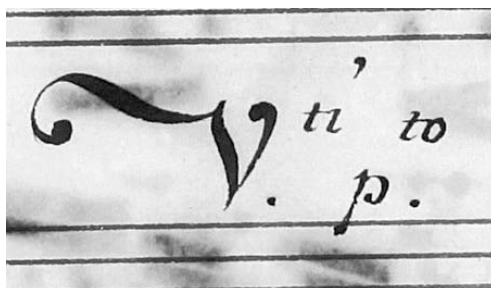


Fig.281: *I-PAc*, Libro I (1752), f.5r.

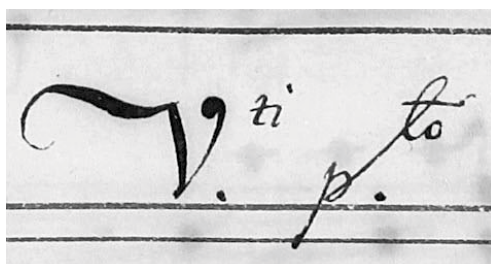


Fig.282: *I-PAc*, Libro II (1752), f.22r.

En el segundo caso, el copista explicita la conclusión de la sonata⁶⁵³ a través de los términos: *Fin* y *Finis*. El término *Finis* sólo aparece en la *fuentes* 3, no se localiza ni en la *fuentes* 4, ni en las colecciones de Venecia ni de Parma, ni en el volumen veneciano de sonatas de Albero. En consecuencia, parece ser que se trata de un término empleado por el “Copiante A” con anterioridad a 1752.

⁶⁵³ El copista recuerda el final de la obra en la totalidad de las sonatas de este volumen.



Fig.283: E-Zac, fuente 3, f.23r.



Fig.284: E-Zac, fuente 3, f.43r.

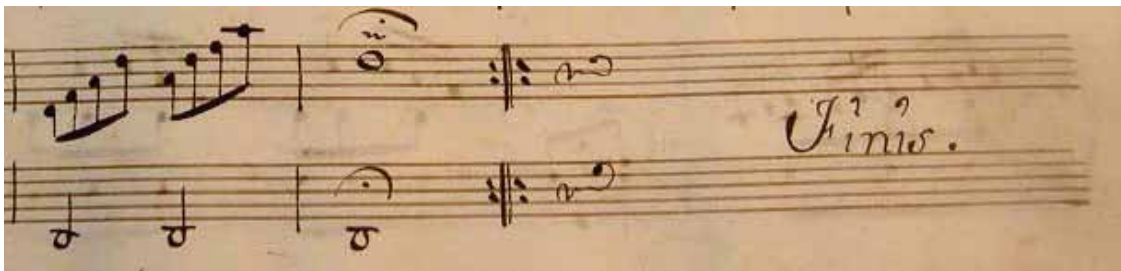


Fig.285: E-Zac, fuente 3, f.45r.



Fig.286: I-Vnm, Libro I (1752), f.5r.



Fig.287: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.9r.



Fig.288: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.25r.



Fig.289: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.57r.



Fig.290: *I-PAc*, Libro I (1752), f.13r.

Al contrario de lo que a priori pudiera pensarse, puesto que todo parece indicar que la *fuentes 3* fue copiada en dos fases claramente diferenciadas, he observado también una cierta uniformidad a lo largo del volumen en lo que respecta al trazo de este tipo de indicaciones, así como en las ornamentaciones de algunas letras de dichos términos.

Estos términos aparecen, como se ha explicado, abreviados de múltiples formas (algunas de ellas, incorrectas, posiblemente como consecuencia de algún *lapsus calami* del copista). Generalmente, se dividen en los siguientes grupos:

1. Términos que se sitúan en la armadura de la clave o encabezamiento (i.e., en la parte superior) de algunas sonatas, fuera del espacio comprendido entre las pautas (sobre todo al comienzo de la *fuentes 3*), referidos al tipo de composición (“Sonata” / “Tocata”), instrumento destinatario, compositor, etc. y aludiendo al incremento del número de sonatas (a través del adjetivo “Otra”). Este tipo de indicaciones se escriben en castellano.
2. Términos agógicos tomados del italiano, que en ocasiones aparecen junto a términos de carácter, o bien, son sustituidos por éstos. Se anotan a comienzo de obra: *Allegro, Vivo, Presto, etc.*
3. Términos que advierten al ejecutante del paso de hoja —“*volti presto*” u otras variantes, tras la doble barra que divide la sonata en dos mitades—, o bien, le recuerdan el final de la obra —“*fin*” u otras variantes, tras la doble barra final—. Se escriben en latín, o en español o italiano: *Finis, Fin, etc.*
4. Términos referidos a la praxis interpretativa (que, no especialmente frecuentes, se anotan curiosamente siempre en italiano, lo que alude a cuestiones técnicas seguramente intencionadamente explicitadas a título personal por el napolitano): *Mano sola, Mutandi detti, Tremulo, etc.*

Curiosamente, a partir de Libro III de Venecia (1753), los términos “*volti*” y “*fin*”, así como sus respectivas variantes, tienden a desaparecer, acaso debido a que estas indicaciones pudieran estar destinadas a músicos prácticos, y por tanto, su presencia en un tipo de colección “de lujo”, como la veneciana, fuera secundaria (?). En cualquier caso, este mismo hecho ocurre en la colección de Parma, a partir Libro VIII (1753). Parece ser, por tanto, que a partir de 1753 el “Copiante A” deja de emplear estos términos; lo cual, supone un dato más a tener en cuenta en la datación de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza; las cuales, muy probablemente serían anteriores a dicha fecha.

Esta uniformidad (referida al trazo de varias de dichas indicaciones), existente en la *f fuente 3*, revela, por una parte, que no debió de transcurrir demasiado tiempo entre los momentos de copia acontecidos en cada una de estas fuentes.

Ahora bien, una posible explicación para que un mismo copiante aplicara sistemáticamente un mismo tipo de ornamentación en las indicaciones, a lo largo de todo un volumen (es decir, de 60 sonatas en el caso de la *f fuente 3*), y cambiara sin embargo esos embellecimientos y detalles ornamentales a partir de ahí (es decir, en el segundo volumen de la colección: las 63 sonatas de la *f fuente 4*); pudiera ser el hecho de que entre el trabajo de copia del primer volumen (dividido a su vez en dos grandes grupos de cuadernillos o fascículos) y el trabajo de copia del segundo tomo, sí hubiera transcurrido ya más tiempo.

De modo que el “Copiante A” pudo modificar u olvidar el emplazamiento y registro de esos pequeños detalles ornamentales, acaso por no tener el procedimiento sistematizado (en el sentido de tenerlo asumido como algo mecanizado), o por no disponer, simplemente, y a la vista, del material del volumen precedente copiado con anterioridad por él mismo.

En todo caso, con vistas a tratar de establecer una secuencia cronológica de copia entre los diferentes volúmenes que se han conservado (incluidos los de Venecia y Parma), es importante poder determinar una conexión entre cada uno de los distintos tipos de grafía empleados para las indicaciones arriba mencionadas, a fin de intentar adjudicar, con la mayor precisión posible, una datación a cada grafía.

Así pues, de forma singular, la *f fuente 3* de Zaragoza muestra una grafía característica; y dado que se corresponde con el volumen con el que se inicia la colección zaragozana (Libro I de Zaragoza), sería lógico pensar, en consecuencia, que esta *f fuente 3* es anterior en el tiempo a la *f fuente 4* (y también a los Libros I y II de Venecia y a los Libros I a V de Parma)⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ Llegados a este punto, conviene considerar la dificultad de efectuar este tipo de análisis, ya que el cotejo caligráfico, aunque es una herramienta muy útil a la hora de arrojar luces sobre el proceso de copia de los manuscritos, como queda dicho, no es una ciencia exacta, es decir, un mismo amanuense puede realizar, consciente o inconscientemente, el trazo de un signo (letra, número, adorno, etc.) de forma igual en documentos distintos y alejados en el tiempo, o bien, puede hacer exactamente lo contrario en un

Por otra parte, también conviene tener en cuenta que la *fuentes 4* de Zaragoza (al igual que los Libros I y II de Venecia y los libros I a V de Parma) recoge explícitamente la fecha de 1752; y que, tanto la *fuentes 4* de Zaragoza, como los primeros volúmenes de Venecia y Parma, presentan grafías (en indicaciones y ornamentaciones) muy semejantes⁶⁵⁵; aunque con pequeñas diferencias con respecto a la *fuentes 3*.

Por lo tanto, dando por buena dicha hipótesis, cabría considerar que la grafía específica para los términos antes indicados que aparece en la *fuentes 3* (a la cual denominaremos **Grafía 1**), es anterior en el tiempo a la grafía que aparece en la *fuentes 4* y en los Libros I y II de Venecia y los libros I a V de Parma (**Grafía 2**)⁶⁵⁶:

Grafía 1 = *fuentes 3* de Zaragoza = **1752a**

Grafía 2 = *fuentes 4* de Zaragoza, Libros I y II (Venecia) y Libros I a V (Parma) = **1752**⁶⁵⁷

Precisamente, la diferencia caligráfica de los trazos y peculiaridades de copia de las anotaciones existentes, induce a pensar que las *fuentes 3* y *4* no se hubieran copiado al mismo tiempo. La presencia de diversos cuadernillos en los que se anotan cuatro sistemas por página en la *fuentes 4* de Zaragoza (característica común a las colecciones

mismo documento; es decir, puede cambiar el trazo de algunos signos en un mismo acto de copia. Por todo ello, la elección de los casos motivo de estudio, es primordial. Así pues, los ejemplos que a continuación se añaden no responden a criterios aleatorios, sino que obedecen a una elección dirigida, en todo momento, por aspectos tales como: **1)** la validez o idoneidad de los mismos; **2)** la búsqueda de las semejanzas y divergencias “frecuentes”, significativas y/o relevantes, a partir de las cuales poder realizar “identificaciones fiables”; **3)** la facilidad de comprensión por parte del lector (en este sentido, se ha intentado abordar esta cuestión, desde una perspectiva lo más didáctica posible); o **4)** la importancia para la investigación de los ejemplos propuestos.

⁶⁵⁵ No obstante, conviene tener bien presente que, dentro de un mismo volumen copiado por una misma mano podemos encontrar también algunas pequeñas variantes caligráficas (no se trata de una ciencia exacta, sino de prácticas humanas, artesanales, manuales, fruto de una cierta cotidianeidad profesional, sólo en parte “mecanizada”), lo que aconseja, en consecuencia, que consideremos estos procedimientos, y sus conclusiones resultantes, con lógica prudencia, y cierta cautela, bien entendido, por otra parte, que este mismo procedimiento de análisis (codicológico, caligráfico, de las copias, soportes, documentales., etc.) arroja, como se demuestra en el presente estudio, y en no pocas ocasiones, algunas “certezas”, e incluso, “evidencias”, que no se podrían obtener de otro modo. De donde su enorme interés, pues en cierto modo supone un trabajo de disección “científica”, que supone sin duda una gran novedad para el caso concreto objeto de estudio (al que no se había aplicado hasta la fecha), e incluso que reportará, como tendremos ocasión de comprobar, una muy frecuente utilidad, y validez.

⁶⁵⁶ Sobre algunos rasgos caligráficos y peculiaridades de distintos escribas profesionales hispanos, puede verse: -COTARELO Y MORI, Emilio: *Diccionario biográfico de calígrafos españoles*. Tomo II. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

⁶⁵⁷ Llegados a este punto, conviene precisar que la similitud entre la *fuentes 4* y los Libros I y II de Venecia y los libros I a V de Parma es más acusada desde la mitad, en adelante, del volumen zaragozano (de ahí la que pudiera haber acontecido también en la *fuentes 4* dos momentos de copia diferenciados). Esta **Grafía 2** se aborda en la descripción de la *fuentes 4*.

de Venecia, Parma y al libro manuscrito de Sebastián de Albero que se conserva en Venecia), parece corroborar igualmente esta tesis.

Considerando todo lo expuesto hasta aquí, conviene incidir en el hecho de que el inicio de la confección de la colección de Zaragoza (fuentes 3 y 4), por parte del “Copiante A”, se sitúa en una fecha más temprana que en el caso de las colecciones de Venecia y Parma, pues el volumen I de la serie zaragozana sería anterior a 1752, mientras que el volumen I de la serie veneciana y el volumen I de la serie parmesana empezarían, precisamente, en dicho año 1752⁶⁵⁸.

* *

*

⁶⁵⁸ Téngase en cuenta que en Venecia se conservan, además, fuera de la colección seriada, un par de volúmenes de fecha anterior —dos libros sueltos, de 1742 y 1749, respectivamente. Estos dos volúmenes de fecha precedente y no copiados por el “Copiante A”, fuera de la “colección seriada” de Venecia, no siguen el patrón del resto de colecciones seriadas (como Parma, la propia Venecia, o Zaragoza). De hecho, estos dos libros carecen de índice al final del volumen correspondiente (índice que, en cambio, sí que se incluye, sistemáticamente, en las colecciones seriadas mencionadas).