



SEBASTIÁN RAMÓN DE **ALBERO** Y AÑANOS (1722-1756)

VIDA Y OBRA

UN RONCALÉS EN LA CIMA DE LA MÚSICA HISPANA PARA TECLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

TESIS DOCTORAL

AUTOR CARLOS ANDRÉS SÁNCHEZ BARANGUÁ
DIRECTOR DR. D. MARCOS ANDRÉS VIERGE

upna

Universidad
Pública de Navarra
Nafarroako
Unibertsitate Publikoa

SEBASTIÁN RAMÓN DE ALBERO Y AÑANOS (1722-1756): VIDA Y OBRA

**Un roncalés en la cima de la música hispana para tecla
de la primera mitad del siglo XVIII**

TESIS DOCTORAL



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

Pamplona, junio de 2016

AUTOR: CARLOS ANDRÉS SÁNCHEZ BARANGUÁ

DIRECTOR: MARCOS ANDRÉS VIERGE

*A mis padres, por todo el apoyo que me han brindado
para llevar a cabo esta investigación*

*A mi esposa Inma, y mis hijos Fátima Cecilia y Juan Carlos,
por ser fuente de optimismo y alegría en mis horas de desánimo*

A Sebastián de Albero, en el 260 aniversario de su muerte

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	Pág. 9
ABREVIATURAS	13

SEBASTIÁN RAMÓN DE ALBERO Y AÑANOS (1722-1756): VIDA Y OBRA

Un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII

1. INTRODUCCIÓN	17
1.1 Justificación , 19	
1.2 Estado de la cuestión , 22	
1.3 Objetivos , 25	
1.4 Metodología y fuentes consultadas , 27	
1.5 Estructura del trabajo , 34	
2. ACTUALIZACIÓN BIOGRÁFICA	37
2.1 De Roncal a Ujué: nuevas aportaciones biográficas	
2.1.1 Introducción: linaje de los Albero , 39	
2.1.2 Nacimiento y primeros años , 43	
2.2 En la capital del Reyno	
2.2.1 Introducción: el siglo XVIII en la ciudad de Pamplona , 52	
2.2.2 Conocimientos musicales previos: nuevos datos , 58	
2.2.3 Admisión de Sebastián de Albero en la Catedral pamplonesa , 61	
2.2.4 De Pamplona a Madrid, tras los pasos del músico roncalés: Investigación y resultados , 66	
2.3 Albero en la Villa de Madrid	
2.3.1 Introducción: cultura y arte en Madrid, en la 1ª mitad del XVIII , 75	
2.3.2 Admisión en la Real Capilla de Fernando VI: hipótesis abiertas y nuevas perspectivas , 83	

3. LA ESCUELA HISPÁNICA DE MÚSICA PARA TECLADO HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII	131
3.1 Antecedentes y evolución,	133
3.2 Principales compositores,	150
4. LA OBRA PARA TECLADO DE SEBASTIÁN DE ALBERO	165
4.1 Fuentes: nuevas investigaciones e hipótesis	
4.1.1 Introducción,	167
4.1.2 Ms. 4-1727 (2): <i>Obras para clavicordio o piano forte</i> (RCSMM),	171
4.1.3 Ms. It. IV, 197b (=9768): <i>Sonatas para clavicordio</i> (BNMV),	184
4.1.4 Ms. 3-1043 (anónimo): <i>Intentos y sonatas del siglo XVIII</i> (RCSMM),	191
4.1.5 Ms. 3-1408: <i>30 Sonatas de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe</i> (RCSMM),	199
4.1.6 Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia,	206
4.1.7 Una fuente discutida: <i>El Manuscrito Worgan</i> (BL: Ms. Add. 31553),	210
4.1.8 Manuscritos perdidos: <i>Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero, y otros</i> ,	222
4.2 Géneros y formas	
4.2.1 Introducción,	229
4.2.2 Las sonatas,	230
4.2.3 Las fugas,	250
4.2.4 Las recercatas,	273
4.3 Aspectos estilísticos y de lenguaje	
4.3.1 Introducción,	292
4.3.2 Tonalidad y modalidad en Albero,	295
4.3.3 La ornamentación,	301
4.3.4 Textura,	313
4.3.5 Escritura “pianística”,	335
4.3.6 Elementos hispánicos en la música de Albero,	352
4.3.7 Sentimentalismo,	374
4.3.8 Otros aspectos,	384
4.4 Catálogo de las obras para teclado de Sebastián de Albero,	387

5. Edición de la Fuga en re m del Ms. 3-1043 del RCSMM	393
5.1 Razones para atribuir su autoría a Sebastián de Albero,	395
5.2 Transcripción y correcciones realizadas,	398
6. CONCLUSIONES	403
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	415
ANEXOS	435
I. Genealogía,	437
II. Dedicatoria de Sebastián de Albero al rey Fernando VI,	441
III. Instrumentos de tecla de la Reina,	443
IV. El manuscrito <i>Worgan</i> : portada y relación de sonatas,	445
V. Colección de sonatas de Scarlatti en Venecia,	449
VI. Primeras obras para piano de la historia,	451
VII. Transcripción de la Fuga en re m del Ms. 3/1043, del RCSMM (pp. 96-103),	453
VIII. Comparativa de ediciones de las <i>Sonatas para clavicordio</i> de Albero,	469
IX. Transcripción de testamento de Francisca Añanos,	471
X. Transcripción del inventario de bienes de Juan Antonio Albero,	475
XI. Transcripción del testamento de Sebastián de Albero,	481
XII. Transcripción del poder para testar recíproco de Albero y su esposa,	485
XIII. Línea cronológica de la biografía de Albero,	489
XIV. Mapas: biográfico y de fuentes musicales,	491
XV. Relación de documentos consultados de la biografía de Albero,	493
XVI. Reproducción de algunos documentos originales de la biografía de Albero,	507
XVII. Manuscritos, partituras y grabaciones consultadas de la música de Albero,	513
XVIII. Casa de la familia Albero conservada en Oliete (Teruel),	517

AGRADECIMIENTOS

Desearía agradecer especialmente la colaboración de algunas personas que, de una manera u otra, han ayudado a elaborar esta investigación, y sin las que no se hubiese podido llevar a término. Han sido muchos los apoyos, favores y consejos que todos ellos han brindado, y en muchas de las ocasiones sin tener referencia alguna de mi persona. Por desgracia no es posible citar a todas ellas, aunque no puedo dejar de destacar a:

- Dña. Juncal Campo Guinea, técnico de la sección de microfilme del Archivo Diocesano de Pamplona.
- D. Félix Pintado, subdirector de la Biblioteca de la Universidad de las Palmas.
- Dña. Teresa Díez de los Ríos, directora del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid.
- D. Aurelio Sagaseta, director de la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona.
- Dña. Sara Erro, clavecinista.
- Dña. Charo Indart, clavecinista y profesora del Conservatorio Profesional de Música “Pablo Sarasate” de Pamplona (Navarra).
- D. Gonzalo Caballero, organista y profesor del Conservatorio Profesional de Música “Pablo Sarasate” de Pamplona (Navarra).
- D. Raúl del Toro, organista, clavecinista, y profesor del Conservatorio Superior de Navarra.
- D. Sergio Barcellona, musicólogo.
- D. Martín Zalba, compositor.
- D. Alberto Joya, pianista e investigador.
- D. Ricardo Fernández Gracia, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Navarra y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia.
- D. Juan José Pons Izquierdo, profesor del Departamento de Historia, Historia del Arte y Geografía, en la Universidad de Navarra.
- D. Emilio Linzoáin, archivero de la Real Colegiata de Roncesvalles.
- Dr. D. Pedro García Barreno, médico del Hospital General de Madrid.

- D. Antonio Alonso, jefe de sala del Archivo General del Palacio Real, de Madrid
- Dña. Susanne Skyrn, pianista y profesora en University of South Dakota (EEUU).
- D. Jesús Manuel Alonso Sánchez, organista de San Jerónimo el Real, en Madrid.
- Dña. Pilar Ortega, doctora en Filosofía y letras (especialidad filología hispánica) e investigadora.
- D. Serguei Prozhoguin, musicólogo
- D. José Carlos Gosálvez, director del Departamento de Música y Audiovisuales del la Biblioteca Nacional.
- Dña. Laura Cuervo, investigadora.
- Dña. Rosa Isusi, investigadora.
- D. Salvador Ferrando Palomares, responsable del Archivo del Real Colegio Seminario del corpus Christi, en Valencia.
- Dra. Concepción Camarero Bullón, catedrática del Departamento de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid.
- D. Juan Miguel Fedrosa Félez, fotógrafo.
- D. Ryan Layne Whitney, pianista, clavecinista y responsable de la edición: *Sebastián de Albero: 30 Sonatas for harpsichord*. 2015.
- Dña. Cristina Álvarez, catedrática de Danza española.
- D. Celestino Yáñez, investigador.
- Dña. Rosario Díaz Irles, traductora.
- D. Ignacio Abínzano Murillo, filólogo.
- D. Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil, arquitecto y diseñador gráfico (portada).

A todas las personas que me han ayudado de una forma u otra en el Archivo diocesano de Pamplona, Archivo General de Navarra, Biblioteca de la UPNA y su servicio de préstamo interbibliotecario, Archivo de la Catedral de Pamplona, Archivo Histórico Diocesano de Jaca, Archivo musical del Santuario de Loyola, Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Archivo General del Palacio Real, Real Biblioteca de Palacio, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Mención especial para la eminente clavecinista Genoveva Gálvez, por su inestimable ayuda y sus valiosos consejos; y por supuesto para el Dr. D. Marcos Andrés Vierge, profesor del Departamento de Psicología y Pedagogía de la Universidad Pública de Navarra, y director de esta tesis doctoral.

...Y a toda mi familia, por todo el tiempo que les he quitado, y por sus ánimos para que este proyecto viese la luz.

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS:

ACP: Archivo Catedral de Pamplona

ADP: Archivo Diocesano de Pamplona

AGN: Archivo General de Navarra

AGPR: Archivo General del Palacio Real

AHDJ: Archivo Histórico Diocesano de Jaca

AHDM: Archivo Histórico Diocesano de Madrid.

AHN: Archivo Histórico Nacional de Madrid.

AHPM: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid

AMSL: Archivo Musical del Santuario de Loyola (Azpeitia)

ARCM: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

BL: British Library

BNMV: Biblioteca Nacional Marciana de Venecia

RAH: Real Academia de la Historia

RBP: Real Biblioteca de Palacio

RCR: Real Colegiata de Roncesvalles

RCSMM: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Otras abreviaturas utilizadas:

BNF: Biblioteca Nacional de Francia

C. / cc.: Compás / compases

DEA: Diploma de Estudios Avanzados

Ej.: ejemplo

Fig.: figura

Ms.: Manuscrito

UME: Unión Musical Ediciones

SEBASTIÁN RAMÓN DE ALBERO Y AÑANOS (1722-1756): VIDA Y OBRA

**Un roncalés en la cima de la música hispana para tecla
de la primera mitad del siglo XVIII**

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

En el año 1978 la insigne clavecinista Genoveva Gálvez editó en Unión Musical Ediciones (en adelante UME) la obra *Treinta Sonatas para clavicordio* de Sebastián de Albero, con prólogo del gran musicólogo Santiago Kastner¹. Esta fue la primera edición que se realizó del manuscrito (en adelante Ms.) It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* (el cual se conserva en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia desde el año 1835), y fue también la primera vez que se acercó esta colección al gran público.

También en 1978, el reconocido pianista Antonio Baciero publicó (en la editorial Real Musical²) un volumen con las 14 primeras sonatas del mismo manuscrito veneciano, con la intención de editar un segundo libro con el resto de las obras, que finalmente no vio la luz. El mismo pianista publicó en UME, entre los años 1977-1981, el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*³, composición conservada desde el año 1960 en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta obra fue publicada en su integridad dentro de la colección *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*, dentro de los volúmenes I, II, IV, V y VI⁴.

En todas estas ediciones se ponía de manifiesto la grandeza de la música de Albero dentro del repertorio ibérico de música para tecla, su calidad y originalidad, su lenguaje muy próximo al estilo galante y, sobre todo, su gran expresividad. Las referencias biográficas que se ofrecían en las notas preliminares de todas estas ediciones eran muy escasas, y los datos poco concretos, pero sirvieron para que en la década de los 80 diferentes investigadores como Andrés Ruiz de Tarazona, María Gembero, Antonio Martín Moreno o Linton Powell —por citar unos pocos— comenzaran a interesarse por este personaje le dedicaran diversas reseñas discográficas, artículos especializados, interesantes referencias en monografías, etc.

¹ Albero, Sebastián de: *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de G. Gálvez. UME, 1978.

² Albero, Sebastián: *Sonatas*. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical, 1978, vol. I.

³ Aunque en algunas publicaciones figura como “o pianoforte”, hemos optado por mantener la expresión original “o piano forte” en toda la tesis.

⁴ *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. Edición a cargo de A. Baciero. UME, 1977-1981.

El interés ha ido creciendo con el paso de los años, y poco a poco hemos podido disponer de diversas grabaciones en CD por parte de artistas como Aniko Horvath (1996)⁵, Joseph Payne (1993), Gilbert Rowland (2008), Pablo Cano (1999), Laure Colladant (1995) o Alejandro Casal (2016), que se unen a las primeras realizadas por Gálvez o Baciero en vinilo. La mayor parte de ellas están dedicadas a las treinta *Sonatas para clavicordio* del manuscrito veneciano y tan solo unas pocas a las *Obras para clavicordio o piano forte* del manuscrito del RCSMM, habiendo a día de hoy solo una integral disponible de esta última.

Por casualidad o por providencia, el que firma este trabajo comenzó sus estudios musicales, allá por el año 1986, precisamente en la Escuela de Música *Sebastián de Albero* de Pamplona, sin que tuviera noticia alguna de la vida y obra de este compositor navarro, nacido en el valle del Roncal, que daba nombre al centro. Unos años antes de acabar los estudios elementales de música y comenzar los profesionales, pude consultar en una monografía⁶ una referencia sobre el citado músico roncalés, en la que se ponía de manifiesto que fue un importante organista, clavecinista y compositor del siglo XVIII, y que había trabajado en la Corte de Fernando VI.

Aproximadamente quince años después, habiendo finalizado los estudios superiores de Música y tras haber presentado el trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (en adelante DEA) que me otorgaba la suficiencia investigadora, empecé a plantearme diversos temas para la realización de una tesis doctoral. Algunas de las ideas inicialmente planteadas tuvieron que ser desechadas por diversos motivos, hasta que se valoró la posibilidad de elaborar una investigación sobre el que parecía uno de los compositores navarros más interesantes (y a su vez más desconocidos) de la primera mitad del siglo XVIII.

⁵ Los años corresponden a las grabaciones. La referencia completa de cada una de ellas se puede consultar en el Anexo XVII de este trabajo.

⁶ Tranchefort, F.-R. (Dir.): *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus Humanidades, 1990.

Pese a los esfuerzos realizados por parte de los artistas anteriormente citados y por algunos investigadores actuales para dar a conocer la figura de Albero, seguía echándose en falta un estudio más profundo sobre la realidad de este gran músico. En estudios bastante recientes todavía se pueden encontrar errores de fechas, vacíos biográficos, confusión en diversas fuentes musicales, etc.

Era precisa la realización de una exhaustiva investigación archivística de fuentes primarias, una investigación bibliográfica profunda, un trabajo de contraste de datos, de catalogación de todas sus obras y de esclarecimiento de muchos datos basados en hipótesis.

En el año 2011 presenté el proyecto de tesis doctoral basado en la figura de Sebastián de Albero, que fue aprobado, y a partir de ahí se abrió una etapa de mi vida muy enriquecedora, en la que iba a conocer a muchísima gente interesante: intérpretes de renombre, investigadores prestigiosos, bibliotecas históricas y archivos fabulosos, que iban a llevarme durante los cinco años siguientes por un viaje fascinante hacia la primera mitad del siglo XVIII español.

1.2 Estado de la cuestión

Hasta la presente investigación, la información disponible sobre la figura de Sebastián de Albero era bastante escasa, a pesar de que fue uno de los músicos más notables del siglo XVIII español. Sobresalían los artículos y referencias de Gembero, Gálvez, Ruiz de Tarazona, Martín Moreno, Baciero y otros, que, sin ser demasiado exhaustivos, habían descrito a grandes rasgos diferentes aspectos relacionados con etapas de su biografía o con su obra⁷. El trabajo más completo y actual es el que en el año 2007 realizó Sara Erro⁸ para su DEA en la Universidad Complutense de Madrid, sobre la música para teclado del músico navarro. En él se realiza una síntesis de la biografía de Albero, donde se incluyen algunas aportaciones novedosas. También contiene un estudio codicológico de las fuentes musicales del compositor navarro, y un estudio organológico de dichas fuentes. Laura Cuervo, por su parte, publicó hace pocos meses un interesante artículo sobre una de las fuentes madrileñas con música de Scarlatti, en el que se daba a conocer nuevos aspectos estrechamente relacionados con la biografía de Albero⁹. Respecto al estudio de los antecedentes de la música ibérica para tecla, los autores de referencia son José López-Calo y Santiago Kastner.

⁷ Los trabajos referidos son:

- Gembero, M.: *La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): nuevas aportaciones*, en Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 109-124; *Albero y Años, Sebastián de*, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, pp. 204-206; y *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana. 1995, vol. I.
- Genoveva Gálvez, por su parte, fue autora de la primera edición de las 30 Sonatas de Albero, del manuscrito de Venecia: *Albero, Sebastián: Treinta sonatas para clavicordio*. UME, 1978.
- Andrés Ruiz Tarazona realizó un estudio musicológico para el disco: *Sebastián de Albero (1722-1756), Sonatas*. Pablo Cano, clave, Barcelona, ETNOS, 1980. Emi-Odeón, 10 c 063 063 612.
- Antonio Martín Moreno es autor de la monografía *Historia de la Música Española (4). Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música, 1985/2007.
- Antonio Baciero editó en cinco de los volúmenes de su *Nueva Biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII*, las seis Recercatas, Fugas y Sonatas del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM que conforman las *Obras para clavicordio o piano forte*, en los vols. I, II, IV, V y VI. UME, 1977-1981.

⁸ Erro, S.: *La Música para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)*. Trabajo presentado para la obtención del DEA en la Universidad Complutense de Madrid en 2007. Parte de este trabajo se halla publicado en: Erro S. y Domínguez, J. M^º: *Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica*. Madrid. Reales Sitios 177, 2008, pp. 48-64.

⁹ Cuervo, L.: *El manuscrito Ayerbe: una fuente española de las sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII*. Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music, vol. 13, 2015, pp. 1-26.

Ellos dedicaron su saber tanto a la búsqueda del origen de la música hispánica de tecla como a la evolución de esta a través de su principal forma o género: el *Tiento*. Para el primero de estos autores, el *Tiento* es una forma típica española aunque tenga correspondencia con el *Ricercare* italiano, y fue tan importante, entre otros motivos, por la gran calidad que ofrecían muchas de estas composiciones¹⁰. En relación a su evolución, Kastner afirmaba que todos los compositores del XVII hicieron una síntesis de lo que les precedió; destacaba a maestros como Correa de Arauxo (1584-1654) y sobre todo Cabanilles (1644-1712), ya que en este último puede observarse esta síntesis de todo lo que se utilizaba en su época y de lo que él mismo creó. Aunque en la obra de Cabanilles pueden encontrarse formas de procedencia italiana como la *Tocata*, no resulta fácil encontrar esta influencia italiana en su práctica técnico-instrumental. De hecho, este compositor acuñó un estilo muy personal, y su técnica ante el teclado resultaba avanzada para aquella época. Según Kastner, el *Tiento* y la *Diferencia* constituían dos productos del arte ibérico de tecla, lo que le lleva a afirmar que, tanto en España como en Portugal, no puede hablarse, respecto de la música de tecla, de una simple imitación de lo ajeno. Subraya asimismo que estas formas tenían características propias de la península, que contribuyeron a elevar el nivel de la técnica instrumental¹¹. Dedicaremos un capítulo a esta evolución de la música ibérica para teclado y a sus principales protagonistas.

En cuanto a los autores extranjeros, podemos diferenciar los que tratan aspectos directamente relacionados con el organista róncales, los que simplemente hacen referencias a su persona, y, por último, los que aportan datos sobre su contexto histórico, sobre todo en lo que se refiere a la evolución de la música ibérica para teclado. De entre los primeros, destacan los artículos de Powell, Sutcliffe y Skyrn sobre Albero, las monografías de Pestelli, Boyd, Sheveloff, y Kirkpatrick sobre Scarlatti, y los trabajos de Morales sobre la Real Capilla en el XVIII; entre los segundos ha de señalarse nuevamente a Powell,

¹⁰ López-Calo, J.: *El tiento. Orígenes y características generales*, en actas del primer congreso: *El Órgano español*. Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 78.

¹¹ Kastner, S.: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa. Ed. Ática, 1941, pp. 191 y 192. También se han tomado como referencia para la presente investigación otro de sus artículos: Kastner, S.: *Origen y evolución del tiento para instrumentos de tecla*. Barcelona. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, 1976, pp. 11-86.

autor de un libro sobre la historia de la música española para piano; y entre los terceros no podemos dejar de nombrar el gran trabajo de Apel sobre la historia de la música para teclado hasta 1700, las investigaciones de Jambou sobre el *Tiento*, y la monografía de Cappelletto sobre Farinelli, en la que se trata —entre otros aspectos— el legado de música que la reina Bárbara de Braganza donó al célebre castrato, y que incluía dos volúmenes con música de Albero¹². Hay otros muchos excelentes trabajos en los que nos hemos basado para reconstruir el ambiente musical de la primera mitad del siglo XVIII, y para poder explicar aspectos relacionados con la evolución de la tecla ibérica. Merece destacarse la monografía de Lolo¹³ sobre la Real Capilla y la tesis doctoral de Igoa¹⁴ sobre Soler. En el apartado dedicado a la bibliografía pueden consultarse las referencias descritas y otras muchas que irán apareciendo a lo largo de la presente investigación.

¹² Los artículos y monografías referidas son:

- Powell, L.: *The Keyboard Music of Sebastián de Albero: an Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti*. Early Keyboard Journal, V, 1986-87, pp. 9-28.
- Sutcliffe, W. D.: *Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard "School"? A comparison with Albero*. Actas del Congreso Internacional: Domenico Scarlatti Musica e Storia. Nápoles, 2007.
- Skyrn, S.: *The Fugues in Sebastian Albero's Obras para Clavicordio: A Second Version*, 2006. Comunicación presentada en el VII Symposium internacional "Diego Fernández" de música de tecla española, y publicado posteriormente en: *Domenico Scarlatti en España: actas de los Symposia FIMTE*, 2006-2007. Editora: Luisa Morales, pp. 361-375.
- Pestelli, G.: *Le sonate di Domenico Scarlatti*. Turín. G. Giappichelli, 1967.
- Boyd, M.: *Domenico Scarlatti: Master of Music*, Weindelfield and Nicolson, Londres, 1986.
- Sheveloff, J. L.: *The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Brandeis University, Ph. D. Music, 1970.
- Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*, trad. de Clara Janés, Madrid, Alianza, 1985.
- Morales, N.: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*. Madrid, 2007. Biblioteca de la Casa de Velázquez, vol. 36.
- Morales, N.: *La Capilla Real y las redes musicales. Festería, Hermandad y Montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII*, en: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de la corte en la Europa moderna*, editado por Juan José Carreras y Bernardo García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 449-477.
- Morales, N.: *Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina*. Madrid. Revista de Musicología, vol. XXII, nº 1, 1999, pp. 175-208.
- Powell, L.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980/1994.
- Apel, W.: *The history of keyboard music to 1700*. USA. Indiana University Press, 1972.
- Jambou, L.: *Les origines du Tiento*. Collection de la Maison des pays iberiques. Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1982.
- Jambou, L.: *El Tiento en Cabezón. Reflexiones sobre el Tiento IV de "Antonio" Contenido en el Libro de cifra nueva de Venegas de Henestrosa*. Anuario Musical nº 69, 2014, pp. 51-60.
- Cappelletto, S.: *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*. Edizioni di Torino, 1995.

¹³ Lolo, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1676-1738)*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

¹⁴ Igoa, E.: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013.

1.3 Objetivos

Dado el estado de la cuestión descrito en el punto anterior, urge la elaboración de una investigación que tenga en consideración los siguientes objetivos:

- De modo principal, dar a conocer la figura de Sebastián de Albero y la importancia de su música dentro de la evolución ibérica de la música para tecla.
- Investigar en su biografía partiendo de la información existente y ahondando en la búsqueda de nuevos datos sobre su familia: procedencia, ascendientes, hermanos, cónyuge, descendientes etc., así como de los lugares donde se crió, estudió, y más tarde desarrolló su actividad profesional.
- Contrastar toda la información que se descubra con la que había hasta la elaboración de la presente investigación, reconstruir hechos formulando hipótesis con base en datos objetivos y aportar nuevas perspectivas.
- Contextualizar la biografía de Albero dentro del marco social y cultural de su época.
- Contextualizar la música de Albero dentro de la evolución ibérica de música para tecla.
- Realizar un estudio actualizado de las fuentes de la música del compositor roncalés e investigar sobre fuentes perdidas.
- Efectuar un estudio comparativo entre obras repetidas que se hallen en diferentes fuentes.

- Estudiar los géneros y formas en la música de Álbera y dar a conocer aspectos característicos de esta, así como aspectos estilísticos y de lenguaje propios del compositor.
- Sacar a la luz obras inéditas, si las hubiere, e incluir su edición en *Finale*, aportando una edición crítica de aquellas, en la que se incluyan las correcciones, omisiones o añadidos realizados.
- Elaborar un catálogo actualizado con toda la música de Álbera, en el que se incluyan todas las fuentes y las ediciones o publicaciones que se hayan realizado de aquella.

Consideramos que la importancia de este trabajo no solo se fundamenta en los datos novedosos aportados, sino también en el hecho de haber podido concentrar en un solo volumen toda la información sobre la figura del músico navarro ofrecida en artículos diseminados en publicaciones diversas a lo largo de las últimas décadas, en referencias interesantes de ciertas monografías, o incluso en estudios musicológicos realizados para distintas grabaciones. Esto nos ha permitido contrastar datos, cerrar discusiones abiertas hasta la fecha, abrir nuevas vías de investigación, incluso haber dejado el rastro de todas aquellas pistas que se siguieron sin hallar resultado alguno.

1.4 Metodología y fuentes consultadas

El punto de partida ha sido la investigación bibliográfica y archivística. Se han ido recopilando diversos libros y artículos publicados hasta la fecha, en los que se abordaban aspectos relacionados con Albero o su contexto histórico y musical. Después se ha trabajado sobre fuentes primarias y se han ido hallando datos objetivos a partir de documentación conservada en diferentes archivos.

El presente trabajo se asienta en dos pilares fundamentales: por un lado, se ha tratado de recopilar en un solo volumen toda la documentación hallada hasta la fecha sobre el músico navarro, lo que ha exigido contrastar los datos que en aquella se ofrecían, teniendo muy presente el contexto social, político y cultural de principios del XVIII (época marcada en España por el inicio de la dinastía de los Borbones y, sobre todo, por el cambio de mentalidad de la sociedad de este siglo, caracterizado por el pensamiento ilustrado); por otro lado, se ofrecen datos inéditos de su biografía y sus fuentes musicales, y se han analizado diferentes aspectos estilísticos y de lenguaje característicos en su música.

Hasta la fecha se han localizado diversos manuscritos con música de Albero para clave o incluso para pianoforte, pero ninguno de ellos tiene música destinada al órgano, aspecto curioso si se tiene en cuenta su puesto en la Corte de Fernando VI (1713-1759). Ni siquiera estas fuentes musicales se conservan en el Palacio Real. De hecho, en ninguna de las catalogaciones del archivo musical de la Real Capilla, realizadas durante varios siglos, figura composición alguna del organista roncalés.

Uno de los manuscritos más importantes se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y se titula *Obras para clavicordio o piano forte*¹⁵.

¹⁵ RCSMM: Ms. 4/1727 (2).

Según Powell, todo apunta a que esta es la composición más antigua en la que se indica el uso de piano en España¹⁶. Esto convertiría al músico roncalés en el primer compositor español en especificar el uso del piano en una obra para tecla. El otro manuscrito de referencia se encuentra en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia, y tiene como título *Sonatas para clavicordio*¹⁷. Pero, como veremos más adelante, existen otras fuentes sobre las que investigar.

En resumen, se ha acometido una investigación histórica de la figura de Sebastián de Albero, tanto en lo que se refiere a su propia biografía y sus fuentes musicales, como de su estilo compositivo. Aun valorando los esfuerzos realizados por la clavecinista Genoveva Gálvez y el pianista Antonio Baciero en pro de su recuperación, en la actualidad puede afirmarse que el músico navarro es uno de los compositores españoles más injustamente olvidados, posiblemente eclipsado por la trascendencia del maestro italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), con quien convivió en la Corte, aunque no en la Real Capilla de S. M.

Como hemos indicado anteriormente, se ha partido de una investigación bibliográfica a través de la recopilación de artículos y monografías en los que se abordaban diferentes aspectos de la biografía de Albero y de su contexto histórico. A partir de ahí hemos comenzado la búsqueda de documentación en diferentes archivos:

- **Archivo Diocesano de Pamplona y su sección de microfilme** (ADP): hemos hallado documentación referida a su etapa en Roncal y Ujué, así como otros datos relacionados con sus familiares; estos datos los hemos entresacado de partidas de bautismo, certificados de defunción, libros de casados y de velados. También tuvimos acceso al libro de fábrica de la Parroquia de Santa María de Ujué, en el que pudimos recabar datos acerca de los organistas que estuvieron trabajando en ella, e investigamos en otro

¹⁶ Powell, L. (1980/1994): Opus cit., pp. 12 y 13.

¹⁷ BNMV: Ms. It. IV, 197b (=9768).

tomo la posibilidad de que Albero hubiera podido empezar estudios eclesiásticos después de salir de la Catedral¹⁸.

- **Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ)**: investigamos datos de la localidad de Ansó, relacionados con los padres y los hermanos mayores del compositor navarro.
- **Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles (RC)**: estuvimos investigando la documentación de los años de la etapa de Albero en Ujué.
- **Archivo de la Catedral de Pamplona (ACP)**: investigamos documentación de los libros de fábrica y otros, acerca de su estancia en ella como infante.
- **Archivo General de Navarra (AGN)**: consultamos diferentes notarías de la época, relacionadas con testamentos y otros documentos de la familia Albero, así como un proceso judicial de los reales Tribunales de Navarra, relacionado con un hermano mayor del compositor navarro. También investigamos el archivo antiguo de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, y los libros de la Cofradía de San Cosme y San Damián.
- **Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM)**: recabamos información relacionada con documentos notariales de su etapa madrileña.
- **Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM)**: hallamos el certificado matrimonial de Albero, así como su certificado de defunción, ambos en los archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. También investigamos en sus archivos documentación referida a la vida de la esposa del navarro una vez enviudada.

¹⁸ ADP: *Libro de asientos de ordenados por el Excelentísimo Señor Don Francisco Ygnacio Añoa y Busto, obispo de Pamplona desde 1736*. Caja: 1275-6.

- **Archivo General del Palacio Real (AGPR) y Real Biblioteca del Palacio Real (RBP):** hicimos una búsqueda exhaustiva de documentación relacionada con su etapa en la Real Capilla madrileña: nombramientos, reales decretos, órdenes, nóminas, pensiones y otros.
- **Archivo musical del Santuario de Loyola (AMSL)** en Azpeitia: investigamos sobre un manuscrito de Narciso Hergueta, fechado en 1898, sobre músicos y profesores de la Real Capilla y consultamos otros libros de su fondo.
- **Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM):** investigamos los expedientes médicos de los Reales Hospitales General y de la Pasión, para tratar de esclarecer el motivo del fallecimiento de nuestro protagonista, a tan temprana edad.
- **Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM):** hemos investigado diferentes manuscritos relacionados con la obra de Albero.
- **Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (BNMV):** parte de sus fondos de manuscritos están digitalizados en la web de *Internet culturale: Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane*¹⁹, y pudimos encontrar y descargar el Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, de Sebastián de Albero. También contactamos con la BNMV para la búsqueda de información sobre el fondo Contarini, que la biblioteca adquirió en 1835.
- **British Library (BL),** en Londres: nos pusimos en contacto con esta institución por un manuscrito que se halla en sus fondos y que contiene sonatas de Scarlatti. Hay diversos autores que abren la posibilidad de que tres de esas sonatas —atribuidas por Kirkpatrick al italiano— pudieran ser de Albero.

¹⁹ www.internetculturale.it (consultado el 17 de septiembre de 2014).

- **Biblioteca Nacional** en Madrid: nos entrevistamos con José Carlos Gosálvez, director del Departamento de Música y audiovisuales, con el que intercambiamos puntos de vista sobre diversos manuscritos de Albero, y recibimos sugerencias de consulta en algunas publicaciones especializadas.
- **Archivo Histórico Nacional** (AHN), en Madrid: se investigó documentación relacionada con la planimetría madrileña de la primera mitad del siglo XVIII, con el objeto de establecer el emplazamiento exacto, dentro de la calle Preciados, de la casa donde vivía Sebastián de Albero con su esposa.
- **Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia**: en sus fondos documentales se encuentra el Ms. Mus/VRP-363, que es una fuente que incluye música de Albero
- **Archivo de Simancas**, en Valladolid: consultamos esta institución en la búsqueda de datos sobre la planimetría madrileña, ya que en sus fondos se encuentran algunas copias de la documentación que hay en Madrid. Al hallarse algunos documentos del Archivo Histórico Nacional (Madrid) en muy mal estado, decidimos recurrir a las copias conservadas en Simancas.

Se han utilizado también todas las ediciones de la música de Albero publicadas hasta la fecha, así como todas las grabaciones disponibles de su obra. Todo el material discográfico y de partituras editadas está debidamente referenciado en el Anexo XVII.

La mayoría de los ejemplos musicales que hemos empleado para ilustrar los ejemplos se han tomado, por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L., de las siguientes fuentes:

- Albero, Sebastián de: *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de Genoveva Gálvez. UME. 1978.
- *Nueva Biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII*. Edición a cargo de Antonio Baciero. Las seis ricercatas, fugas y sonatas del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM que conforman las *Obras para*

clavicordio o piano forte, están editados en los vols. I, II, IV, V y VI. UME, 1977-1981.

También hemos seleccionado algunos ejemplos musicales, por cortesía de Ars Hispana – Fundación Gustavo Bueno, y tomados de:

- Albero, Sebastián de: *Sonatas para clavicordio*. Edición crítica de Raúl Angulo Díaz. Serie Partituras. Ars Hispana. Fundación Gustavo Bueno. 2010.

Los ejemplos tomados directamente de los manuscritos conservados con música de Albero se han podido incluir gracias a los permisos otorgados directamente desde la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia²⁰.

Todas las referencias bibliográficas y documentales han sido organizadas con el programa *Filemaker*, en el que previamente habíamos trabajado para diseñar una plantilla de base de datos acorde a nuestras necesidades. A partir de esos datos, se han reconstruido los hechos en la medida de lo posible. Se han empleado todo tipo de fuentes escritas, tanto en lo que se refiere a artículos y referencias bibliográficas existentes sobre algunos aspectos de su vida, expedientes eclesiásticos, y documentación legal, como en lo relativo a todo el material puramente musical de partituras y grabaciones que existen actualmente de su obra.

También se ha hecho uso del programa *Cmaptools* para el diseño de mapas conceptuales relacionados con la genealogía de Albero, las fuentes de su música, la biblioteca musical de la reina Bárbara de Braganza, etc...

Con el editor de música *Finale*, hemos transcrito la fuga en re menor del Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos y sonatas del siglo XVIII*, (pp. 96-103), del RCSMM, que atribuimos a Albero y que hemos incluido en el Anexo VII.

²⁰ *Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione* (con el permiso del Ministerio de Patrimonio y Cultura y Turismo - Biblioteca Nacional Marciana. Prohibida la reproducción).

También hemos hecho uso de herramientas de edición de imagen como el *Paint* o el editor del *Fast Stone Image Viewer*, para la inclusión de los ejemplos musicales en el presente trabajo.

Finalmente, debe señalarse que en las citas de los documentos utilizados en el presente trabajo se ha respetado la ortografía original, que difiere sensiblemente de la actual. Por ello tales citas aparecerán siempre entrecomilladas y con letra cursiva, evitando la inclusión de la expresión [sic], para mayor comodidad del lector y para hacer más comprensible el texto.

1.5 Estructura del trabajo

Elaborar una investigación como la que presentamos no ha resultado fácil, sobre todo si se tiene en cuenta que los datos con los que contábamos inicialmente sobre el músico navarro eran bastante escasos. Por una parte no había una biografía clara que nos permitiera plantear ciertas hipótesis acerca de él mismo o de su familia, y, por otro, los artículos que había publicados se centraban, o bien en aspectos generales de su música, o en aspectos muy específicos de algunos años de su vida. De hecho, la investigación más completa que había hasta la fecha, la titulada *La Música para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)* de Sara Erro, ni siquiera se encuentra publicada²¹.

Hemos estructurado la investigación en seis apartados:

1. En la primera parte se ha explicado el porqué de este trabajo, el estado en el que se encontraba el tema, los objetivos que se han marcado con él, la metodología llevada a cabo, así como las fuentes consultadas y la estructura en la que se ha organizado.
2. Actualización biográfica. En este apartado se ha realizado una exhaustiva búsqueda archivística que pretendía arrojar luz sobre la infancia de Albero. Nos hemos interesado por su linaje y por los años previos a su entrada como infante en la Catedral de Pamplona, y hemos logrado establecer nuevos datos sobre su ascendencia, sus primeros maestros de música, etc. Hemos investigado también sobre su etapa en la seo pamplonesa y hemos ido tras sus pasos una vez que fue despedido, en busca de resultados que nos dieran a conocer su paradero entre los años 1739 y 1746.

²¹ Este trabajo fue presentado por Sara Erro para la obtención del DEA en la Universidad Complutense de Madrid, en 2007. Aunque no está publicado, parte de esta investigación está incluida en: Erro S. y Domínguez, J. M^º: *Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica*. Madrid. Reales Sitios 177, 2008, pp. 48-64.

Hemos investigado también su etapa madrileña y hemos lanzado nuevas hipótesis en relación a los datos existentes, algunos de ellos bastante novedosos. Hemos tratado de contextualizar tanto su etapa en Pamplona como en la capital de España, teniendo en cuenta la situación política, social y cultural de la época.

Esta parte de la tesis ha sido muy compleja, y muchos de los datos hallados e inéditos hasta la fecha han sido producto de diferentes hipótesis barajadas y de la exhaustiva búsqueda archivística y bibliográfica a la que hemos hecho referencia anteriormente.

3. La escuela hispánica de música para teclado hasta la primera mitad del siglo XVIII. Se ha realizado un repaso bibliográfico de los principales autores que dedicaron su vida al estudio de los antecedentes y la evolución de la escuela hispana de música de tecla, contrastando sus aportaciones y estableciendo los principales compositores y obras que antecieron al músico navarro.

4. La obra para teclado de Sebastián de Albero. Este capítulo se ha comenzado con un estudio actualizado de sus fuentes musicales: las copias apógrafas conservadas en Madrid y Venecia; manuscritos posteriores con música copiada de Albero en Madrid y Valencia; la discusión sobre la fuente conservada en la British Library; los manuscritos perdidos y otros.

Desde el punto de vista del estudio de las obras se han abordado cuestiones que tienen que ver con la estructura general de sus obras; otras más técnicas, relacionadas con diversos aspectos como la tesitura o la ornamentación; y otras de carácter más estilístico y de lenguaje, como la textura, los rasgos hispánicos insertos en su música, etc.

Concluimos este cuarto apartado con la catalogación de la obra para teclado del músico roncalés, señalando los datos para su localización y las ediciones que de aquella existen en la actualidad.

5. Edición de la Fuga en re m del Ms. 3-1043 (pp. 96-103), del RCSMM, cuya autoría atribuimos a Albero. Se ofrecen las razones que barajamos para sostener esta atribución, así como los criterios de edición y las correcciones realizadas.

6. Conclusiones. En este apartado se detallan los resultados que hemos obtenido con la presente investigación, las aportaciones realizadas y las vías abiertas para futuros estudios.

En los Anexos hemos incluido diverso material relacionado con Albero: presentamos por primera vez un árbol genealógico con datos actualizados del músico navarro. También se incluyen el listado de instrumentos de tecla de la reina Bárbara de Braganza, un listado de las sonatas que conforman el denominado Manuscrito *Worgan* de la British Library, la transcripción completa de la Fuga en re menor (que se halla en el Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos y sonatas del siglo XVIII* del RCSMM), un cuadro comparativo de las ediciones actuales de las sonatas de Albero, así como la transcripción de numerosos documentos legales y de otra naturaleza relacionados con el compositor navarro.

Una parte importante e imprescindible de esta investigación es sin duda la bibliografía: muchas de las monografías y artículos citados, algunos muy actuales, pueden ser un buen punto de partida para futuras investigaciones relacionadas con Albero, la evolución de la tecla ibérica, la música española en el siglo XVIII, etc. Asimismo, la documentación hallada en archivos eclesiásticos, archivos de protocolos notariales, archivos generales, bibliotecas, etc., cuenta con referencias inéditas hasta la fecha.

2. ACTUALIZACIÓN BIOGRÁFICA

2.1 De Roncal a Ujué: nuevas aportaciones biográficas

2.1.1 Familia Albero: linaje de infanzones

Sebastián de Albero nació en Roncal en el año 1722. Su padre, Juan Antonio Albero, era descendiente de una estirpe muy antigua de Aragón. Mogrobejo²² señala que los Albero procedían de un linaje de ricos-hombre de mesnada²³, que tenían su origen en un pueblo cedido por el Rey en señorío a uno de sus guerreros en los primeros tiempos de la reconquista, y cuyo nombre tomó el Señor como apellido, pasándose a todos sus descendientes. El pueblo en concreto fue Albero de Yuso —en la actualidad Albero alto— en la provincia de Huesca. En el ejército de Alfonso el Batallador (1073-1134) en el año 1110, podemos encontrar entre estos ricos-hombres y caballeros que servían al citado monarca a D. Lope Fortún de Albero, que aparece entre los firmantes del testamento de este Rey. Sirvió junto al rey Alfonso en la toma de Zaragoza en 1118. García Ciprés²⁴ señala que en 1119 continuaba siendo señor del lugar de Albero D. Lope, cuando Rodrigo de Lizana se apoderó del pueblo y de su castillo, llevándose prisionero. Cuando el Rey se enteró, tomó a su cargo la defensa de la localidad de Albero, puso sitio a este lugar, logró su rendición a los dos días y liberó a Lope Albero, quien volvió a ocupar su castillo y señorío. En el mismo peñón donde se alzaba el castillo se alza en la actualidad la torre de la iglesia del pueblo.

Como vemos, fueron los Albero una de las familias más nobles por sus cuantiosos bienes, puestos siempre al servicio del Rey, y de donde proviene que algunas de las diversas ramas en que se subdividió con el tiempo llevaran en sus escudos las tres calderas de oro.

²² Mogrobejo, E.: *Albero o Alberó*, en *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. Bilbao. Editorial Mogrobejo-Zabala. Vol. XVII (II), 1995-2003, pp. 232.

²³ Mesnada hace referencia a un conjunto de hombres armados, que en antiguamente estaba al servicio de un rey, noble o señor.

²⁴ García Ciprés, G.: *Los Albero*, en *Linajes de Aragón*, nº VI. Huesca. Edita: Establecimiento tipográfico de Leandro Pérez, 1915, p. 157.

Mogrobejo cita como sucesor de Lope Fortún a Miguel de Albera, que en 1137 acompañó al rey Ramiro el Monje cuando este abdicó. Otro personaje llamado García de Albera, rico hombre, se halló en las Cortes celebradas en 1164 por el rey D. Alonso II²⁵.

Diferentes ramas procedentes del lugar de Albera se extendieron por Aragón, entre ellas las de Albera Bajo, en Huesca; Blesa, Oliete y Santa Cruz de Nogueras, en Teruel; y Fuentes de Ebro y Alagón, en Zaragoza. García Ciprés²⁶ señala, de entre las diferentes ramas, la establecida en Oliete (Teruel), del dominio de Bardasés, donde destacó Lope de Albera²⁷, señor, casado con María Garcés y tenido por todos como legítimo infanzón. De esta unión nacieron Lope de Albera (II)²⁸ y Garcés, Antón de Albera y Garcés y Juan de Albera y Garcés.

El hijo del primero, llamado también Lope de Albera (III), tuvo que probar su infanzonía ante la Real Audiencia de Zaragoza en 1537, tras lo cual obtuvo la firma confirmatoria. Según el mismo autor, Juan de Albera y Garcés heredó la casa y posesiones de sus padres, contrajo matrimonio con Pascuala Trallero y tuvo como descendencia a Juan de Albera (II) y Trallero, que se casó con Antonia Lázaro. Como señala García Ciprés²⁹, los descendientes de esta última pareja fueron: Juan de Albera (III) y Lázaro —que continuó en la casa de Oliete y casó con Isabel Barles—³⁰; Antonio de Albera y Lázaro, Pedro de Albera y Lázaro, Miguel de Albera y Lázaro, Domingo de Albera y Lázaro, y Pascual de Albera y Lázaro. Este último, tras haber trasladado su residencia a Zaragoza, tuvo que demostrar también su infanzonía, y obtuvo sentencia confirmatoria el 28 de julio de 1597. Tal y como destaca el mismo autor, en el original de esta ejecutoria se dice que desde inmemorial se conocía en Oliete el

²⁵ Mogrobejo, E.: *Opus cit.*, p. 232 y 233.

²⁶ García Ciprés, G.: *Opus cit.*, p. 158.

²⁷ Aunque el nombre coincida con el primero de los Albera (siglo XII), debemos tener en cuenta, que por los datos que tenemos de su nieto Lope de Albera (que en 1537 tuvo que probar su infanzonía ante la real Audiencia de Zaragoza) el personaje Lope de Albera que hallamos en Oliete casado con María Garcés, habría nacido en el siglo XV.

²⁸ Como en el linaje de los Albera se repiten muchos nombres en generaciones diferentes, se han diferenciado con números romanos entre paréntesis.

²⁹ García Ciprés, G.: *Opus cit.*, p. 158.

³⁰ El dato del casamiento está tomado de: Erdozáin Gaztelu, A.: *Albera*, en *Linajes en Navarra con Escudos de Armas*. Ayuntamiento de Sangüesa. Editorial Mogrobejo-Zabala, 1995, vol. I, p. 56.

casal de los Albero, tenidos sus individuos y señores como legítimos infanzones.

Erdozáin³¹ nombra también otros descendientes de los Albero: Juan de Albero (IV) y Barles (aun sin citarlo expresamente, todo apunta a que era hijo de Juan Albero (III) y Lázaro e Isabel Barles), que se unió en matrimonio con Juana Listona y fueron vecinos de Oliete. Pedro de Albero y Listona, —posiblemente hijo del citado matrimonio— (de nuevo el autor no lo explicita), y esposo de Ana María Sierra. De esta última unión nació Antonio de Albero y Sierra, también natural de Oliete, que casó con María Rodrigo y fueron vecinos de la misma localidad. De este matrimonio nació Pedro de Albero y Rodrigo, natural de Oliete, que contrajo matrimonio con Mariana de Luna, vecina de la misma localidad. Este último dato es importante, porque ellos fueron los abuelos paternos de Sebastián de Albero. Tuvieron cinco hijos: Juan Antonio (padre de Sebastián), Bernardo, José, Ana María e Isabel Ana de Albero y Luna. Pedro de Albero obtuvo en la Audiencia de Zaragoza ejecutoria de hidalguía para sí y sus hijos en 1698, pudiendo disfrutar así de los privilegios de la casa de los Albero.

Como destaca García Ciprés, el escudo de los Albero cambiaba según las ramas familiares. De hecho, el que él describe difiere del que se halla en la fachada de las casa de los Albero en Oliete. La diferencia estriba en el tercero de los cuatro cuarteles en los que se divide el escudo: el primero (fig. 1) presenta en el tercer cuartel, en campo azul, una estrella de ocho puntas de plata; en el segundo aparece una rosa o flor en medio (fig. 2).

Aunque los datos del linaje de los Albero figuran en varias publicaciones heráldicas, es en esta investigación donde por primera vez aparece relacionado con el músico Sebastián de Albero. De hecho, ni tan siquiera en los libros donde se cita a los abuelos, padres o algún hermano de Sebastián, sale el músico navarro citado o relacionado con ellos. Pero los datos hablan por sí solos, y no hay duda de que la ascendencia del músico navarro era de probada hidalguía.

³¹ Erdozáin Gaztelu, A.: Opus cit., pp. 56 y 57.

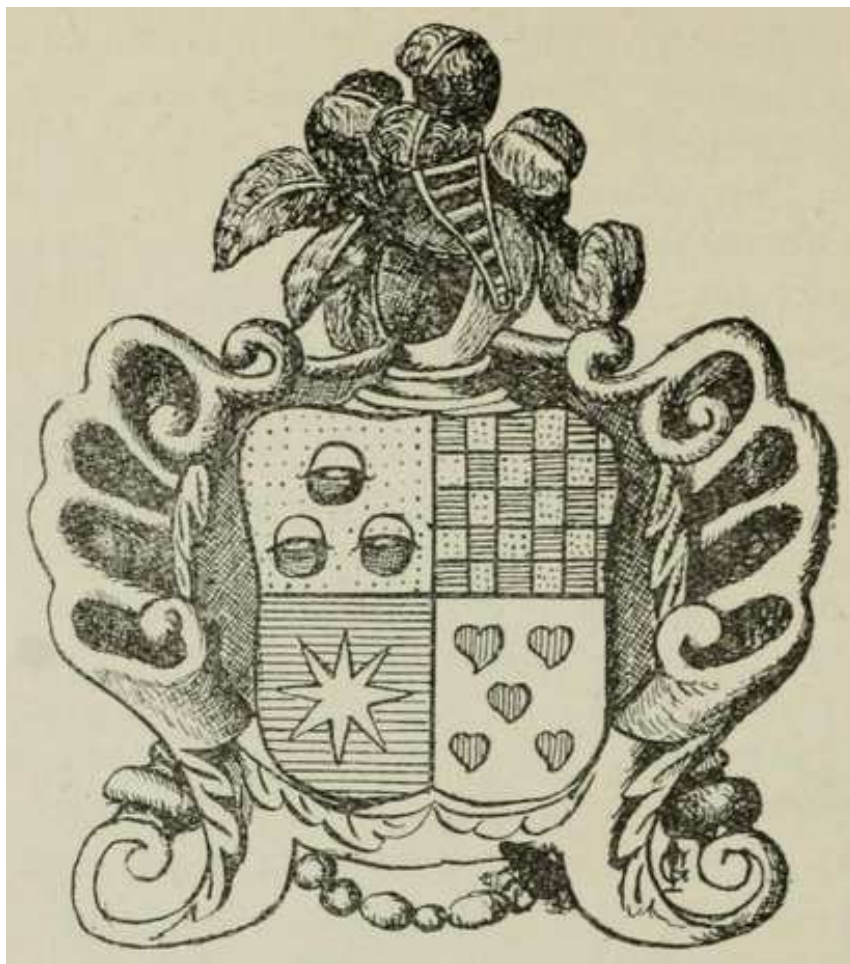


Fig. 1: Escudo de la Familia Albero³²

³² García Ciprés, G.: Opus cit., p. 157. El dibujo del escudo está tomado de la p. 156 del mismo libro, aunque más adelante mostramos el escudo en piedra que todavía se conserva en la fachada de la casa de los Albero, en Oliete (Teruel).

2.1.2 Nacimiento y primeros años

Según la partida de bautismo, Sebastián Ramón de Albero nació el día 10 de junio de 1722 en Roncal (Navarra). Fueron sus padres Juan Antonio Albero (Alvero en el citado documento), natural de Oliete (municipio en la comarca de Andorra-Sierra de Arcos de la provincia de Teruel), y Francisca Añanos, natural de Ansó³³. Sus abuelos paternos fueron Pedro de Albero y Mariana de Luna, y los maternos, Francisco Añanos y Orosia Romeo. Fue bautizado el día 14 del mismo mes por el presbítero D. Pedro Hederra, abad de Roncal y Navarzato³⁴. Actuó como padrino D. Bartolomé Gayarre³⁵. El documento dice así:

“En catorze de junio de mil setecientos veinte y dos con mi licencia Don Estevan de Arregui Presbytero bautizo al hijo de Juan Antonio Alvero y Francisca Añanos coniuiges. Nieto de Pedro de Alvero y Mariana de Luna y de Fran.^{co} Añanos y Orosia Romeo, fue Padrino D. Bartolomé Gayarre, se le dio el nombre Sebastián Ramón. Nació el día diez del mismo mes, y en fe de ello firme D. Pedro Hederra Abbad de Roncal y Navarzato [signum]”³⁶.

³³ El lugar de nacimiento de los padres de Albero están tomados de la Carta de Pago y Recibo de Dote otorgada por Sebastián de Albero y Añanos, organista de la Real Capilla, a favor de María Ángela de la Calle ante el escribano Manuel Rodríguez de Montoya. Archivo histórico de Protocolos de Madrid: 18/11/1747. T. 24.896, fols. 688r.-70I v.

³⁴ Ermita cercana a Roncal, dedicada a S. Sebastián en lo que fue el pueblo de Navarzato, despoblado desde el siglo XIII. Consultado en Pérez Olló, F.: *Lugares, ermitas y personajes*. Pamplona. Fundación Diario de Navarra. Ediciones y Libros S.A., 2003.

³⁵ Se ha investigado si Bartolomé Gayarre pudiera tener relación de ascendencia con el tenor Julián Gayarre (1844-1890), pero no hemos obtenido datos concluyentes. Un personaje con ese mismo nombre figura como uno de los carpinteros que ayudaron a construir entre 1701 y 1704, la nueva *casa del ermitaño* que hoy día se conserva junto a la ermita de *Nuestra Señora de Zuberboa*, situada a tres kilómetros de Garde (datos obtenidos en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/148051/129855>, consultado el 14 de marzo de 2015), aunque no se ha podido comprobar que esta persona fuera la misma que actuó como padrino de Sebastián. Pero hay un dato bastante revelador en los archivos sacramentales de Garde: en ellos aparece el bautismo de un niño llamado Bartolomé Gayarre, el 27 de marzo de 1690. Figura como hijo de Bartolomé Gayarre y Ana Orosia Requejo. Los padrinos fueron Domingo Gayarre y Theresa Noguera. Lo curioso de este certificado es que en su margen izquierdo, encima del nombre del niño hay un asterisco grande, y debajo figura la inscripción “abad que fue”, que por lo que parece fue añadida posteriormente. Es muy posible que el certificado de bautismo de Sebastián de Albero se refiera a este personaje, ya que incluye el tratamiento de “Don”, que se le otorgaba a los clérigos, y que no tienen el resto de personas que aparecen en él (datos obtenidos de ADP (microfilme): Localidad: Garde. Libro 02 Bautizados, fechas 1664-1770, folio/pág. 19 vuelto, nº s/d, rollo 883, ítem 8). De todos modos es fácil encontrar el apellido Gayarre en la documentación sacramental conservada de esa época, de pueblos como Roncal o Garde.

³⁶ ADP (microfilme): Localidad: Roncal. Libro 02 Bautizados, fechas 1648-1775, folio/pág. 122 recto, nº s/d, rollo 696, ítem 7.

Esta investigación también saca a la luz otros datos nuevos que hasta ahora se desconocían: Juan Antonio Albero, nacido el 10 de noviembre de 1684³⁷ en la localidad de Oliete, y su esposa Francisca, nacida el 7 de noviembre de 1690³⁸, se casaron el dos de agosto de 1711 en Ansó. El texto de su certificado de matrimonio dice así:

“Juan Antonio Albero natural de Oliete hijo legítimo de Pedro y Maria Ana de Luna conyuges se desposó por palabras de presente con Francisca Añanos Perpetua natural de Ansó Doncella hija legítima de Francisco y Orosia Romeo a dos del mes de Agosto de mil setezientos y onze...”³⁹.

Bautizaron a su primer hijo, al que llamaron Francisco Antonio, el 12 de marzo de 1715, en la misma localidad aragonesa⁴⁰ (había nacido el día once). El 29 de septiembre de 1717 bautizaron a su segunda hija, Miguela Albero, en la misma localidad⁴¹ (había nacido ese mismo día). En la partida de bautismo de esta última figura Juan Antonio, como médico. Por los datos anteriormente expuestos en relación a su linaje, sabemos que Juan Antonio disfrutó en vida de la ejecutoria de hidalguía concedida por la Audiencia de Zaragoza a su padre y a los descendientes de este último, es decir, a él mismo y a sus hermanos.

Como puede observarse, Francisca Añanos figura en el certificado de matrimonio como “doncella”, por lo que es muy probable que comenzara trabajando al servicio de Juan Antonio Albero, cuando este ejercía su profesión de médico en la localidad de Ansó.

Ignoramos la fecha exacta en la que se desplazaron a Roncal, aunque sabemos que el cabeza de familia de los Albero fue médico residente en la localidad navarra⁴². Este dato de su profesión explicaría el motivo por el cual,

³⁷ Dato obtenido del AGN: Tribunales Reales. Proceso 303.698, p. 364r

³⁸ Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 4. Bautizados, p. 162v.

³⁹ AHDJ: Ansó, Casados, p. 353r

⁴⁰ AHDJ: Ansó, 6. Bautizados, p. 192. Este dato también se halla en AGN: Tribunales Reales. Proceso 303.698, p. 363v

⁴¹ AHDJ: Ansó, 6. Bautizados, p. 217.

⁴² Dato obtenido del certificado de defunción de Francisca Añanos, fechado el 3 de mayo de 1725. AHDJ: Ansó, 6. Fallecidos, p. 1574

siendo de Oliete (Teruel), pasó por diversas poblaciones⁴³ a lo largo de su vida. Cuando nació Sebastián en junio de 1722, su hermano mayor tenía siete años y su hermana cuatro (cumpliría cinco años el 29 de septiembre), aunque no tenemos constancia de que esta última siguiera con vida en ese año.

Francisca Añanos falleció solo tres años después, el 3 de mayo de 1725. Fue trasladada ya enferma a Ansó desde la villa de Roncal, habiendo recibido los sacramentos de penitencia, eucaristía e incluso extremaunción. En su pueblo natal volvió a recibir los sacramentos de penitencia y eucaristía antes de morir. Fue enterrada en el cementerio de Ansó. El texto de su certificado de defunción dice así:

“En tres de Mayo de Mil settecientos veynte y cinco murió Francisca Añanos Perpetua muger del Licen.^{do} Anttonio Albero médico residente en la Villa de Roncal del Reyno de Navarra, de donde vino la dicha enferma, aviendo ya recibido en dha Villa de Roncal los Santos Sacramentos de la Penitencia, Eucaristia y Extremaunción: Volvió a recibirse aquí los sacramentos de la Penitencia y Eucaristia, tenía hecho Testamento en Navarra su marido le hizo aquí el entierro [...] se enterró en el cementerio. Mons Bonafonte Rettor”⁴⁴.

Su testamento, otorgado en Navarra y fechado el 20 de febrero de 1725⁴⁵, ofrece algunos datos interesantes: Francisca estaba ya enferma cuando fue redactado, de hecho en el texto figura que estaba postrada en cama. En dicho documento se nombra a sus hijos: Francisco Antonio, Sebastián, Gracia Antonia y Rosa Albero⁴⁶. No nombra a Miguela, por lo que es de suponer que en esa fecha ya habría fallecido⁴⁷. De todos modos, saca a la luz dos hijas más, hermanas de Sebastián, de los que hasta ahora tampoco se tenía constancia: Gracia Antonia y Rosa Albero.

⁴³ Aunque anteriormente ya habíamos investigando los libros de exámenes de la Cofradía de San Cosme y San Damián, (AGN: Cofradía y Colegio de S. Cosme y S. Damián. Libro 2 de exámenes, años 1661-1735. Sig. 33383) no hallamos nada al respecto.

⁴⁴ Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 6. Fallecidos, p. 1574

⁴⁵ AGN: Protocolos Notariales. Distrito notarial de Aóiz: Roncal. Notario Francisco Miguel Ros. Caja: 12514 / 1. Año 1725. También hay referencia en el Inventario de Protocolos Notariales de Roncal Caja: 22747 / 1. Año 1725, mes de febrero, p. 242r. Notario: Francisco Miguel Ros. El Testamento se halla transcrito en el Anexo IX de esta investigación.

⁴⁶ En el Testamento figura Grazia [sic] y Alvero [sic].

⁴⁷ No hemos hallado certificado de defunción de Miguela Albero en ninguna de las fuentes consultadas de Ansó, Roncal, Roncesvalles y Garde.

El hecho de que no hayamos encontrado, en las documentaciones parroquiales de Ansó y Roncal, los certificados de bautismo de estas dos últimas ni el certificado de defunción de Miguela, nos hace suponer que la familia Albero-Añanos, antes de asentarse en Roncal, habría pasado por alguna otra población; es decir, no habrían venido directos desde el pueblo natal materno⁴⁸. No se conservan datos de las personas que recibieron el sacramento de la confirmación en Roncal entre los años 1642 y 1775, por lo que no podemos saber si Sebastián se confirmó en dicha localidad.

Los siguientes datos que conocemos, también novedosos, se refieren a unas segundas nupcias que el padre de Sebastián —Juan Antonio Albero— celebró con Ángela Isabel Pueyo Lizasuain —vecina de Artajona— en Roncesvalles, el 2 de enero de 1728. Como testigos actuaron Francisco de Marichalar, organista; Juan de Lacabe, cirujano; y Manuel Yzin, boticario. Los tres residían en la Real Colegiata de Roncesvalles⁴⁹. Aunque Erro⁵⁰ ya descubrió en su investigación la existencia de unas segundas nupcias del cabeza de familia de los Albero, el dato que nos ofrecía se refería a la misa nupcial —ceremonia de velación⁵¹— que la nueva pareja oyó en Ujué el 16 de enero de 1730⁵², localidad donde se acabarían asentando los Albero.

Ángela Isabel Pueyo Lizasuain era hija legítima de Joseph del Pueyo y María Josepha de Lizasuain —vecinos ambos de Artajona—, y fue bautizada el 1 de marzo de 1696 en dicha localidad⁵³.

⁴⁸ No hemos hallado certificado de bautismo de Gracia Antonia y Rosa Albero en ninguna de las fuentes consultadas de Ansó, Roncal, Roncesvalles y Garde.

⁴⁹ ADP (microfilme): Localidad: Roncesvalles. Libro 01 Casados, fechas 1600-1730, folio /Pág. 16v, rollo 664, ítem 5.

⁵⁰ Erro, S. (2007): Opus cit., p. 9. Lo que no especifica, es que no se trataba del sacramento del matrimonio, acaecido dos años antes en Roncesvalles, sino de la ceremonia de velación, según las costumbres de la época.

⁵¹ En el siglo XVIII el casamiento incluía dos ceremonias: el Sacramento del Matrimonio y la Misa Nupcial (ceremonia de velación) que se realizaba con posterioridad.

⁵² ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Casados continuación, fechas 1676-1760, folio /Pág. 55r, rollo 525, ítem 1.

⁵³ ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 03 Bautizados, fechas 1648-1696, folio /Pág. 226v, rollo 724, ítem 7.

El primer hijo de la pareja Albero-Pueyo, un niño al que pusieron el nombre de Juan Francisco Albero, fue bautizado el 14 de febrero de 1729⁵⁴. En este año, su hermanastro Sebastián contaba con seis años (cumpliría los siete el 10 de junio). En los archivos eclesiásticos hemos hallado también el certificado de defunción, fechado el 18 de marzo de 1732, de una niña llamada Antonia Albero⁵⁵. El dato que figura es: “...quedo encargado asus funerales el liz.^{do} [licenciado] D.ⁿ Antonio Albero su padre...”. Este dato nos revela que la segunda descendiente con su segunda esposa lo más seguro es que falleciese el mismo día de su nacimiento o pocos días después, ya que no figura su bautismo en los archivos de Ujué.

Pero sí figura el bautismo del tercero de los hijos que Juan Antonio Albero tuvo en su segundo matrimonio, y al que llamaron Joseph Ramón Albero, bautizado el 3 de septiembre de 1733⁵⁶.

En los archivos eclesiásticos del citado pueblo tampoco constan los registros de confirmados entre los años 1668 y 1805, por lo que no podemos averiguar el lugar exacto donde Sebastián se confirmó ni, por tanto, establecer aproximadamente el año en que los Albero se establecieron allí. Existen unas escrituras, de la notaría de D. Juan Manuel de Jeto y fechadas el 25 de diciembre de 1733, en las que D. Juan Antonio Albero solicita a la Villa de Ujué que le renueven su condición de médico itinerante por otros tres años más:

“...el Ln.^{do} D.ⁿ Antonio de Alvero Médico Conducido en esta dha [dicha] Villa dijeron que el dia de S.ⁿ Mig.^l de sep.^{re} [...] cumplio dho Médico con los tres años de su conducción [...] pidió a dha Villa y sus vecinos lo religiesen adelante para otros tres años, y en dho conzejo se deterrmino el reelegirlo por tres años”⁵⁷.

⁵⁴ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 127r, rollo 524, ítem 5.

⁵⁵ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Difuntos, fechas 1676-1755, folio /Pág. 64r, rollo 525, ítem 1.

⁵⁶ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 138r, rollo 524, ítem 5.

⁵⁷ AGN: Protocolos Notariales. Distrito notarial de Tafalla: Ujué (San Martín de Unx). Notario D. Juan Manuel de Jeto. Caja: 6730 / 3. Año 1733. También hay referencia en el Inventario de Protocolos Notariales de Ujué (San Martín de Unx). Caja: 22825 / 4. Año 1733, nº 34. Notario: D. Juan Manuel de Jeto.

Por lo que sabemos a través de este documento, Juan Antonio fue nombrado médico conducido en 1730, por un periodo de tres años (hasta la festividad de S. Miguel), y fue reelegido posteriormente por otros tres años más. Ignoramos el motivo por el cual acabaron en Ujué, aunque Erro⁵⁸ ofrece datos que corroboran que Juan A. Albero tenía un hermano llamado Bernardo en la citada población. Consultamos en los archivos parroquiales y descubrimos que Bernardo Albero se casó con Ángela Oronoz el 29 de junio de 1722 en Tafalla —sacramento del matrimonio—, y oyeron misa nupcial —ceremonia de velación— el de 2 de julio de 1722 en Ujué⁵⁹. Este matrimonio bautizó a su primer hijo el 6 de mayo de 1723, y le pusieron por nombre Martín Bernardo Albero⁶⁰.

Por lo que se aprecia, en esta etapa de Ujué Sebastián de Albero era huérfano de madre, pero contaba con su padre Juan Antonio, su hermano mayor Francisco Antonio, sus hermanas menores, Gracia Antonia y Rosa Albero, su tío Bernardo y su primo Martín Bernardo, aparte de su madrastra Ángela Isabel y sus hermanastros Juan Francisco y Joseph Ramón.

Como hemos apuntado anteriormente, Francisca Añanos murió en 1725, cuando su tercer hijo estaba próximo a cumplir los tres años de edad. El fallecimiento paterno acaeció en Ujué, el 22 de febrero de 1736, un año y pocos meses después de que Sebastián se convirtiera en infante de la Catedral de Pamplona⁶¹. Como murió “ab intestato”, es decir, sin dejar testamento, su viuda hizo un inventario de bienes de su marido ante el notario D. Juan Manuel de Jeto⁶², tal y como era costumbre en la época. Sus bienes denotan que era de clase social alta y acomodada.

⁵⁸ Erro, S. (2007): Opus cit., p. 9. La fecha que se ofrece en este trabajo no corresponde al Sacramento del Matrimonio, sino a la ceremonia de velación, según las costumbres de la época.

⁵⁹ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Casados, fechas 1676-1760, folio /Pág. 47v, rollo 524, ítem 5.

⁶⁰ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 114v, rollo 524, ítem 5.

⁶¹ ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Difuntos, fechas 1676-1755, folio /Pág. 67v, rollo 525, ítem 1.

⁶² AGN: Protocolos Notariales. Distrito notarial de Tafalla: Ujué (San Martín de Unx). Notario D. Juan Manuel de Jeto. Caja: 6731 / 2. Año 1736. También hay referencia en el Inventario de Protocolos Notariales de Ujué (San Martín de Unx). Caja: 22825 / 4. Año 1736, nº 32. Inventario transcrito en el Anexo X de esta investigación.

Ángela Isabel del Pueyo falleció en Artajona el 15 de agosto de 1751⁶³. Es posible que, tras quedarse viuda, se volviera a su localidad natal; de hecho, su hijo Joseph Ramón murió también allí un año antes, concretamente el 9 de diciembre de 1750⁶⁴.

En lo que se refiere a su hermano mayor, existe un proceso del año 1751 por el cual una persona llamada Francisco Antonio Albero, médico *conducido*⁶⁵ en Mendigorria, abre un proceso contra Manuela de Ortigosa, natural de esa misma villa. Ambos se dieron palabra de matrimonio, y lo dejaron por escrito el 23 de mayo de 1750⁶⁶, pero los padres de ella la presionaron para que la boda no se celebrase. Albero solicita que sea explorada su libertad, pero la propia Manuela niega incluso haber firmado el papel de sponsalicio, por lo que Francisco desiste de su demanda⁶⁷. Aunque no es posible corroborar que se tratase del hermano mayor de Sebastián (al no figurar en el proceso dato alguno de su ascendencia), es muy probable que así fuera. El hecho de que Francisco Antonio figure en el proceso como médico al igual que Juan Antonio nos lo hace sospechar.

En los archivos de Miranda de Arga (Navarra) figura otra persona llamada Francisco Antonio de Albero, que contrajo matrimonio en la parroquia de la Asunción de la citada localidad, el 16 de abril de 1754, con Bernarda de Cáseda, y cuyos padres se llamaban Juan Antonio de Albero y Francisca Añanos⁶⁸. Erdozáin ofrece un dato más: María Bernarda de Cáseda nació el 20 de agosto de 1730 en Miranda de Arga y era originaria de la casa de su apellido situada en Sangüesa, e hija de Joaquín de Cáseda y de María Francisca Trepeana, naturales y vecinos de la misma localidad de Miranda de Arga⁶⁹.

⁶³ ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 04 Difuntos, fechas 1742-1812, folio /Pág. 29v, rollo 730, ítem 1.

⁶⁴ ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 04 Difuntos, fechas 1742-1812, folio /Pág. 28r, rollo 730, ítem 1.

⁶⁵ Así consta en el documento: ADP: Secr. Almádoz c/ 1941-Nº 3. Proceso 1559, p. 2r

⁶⁶ ADP: Secr. Almádoz c/ 1941-Nº 3. Proceso 1559, p. 2r.

⁶⁷ Sales Tirapu, J. L. / Ursúa Irigoyen, I.: *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Nº 28. Sección de Procesos siglo XVIII*. Proceso nº 1559. Gobierno de Navarra, 2007, p. 429.

⁶⁸ ADP (microfilme): Certificado matrimonial: Localidad: Miranda de Arga. Libro 04 Casados, fechas 1739-1839, folio/Pág. 32v y 33r, rollo 319, ítem 5.

⁶⁹ Erdozáin Gaztelu, A.: *Opus cit.*, p. 57.

También existe un proceso judicial mediante el que los Reales Tribunales de Navarra reconocieron en 1775 la nobleza de Francisco Antonio Albero y de sus hijos, nacidos todos en la misma localidad de Miranda de Arga: Pedro Jerónimo, nacido el 2 de octubre de 1758; Escolástico Ramón, nacido el 12 de febrero de 1760; Alberta Cirila, nacida el 31 de marzo de 1762; María Zacarías, nacida el 7 de noviembre de 1763; Benita Casilda, nacida el 9 de abril de 1767; y Juana Paula de Albero y Cáseda, nacida el 27 de enero de 1770. Todos ellos, tal y como se cita en el documento, eran vecinos de Miranda y originarios de Oliete⁷⁰.

En este proceso se cita el árbol genealógico de Francisco Antonio, y efectivamente los nombres de los padres y abuelos coinciden con los de Sebastián. Mediante este documento se certificó el hecho de que Albero era descendiente y originario de la Casa de ese nombre situada en la localidad de Oliete, en el reino de Aragón, y por el de Cáseda de la ciudad de Sangüesa, y que: *“ambas eran de notoria Nobleza, y que como tales devian gozar de los pibilegios de Hijos-Dalgo, lo que se mandó así”*⁷¹. En el mismo documento también se describe el escudo de armas de los Albero de la rama de Oliete (fig. 2), que estaba compuesto de:

*“quatro quarteles, el primero en campo de oro tres calderas negras, una encima y dos debajo: en segundo el Agedrez en campo de oro, y negro repartido en diez dibisiones negras, y otras tantas coloradas, el tercero en campo azul una rosa ô flor en medio; y el quarto en campo de oro cinco corazones blancos el uno en medio, dos arriba y dos abajo con su regular distancia...”*⁷².

⁷⁰ AGN: Huarte, J. M^a: *MOBILIARIO DEL RREINO [sic] DE NAVARRA*. Madrid. Tomo I. Tipografía Católica, 1923, p. 292. Puede consultarse el proceso completo en AGN: Tribunales Reales. Proceso 303.698. Las fechas de nacimiento de los hijos de Francisco Antonio de Albero, figuran en la p. 363v del proceso completo (también figura en Erdozáin Gaztelu, A.: Opus cit., p. 58).

⁷¹ Ídem.

⁷² AGN: Tribunales Reales. Proceso 303.698, p. 365r. En el Anexo I, hemos incluido un mapa conceptual de la genealogía de Sebastián de Albero.

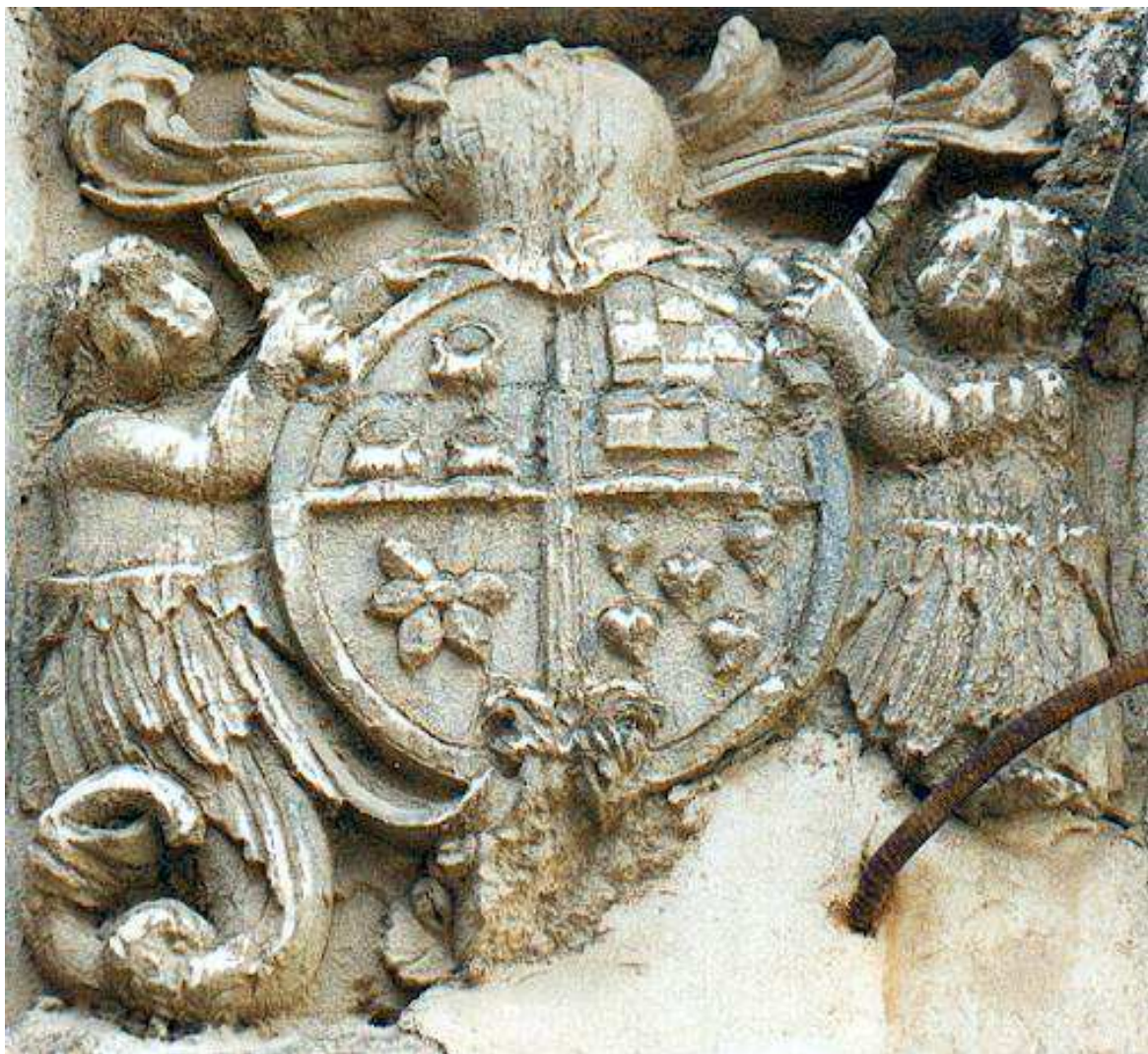


Fig. 2: Escudo de la familia Albero, conservado en Oliete⁷³

⁷³ Escudo tomado del blog sobre heráldica aragonesa del Catedrático Pedro José Gimeno Mateo: <https://heraldicaragonesa.wordpress.com/> (consultado el 16 de abril de 2015). Según datos obtenidos por el Ayuntamiento de Oliete, el escudo se conserva en la Calle “del Medio” nº 13, en una casa que ha sido habitada hasta hace pocos años.

2.2 En la capital del Reyno

2.2.1 Introducción: el siglo XVIII en la ciudad de Pamplona

El siglo XVIII había comenzado con la Guerra de Sucesión por el trono de España, y Navarra se había posicionado a favor de quien ganó, Felipe de Borbón. El nuevo reinado no solo mantuvo intacto el sistema foral navarro, sino que ayudó a que en Pamplona se hicieran notar aquellas reformas políticas y económicas que el monarca había propulsado desde su reinado. Las buenas relaciones hispano-francesas propiciaron el desarrollo comercial, y por tanto económico, del Reino, que, por su proximidad a Francia, devino en posición estratégica dentro de los circuitos comerciales. De hecho, por Navarra pasaba una de las principales rutas terrestres que desde Burdeos y Bayona abastecía parte del mercado español. Pero la privilegiada posición geográfica de Navarra o la nueva situación política española no fueron los únicos aspectos que contribuyeron al crecimiento comercial del Reino; también ayudó el hecho de que no estuviera integrado en el mercado castellano-aragonés. Así, los privilegios fiscales que disfrutaban los naturales y extranjeros naturalizados propiciaron un marco aduanero idóneo para el desarrollo del tráfico comercial, e incluso determinaron el establecimiento de comerciantes franceses en Navarra⁷⁴.

Fue muy importante el hecho de que las familias vascas y navarras abundaran en la Administración española durante el siglo XVIII. Según Floristán, nunca hasta este siglo el Reino de Navarra, sus habitantes y sus instituciones habían brillado tanto en la monarquía de España, ya que hasta entonces nunca habían tenido tantos representantes influyentes en los consejos y en la Corte de Madrid.

⁷⁴ Azcona Guerra, A. M.: *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*. Serie Historia, nº 80. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura. Institución Príncipe de Viana, 1996, pp. 42-43.

De hecho, sus Cortes, Diputaciones y Fueros representaban un “timbre de honor” para todos ellos, puesto que proclamaban su fidelidad como Reino⁷⁵. Julio Caro Baroja (1914-1995) bautizó este momento de la Historia como “La hora navarra del XVIII”, fenómeno al que dedicó un libro en 1969. Imízcoz destaca que este ascenso de numerosas familias en las instituciones de la monarquía española posibilitó a sus parientes conseguir cargos elevados en muy diversas instituciones y territorios relacionados con ella. Pero este momento histórico de los navarros no aprovechó únicamente a un grupo cortesano especialmente encumbrado, sino que por debajo de este, centenares de navarros hicieron fortuna y carrera en las instituciones de la realeza y en el comercio colonial durante todo el siglo XVIII, gracias al apadrinamiento directo de los primeros. Esto conllevó también efectos de tipo económico, social y cultural en las comunidades de origen de estos trabajadores, de gran significado para su historia⁷⁶. Fernández Gracia destaca que el peso que ejercieron aquellos navarros en los puestos en la administración pública, el ejército y las finanzas, llegando incluso a altos cargos en la monarquía borbónica, tuvo su influencia en el desarrollo de proyectos artísticos en las tierras que les vieron nacer:

“Edificios, música, retablos, imágenes, retratos, mobiliario, tejidos y un sinnúmero de objetos suntuarios que aparecen en engrosados inventarios de bienes nos sitúan, realmente, en un contexto sin precedentes. Desde Nueva España, Perú, Filipinas, la Corte madrileña, Roma, Francia y Nápoles veremos llegar piezas destacadas a diferentes localidades navarras, muchas de las cuales, aún se conservan in situ, dando testimonio de aquella realidad”⁷⁷.

Estos acontecimientos también se dejaron notar en Pamplona, y propiciaron que se produjesen una serie de reformas urbanísticas que mejoraron el aspecto de la ciudad. El casco urbano sufrió una transformación

⁷⁵ Floristán Imízcoz, A.: *Singularidad del Reino de Navarra en la España del Siglo XVIII*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 22.

⁷⁶ Imízcoz Beunza, J. M^a: *La hora navarra del XVIII: relaciones familiares entre la Monarquía y la aldea*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 45.

⁷⁷ Fernández Gracia, R.: *La promoción de las Artes en Navarra durante el siglo XVIII. Hombres e instituciones, patronos y mecenas*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 148.

casi absoluta y los nobles mandaron edificar nuevos palacios, al igual que el obispo, que requería una nueva sede acorde a los nuevos cambios. Pamplona reformó su imagen, más moderna y más acorde con lo que debía ser la capital del Reino. Gembero⁷⁸ señala que en esta época Pamplona fue testigo de un crecimiento progresivo del número de viviendas, aunque no proporcional al crecimiento demográfico, aún mayor, lo que aumentó el número de habitantes por casa. La configuración social de la ciudad se hallaba en torno a tres estamentos: la nobleza, el clero y el “estado llano”. Este último se dividía a su vez en tres sectores: el primario, formado por agricultores, pastores y otros; el secundario, compuesto por el artesanado y la industria; y el terciario, formado por militares, funcionarios y burócratas, docentes, sanitarios, comerciantes, servicio doméstico y otros oficios como mozos de carga, músicos, peluqueros, enterradores, etc⁷⁹. Como señala la misma autora, en la vida ciudadana la Catedral ejercía una gran influencia en todos los aspectos, ya que las grandes solemnidades casi siempre se celebraban en ella, así fueran de carácter religioso como civil.

El Cabildo influía de forma determinante en la vida espiritual y cultural de la ciudad y, de hecho, era la institución con la que los políticos habían de contar en numerosas ocasiones, lo que provocó algunos conflictos de competencia entre ambos poderes, eclesiástico y civil. El Cabildo era indispensable en numerosos actos protocolarios relativos a la vida ciudadana y del Reino; cuando, por ejemplo, había que celebrar una victoria militar, pedir por el feliz parto de una princesa o agradecer el nacimiento de un infante, la capilla de la Catedral solía intervenir en varias funciones: la del Cabildo, la del Ayuntamiento, la del Consejo Real y la de la Diputación del Reino. Todo ello, además, debía ser compaginado con el oficio divino⁸⁰. Pero todo resulta lógico si tenemos en cuenta que la Capilla de la Música de la Catedral constituía el mejor conjunto estable de Pamplona, de suerte que muchos de los músicos que la componían participaban en cualquier acto importante de la ciudad, lo que de algún modo conectaba la seo pamplonesa con la población.

⁷⁸ Gembero Ustároz, M.: *Pamplona en los siglos XVII y XVIII: aspectos económicos y sociales*. Príncipe de Viana. Año nº 47, número 177, 1986, p. [39] 81.

⁷⁹ Gembero Ustároz, M. (1986): *Opus cit.*, pp. [25-34] 67-76.

⁸⁰ Gembero, M.: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", 1995, vol. I, pp. 43 y 44.

En cuanto a los infantes, Gembero apunta que su educación era muy completa y estaba a cargo del Maestro de Capilla, que los acogía en su casa y se hacía cargo de su alimentación, vestuario y salud. Les enseñaba a leer y escribir, así como música y doctrina cristiana, y recibía una asignación extra por cada infante que tenía a su cargo. El problema de compaginar esta labor de educación de los niños y el trabajo propio de su cargo ocasionó que, en no pocas ocasiones, los niños pasasen a cargo de otros músicos. La misma autora subraya que los infantes tenían como obligación principal la de cantar las partes de tiple de las composiciones polifónicas, aunque en determinadas funciones también colaboraban en el canto llano⁸¹.

El Maestro de Capilla era el encargado de buscar y seleccionar a los niños más adecuados para servir como infantes, aunque a veces realizaba esta tarea junto con una comisión de músicos nombrada por el Cabildo catedralicio. Se valoraba el tipo de voz, la edad y los conocimientos musicales previos. Lo que estaba claro es que, en cuanto se demostraba que un niño no valía para la música, era inmediatamente despedido y sustituido por otro. Esto era debido al coste que conllevaba cada uno de ellos. Hay que tener en cuenta que su posición era privilegiada, ya que el Cabildo se ocupaba de todas sus necesidades, educativas, morales, materiales y de atención médica. Los infantes podían pasar temporadas en casa de sus padres, sobre todo si estaban enfermos.

A parte de los maestros y cuidadores, también existía un canónigo capitular, que tenía entre sus funciones la de encargarse de los infantes, aunque no está claro en qué aspectos. En los años en que estuvo Sebastián de Albero, fue Fermín de Eguía quien ocupó este cargo hasta el 14 de febrero de 1744, fecha en la que él mismo solicitó ser exonerado de tales menesteres⁸². Hernández Ascunce lo describe de la siguiente manera: *“Vivían los niños de coro bajo el inmediato cuidado de un inspector que nombraba el Cabildo, debiendo de ser acompañados en todos los actos de fuera de la Catedral”*. Cita un acta capitular del 25 de mayo de 1725 con el que se acordó que: *“Para*

⁸¹ *Ibíd.*, p. 72.

⁸² *Ibíd.*, p. 74

evitar por siempre adelante abusos que se penarán, se de a los infantes parte entera de las fiestas de fuera de Pamplona”⁸³.

Las funciones de la Capilla de Música eran muy variadas, y básicamente se dividían entre las que debían realizar dentro de la Catedral y fuera de ella:

Funciones de la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona⁸⁴	
Dentro de la Catedral	Fuera de la Catedral
<ul style="list-style-type: none"> ➤ La liturgia ordinaria. ➤ Celebraciones especiales como rogativas o acciones de gracias por catástrofes, epidemias, etc. ➤ Visitas de cargos eclesiásticos importantes. ➤ Exequias y tomas de posesión de eclesiásticos relevantes. ➤ Donaciones de devotos y otras funciones solemnes no habituales. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Colaboraciones con entidades e instituciones religiosas, tales como parroquias, conventos, o comunidades religiosas etc. ➤ Colaboraciones con entidades e instituciones civiles, tales como el Ayuntamiento de Pamplona, la Diputación del Reino, el Consejo Real y otras entidades de menor índole, o entidades civiles de fuera de Pamplona. ➤ Actos relacionados con reyes, virreyes y nobles. Proclamaciones y jura de reyes, rogativas y acciones de gracias relacionadas con personalidades reales, visitas de personalidades reales a Pamplona, exequias reales y actos relacionados con virreyes y nobles. ➤ Colaboración de los músicos catedralicios en actividades musicales profanas. Por ejemplo, durante la estancia de Mariana de Neoburgo (1667-1740) en Pamplona en el año 1738, los músicos de la Catedral de Pamplona se encargaron de amenizar con sus actuaciones a la misma Reina y su Corte en los salones del palacio.

⁸³ Hernández Asuncion, L.: *Música y Músicos en la Catedral de Pamplona*. Barcelona. Anuario Musical XXII, 1969, p. 238.

⁸⁴ Datos tomados de: Gembero, M. (1995): Opus cit., pp. 95-133.

Hernández Ascunce cita la crónica inédita del Prior del Cabildo Regular de la Catedral de Pamplona, Sr. Lubián, llamada *Notum* (1725). En ella se detallaban las costumbres del canto litúrgico y de ceremonias de las principales fiestas del año. Para la fiesta del Corpus se prescribía:

*“Se entra en la víspera a las cinco y toda la Octava a las seis a maytines, lo que essa tarde se empieza con música, y tamvién los laudes, pero no la ai en el invitatorio, ai solo en el Domine labia mea, etc. Deus in adjutorium, Te Deum y Benedictus; los demás días solo en el Benedictus y Te Deum”*⁸⁵.

Lógicamente, los infantes no actuaban en todas las ocasiones en que lo hacía la Capilla de Música.

El mismo autor destaca las aportaciones que durante el s. XVIII se realizaron al Archivo musical de la Catedral por parte de maestros como D. Miguel Valls, con sus misas y salmos; Roque de Iranzu, con sus motetes; Andrés de Escaregui, con sus motetes e himnos de Pasión; Juan Antonio de Múgica, con sus misas a ocho voces; y D. Francisco Huerta, con sus motetes, salmos y misas⁸⁶.

⁸⁵ Hernández Ascunce, L. (1969): Opus cit., pp. 235-236.

⁸⁶ Hernández Ascunce, L.: *El archivo musical de la Catedral de Pamplona*. Tesoro Sacro Musical, 1940, p. 24.

2.2.2 Conocimientos musicales previos: nuevos datos

Gembero apunta que resulta extraño que Sebastián de Albera fuera admitido en la catedral pamplonesa en una edad próxima al cambio de voz (doce años), y sostiene que ello pudo deberse a sus conocimientos musicales previos⁸⁷.

Hemos investigado este punto basándonos en el libro de fábrica de la parroquia de Santa María de Ujué⁸⁸ y observamos algunos datos interesantes al respecto: entre los gastos del periodo comprendido entre los años 1725 y 1729⁸⁹, consta la referencia al pago que se le realiza al organista Mathias de Espronceda⁹⁰ por sus servicios prestados. En las cuentas de los años 1729 a 1731 figuran tres organistas: Mathias Espronceda, Joseph Antonio Phelipe y Joseph de León⁹¹, junto con las retribuciones que percibieron por sus servicios en esos dos años. Lo curioso es que Joseph Antonio Phelipe también aparece como maestro de escuela desde los años anteriores, y figura en los pagos como profesor y como organista, por separado. Incluso en el periodo de 1721 se especifica un pago aparte por su clase de doctrina cristiana a los niños⁹². En las cuentas del periodo entre 1731 y 1735 figura el pago a un solo organista, Joseph Antonio León, por los cuatro años de servicio⁹³. En este periodo Joseph Antonio Phelipe ya no consta como organista, aunque continúa figurando entre los maestros de escuela, y se le paga por su función de profesor y por *“la enseñanza de doctrina a los niños, y por cantar el canto llano los días de fiesta y el canto de órgano en los días solemnes que hubiese música”*⁹⁴. En el periodo siguiente, comprendido entre 1735 y 1739, vuelve a figurar en el libro de fábrica esta persona como organista durante esos cuatro años, y consta que se le paga por esta función y por la de *“asistencia de cantar el canto llano, y*

⁸⁷ Gembero Ustároz, M.: *Albera y Añanos, Sebastián de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, p. 204

⁸⁸ Parte de estos datos ya los ofrecía el libro: Sagasetta, A. / Taberna, L.: *Órganos de Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985, p. 402, aunque algunos de ellos figuran incompletos.

⁸⁹ Las cuentas de todos los periodos, comienzan y terminan el día de S. Martín, el once de noviembre.

⁹⁰ ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – Nº 2 (Parroquias), pp. 312r-312v

⁹¹ *Ibidem*, p. 325r

⁹² *Ibidem*, p. 272r

⁹³ *Ibidem*, p. 340v

⁹⁴ *Ibidem*, p. 341r

*cantar con música y acompañar en los días solemnes...*⁹⁵. De 1739 a 1747 sigue figurando Joseph Antonio Phelipe como organista en el libro de cuentas⁹⁶, al igual que en años posteriores. Es curioso observar como desde 1735 ya no aparece la figura de maestro de escuela, por lo que ignoramos si la seguía cubriendo él mismo.

Por lo que se deduce de todos estos datos, la música litúrgica era muy importante en el pueblo, como lo demuestra el hecho de que en uno de los periodos se llegara a pagar hasta a tres organistas. También consta que en 1732 el conocido organero Lucas de Tarazona, de Lerín, estuvo 28 días en el pueblo realizando trabajos de mejora, desmonte, composición de fuelles y otros menesteres en el órgano, tareas en que fue asistido por el carpintero Antonio Ibáñez, quien le ayudó con la caja de los ecos⁹⁷.

Parece lógico suponer que esos conocimientos musicales previos de Albero a los que aludía Gembero podrían haber sido adquiridos en Ujué, de manos del profesor Joseph Antonio Phelipe, quien, por lo que hemos visto, además de organista fue el maestro del pueblo; y podría haber enseñado a los niños, aparte de doctrina cristiana, música, canto llano e incluso nociones de órgano. Ignoramos si, antes de llegar a Ujué, la familia Albero Añanos se afincó en alguna otra localidad, pero lo que sí sabemos es que, si el niño Juan Fco. Albero, hermanastro de Sebastián, nació en febrero de 1729, el tercer hijo de Juan Antonio Albero habría podido recibir clases del citado profesor al menos durante cuatro años, antes de ser admitido como infante en Pamplona.

También hemos investigado acerca de otro dato señalado anteriormente: uno de los testigos que actuaron en las segundas nupcias de Juan Antonio Albero en Roncesvalles, en 1728, fue Juan Francisco de Marichalar, nombrado Organista y Maestro de Capilla de la real colegiata el 20 de junio de 1721⁹⁸, como sucesor en el cargo de José de Meoz⁹⁹. Juan

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 362v

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 379v

⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 342v-343r. Dato consultado previamente en Sagaseta, A. / Taberna, L.: *Opus cit.*, p. 401.

⁹⁸ RC: Actas capitulares, libro 730 (años 1710-1753), p. 163r. El 23 de mayo de 1756, le sucede su hijo Manuel de Marichalar, siendo éste nombrado, al igual que lo fue su padre, Organista y Maestro de Capilla. RC: Actas capitulares, libro 731 (años 1753-1772), p. 23r.

Francisco de Marichalar venía de prestar sus servicios en Ujué, y es posible que tuviera cierta amistad con Ángela Isabel Pueyo o con su familia, lo que explica que actuara como testigo de su boda. Hemos investigado si Sebastián podría haber sido infante en Roncesvalles, antes de llegar a Pamplona, pero las actas capitulares consultadas apenas ofrecen datos sobre los infantes de esa época, con lo que no resulta posible corroborar esta hipótesis. En definitiva, no hemos hallado ningún documento que permita sostener que Albero en algún momento pudiera haber recibido clases del organista de la Real Colegiata.

Como apunta Alen, durante todo el siglo XVIII (especialmente en la segunda mitad), fueron las catedrales y colegiata los focos de producción musical. En estos centros se formaban los futuros músicos profesionales, ya que, a diferencia de Italia, en España no existía ninguna otra institución que se dedicara al estudio y enseñanza musicales¹⁰⁰. Si el joven Sebastián presentaba unas cualidades tan sobresalientes para la música como suponemos, no resulta extraño que le hubiesen admitido como infante aun teniendo 12 años; incluso es posible que el mismo profesor y organista Joseph Antonio Phelipe hubiera recomendado a su padre su ingreso en la mejor institución que había en la época para estudiar y formarse como músico en Navarra: la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona.

⁹⁹ Gembero Ustároz, M.: *Marichalar, Juan Francisco de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, pp. 172.

¹⁰⁰ Alen, M. P.: *Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias en el siglo XVIII*. España. Quintana nº 1. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela, 2002, p. 146.

2.2.3 Admisión de Sebastián de Albero en la Catedral pamplonesa

El 8 de noviembre de 1734, cuando contaba con apenas doce años, Sebastián de Albero fue admitido como infante en la seo pamplonesa, y se encargó a don Francisco de Alba¹⁰¹, músico instrumentista (bajón), que se hiciese cargo de él. El documento que se conserva dice así:

“En 8 de Nov.^e se admitió por Infante a Sebastián de Albero, y se encargo a D.ⁿ Fran. Alba para que cuidasse de el y le enseñasse a una con el otro, que tiene, entregándole el Adm.^{or} [administrador] los 32 R.^s [reales] acostumbrados de mesada [signum]”¹⁰².

Como bien describe Martín Moreno, en las Capillas de Música se hallaban las denominadas *Actas capitulares*, donde se recogían todos los cambios producidos en la plantilla de la propia capilla y gran parte de las incidencias. También existían otros documentos denominados *Libros de cuentas de la fábrica*, que eran libros de contabilidad del cabildo, donde se recogía todo lo relacionado con el aspecto económico de la capilla¹⁰³. Gracias a toda esa documentación, actualmente conocemos muchos datos.

Gembero señala que no se han hallado en Pamplona datos que nos corroboren la existencia de un Colegio de Infantes, aunque se sabe que la educación de estos niños era muy completa¹⁰⁴. Como hemos apuntado anteriormente, corría a cargo del Maestro de Capilla, que los acogía en su casa y les proporcionaba comida, ropa y atención médica, sin perjuicio de su formación cristiana, cultural y musical. Contaba para ello con una asignación económica extra. A los alumnos que destacaban se los iniciaba en el estudio de uno o varios instrumentos, e incluso en la composición; aquellos que no presentaban una evolución adecuada, sencillamente eran despedidos.

¹⁰¹ No se han hallado fechas de nacimiento y muerte.

¹⁰² ACP: Libro III *Acuerdos*, fol. 136v. Lib. 19, cj. 3004.

¹⁰³ Martín Moreno, A.: *Historia de la Música Española (4). Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música, 1985/2007, p. 27.

¹⁰⁴ Gembero, M. (1995): *Opus cit.*, p. 72.

Cuando Albero llegó a la Catedral, el Maestro de Capilla era Miguel Valls (1671-1738), que ocupaba el cargo desde el 11 de enero de 1704. El acuerdo capitular decía así:

“Se nombre maestro de capilla de Pamplona a don MIGUEL DE VALLS, que por jubilación de don Pedro de Ardanaz, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Toledo, estaba gobernando la capilla de esta S. Iglesia, con el voto en contra del Arcediano de Cámara, que pedía concurso para la provisión de la ración de maestro”¹⁰⁵.

Debido a problemas existentes con dicho maestro de capilla, el cabildo decidió repartir a los infantes entre varios educadores, hasta que Andrés de Escaregui (1711-1773), arpista de la catedral, fue nombrado en el cargo el 4 de febrero de 1735 para sustituirlo. El documento decía así:

“...ha acordado en atención â la edad, en que se halla D.ⁿ Miguel Valls M. de capilla, que este quede exonerado para siempre de la enseñanza, educación, y cuidado de los Infantes de Dha. [dicha] S.^{ta} [Santa] Igl.^a [Iglesia] quedando â cargo de su S.^a el nombrar, y substituir Persona, â quien encomendarlos, como al pnte [presente] lo ha ejecutado, nombrando a D.ⁿ Andrés Escaregui Arpista: Y por q.^{to} [cuanto] al Dho. Mrô. [Maestro] Le cessa la carga, y trabajo referidos, y pasan al expresado Escaregui”¹⁰⁶.

Parece que el número aproximado de infantes activos al mismo tiempo era de seis. A partir de 1735, todos los infantes excepto dos, Sebastián de Albero y Juan Lucas de Peralta¹⁰⁷, que seguían al cuidado de Francisco de Alba, pasaron al cuidado del nuevo maestro de capilla. Gracias al *Libro de Fábrica*¹⁰⁸ sabemos la retribución que le correspondió a Francisco de Alba por los infantes que tuvo en su casa desde el 1 de febrero de 1734 hasta fin de diciembre de 1737, que ascendió a 2.708 reales; por los que tuvo del 1 de enero de 1738 al 15 de marzo del mismo año, percibió un total de 149 reales y 12 maravedís.

¹⁰⁵ Hernández Ascunce, L.: *Música y Músicos en la Catedral de Pamplona*. Barcelona. Anuario Musical XXII, 1969, p. 237.

¹⁰⁶ ACP: *Sindicatura* (1732-35) Caja 1006, fajo 37, nº 42.

¹⁰⁷ Fue admitido como infante el 29 de enero de 1734 y despedido el 17 de septiembre de 1740. Dato obtenido de Gembero Ustároz, M.: *La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): nuevas aportaciones*, en Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 114 y 117.

¹⁰⁸ ACP: *Libro de Fábrica* (1729-78), fols. 23v-41v.

Gembero¹⁰⁹ apunta a que Alberro permaneció en su casa hasta esta última fecha, y a partir de entonces pasó a vivir, junto a los demás infantes, a casa de Escaregui, hasta el 23 de junio de 1739, día de su despedida, en el que recibió 100 reales, de ayuda de costa por su marcha de la catedral pamplonesa. El documento original dice así:

“Ytt. [Idem] da ottros 100 R.^s que en Virtud de otra libranza del S.^{or} Licen.^{do} D.ⁿ Juachin de Uscarres, síndico de esta s.^{ta} Iglesia del referido día 23 de junio de 1739- pago â Sebastián de Alberro , Ynfante que también servio en dha s.^{ta} Yg. por Aplicados su M. Yll.^e. Cabildo de aiuda de costa para su Despedida, consta de dha. libranza que con su Recivo presenta”¹¹⁰.

Según López¹¹¹, durante el XVIII, cuando los niños de coro mudaban la voz al hacerse mayores, si tenían cualidades para la música instrumental o vocal y esto iba unido a una buena conducta, permanecían en la capilla de música del centro religioso donde habían recibido su formación, y se les encomendaban diversas funciones hasta que conseguían una plaza por oposición. No existe constancia de hasta cuándo Alberro estuvo desempeñando sus funciones como infante, solo de cuándo se le despidió.

En este tiempo que pasó como infante, parece que tuvo mucha importancia en la formación musical de Alberro el prestigioso organista Andrés Gil (?-1752)¹¹², que ocuparía la organistía de la catedral pamplonesa entre los años 1711 y 1752. Gozaba de gran prestigio profesional, incluso en el “Libro de Capilla” se le cita como Maestro de Capilla, aunque nunca recibió tal nombramiento. Realizó una importante labor educadora con todos los miembros de la Capilla¹¹³.

Por lo que puede deducirse a través de algunos documentos, su gran reputación y prestigio también le llevó a Andrés Gil a ser elegido para realizar

¹⁰⁹ Gembero Ustárroz, M.: Opus cit., p. 118.

¹¹⁰ ACP: *Libro de Fábrica* (1729-78), fol. 40r. Lib. 154, caja 3053.

¹¹¹ López, J. G.: “Prefacio” en: Mariano Cosuenda: *Seis Sonatas para clave*. Tecla Aragonesa VI. Edición conmemorativa del II centenario de la muerte del Conde de Aranda. Institución Fernando el Católico, 1998, pp. 6 y 7.

¹¹² En las diversas fuentes consultadas no consta año de nacimiento.

¹¹³ Gembero Ustárroz, M.: *Gil, Andrés, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, pp. 600-601.

informes sobre varios órganos de Navarra: el órgano de la parroquia de San Román, en Cirauqui¹¹⁴, hacia 1711; el órgano de San Nicolás, en Pamplona, en 1725¹¹⁵; el nuevo órgano barroco de la parroquia de Santiago, en Puente la Reina, hacia 1728¹¹⁶; y el órgano de la Catedral de Pamplona, en 1742¹¹⁷.

Durante todo este periodo, Álbero no solo recibió educación vocal, instrumental y doctrinal, sino que también tomó parte en las solemnes celebraciones litúrgicas que tenían lugar en la Catedral pamplonesa y fuera de ella. Recordemos como ejemplo la anteriormente citada visita de Mariana de Neoburgo, Reina viuda de Carlos II, a la capital navarra. Permaneció en Pamplona varios meses entre los años 1738 y 1739, y era gran aficionada a la música¹¹⁸.

En resumen, sin tener en cuenta a Juan Francisco de Marichalar en Roncesvalles, del que no hemos hallado documentación que lo acredite, los organistas Joseph Antonio Phelipe, en Ujué, Andrés Gil, en Pamplona, y — como veremos más adelante— José Elías, en Madrid, pudieron ser los tres maestros de los que el músico roncalés obtuvo su notable formación músico-instrumental, todo ello sin perjuicio de lo que pudiera haber aprendido de otros músicos como Francisco Alba o Andrés Escaregui. Esta formación no solo comprendería el arte de tocar un instrumento como el órgano, sino que sería completada con una sólida formación vocal, contrapuntística y el conocimiento de los estilos de composición que hasta entonces se habían utilizado. Esto hace presuponer una gran disciplina en el estudio y unas capacidades musicales notables, que en último término le sirvieron para ganarse su puesto como organista principal en la Real Capilla de Madrid (1746) a la edad de 24 años.

¹¹⁴ Sagaseta, A. / Taberna, L.: Opus cit., p. 89.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 311.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 335.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 269.

¹¹⁸ Gembero, M. (1995): Opus cit., p. 126.

Sagaseta y Taberna¹¹⁹ destacan que Albero pudiera haber tenido vinculación con los músicos de Pamplona a través del organero Matheo Rueda y Mañeru, autor del órgano de Ustárroz (Valle del Roncal), construido cuando el músico navarro era adolescente. Esta hipótesis parece poco probable, puesto que, como hemos comprobado, el músico navarro vivió en Ujué al menos desde 1729, es decir, salió del Roncal cuando contaba con seis años (quizá antes). Aunque Rueda¹²⁰ fue maestro organero de S. Cernin, en Pamplona (a partir de 1718), y construyó órganos para la Capilla de S. Juan Bautista de la Catedral de Pamplona (1724) y en numerosas localidades navarras como la citada Santa Engracia de Ustárroz en 1737, no hemos hallado ninguna posible vinculación que pudiera hacernos corroborar la hipótesis lanzada por Sagaseta y Taberna. Los mismos autores destacan al italiano Girolamo Sertori¹²¹ como posible fuente de formación de Albero. Esto es debido a que este músico italiano, abad y Maestro de Capilla de Parma, permaneció durante dos décadas en Navarra, concretamente al servicio de los marqueses de Castel-Fuerte; por el contrario, Carreira¹²² fecha la estancia de Sertori en Pamplona durante la segunda mitad del XVIII, cuando Albero ya había fallecido.

¹¹⁹ Sagaseta, A. / Taberna, L.: Opus cit., p. 459. Esta misma hipótesis también Sagaseta la incluye en: *Sebastián de Albero*, estudio para el disco: *Música para tecla en Navarra, siglo XVIII*. Maria Teresa Chenlo, clave. Madrid, Estudios EXA. Tako Pezonaga TIC TAC, 1982. Referencia: TTL -020.

¹²⁰ Jambou, L.: *Rueda Mañeru, Matías en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, p. 463.

¹²¹ Sagaseta, A. / Taberna, L.: Opus cit., p. 460.

¹²² Carreira, X. M.: *Sertori, Girolamo, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, p. 965.

2.2.4 De Pamplona a Madrid, tras los pasos del músico roncalés: investigación y resultados

A pesar de las investigaciones realizadas, no se han hallado documentos que certifiquen el paradero de Albero después de su marcha oficial de la Catedral de Pamplona ni el año exacto en que partió hacia Madrid. Únicamente conocemos que durante un corto periodo de tiempo perteneció a la escuela del organista José Elías (1687-1755)¹²³, alumno de Cabanilles (1644-1712).

Por su testamento¹²⁴ sabemos que fue congregante de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, en Madrid. Aunque este dato inicialmente parecía darnos una pista, un resquicio al que agarrarse en la investigación de esta etapa de la vida del músico navarro, lo cierto es que no ofrece datos relevantes. Según Sagüés, la citada Institución fue fundada el 7 de julio de 1683 en el convento de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula (denominado convento de la Victoria), en Madrid, y le fue encargada a una Junta particular la formación de sus Constituciones. Estas, en su introducción, declaran:

“Es tan natural, por la sucesiva herencia de muchos siglos, y tan grande, por lo que en ellos ha crecido, la devoción de los navarros a su gran Patrón y Padre san Fermín, obispo y mártir, que no se hallan sus corazones donde no se hallan frecuentes y singulares obsequios y aplausos del Santo. Movidos, pues, de este ardiente y celoso afecto, los hijos y descendientes de aquel reino, que residen en esta católica Corte de Madrid, determinaron juntos consagrarle en públicos y perpetuos cultos como Patrón y valedor, tributos de reconocimiento a los beneficios repetidos y milagrosos que de la liberal mano del Señor, por los méritos y eficaz intercesión de su siervo y amigo, han recibido y reciben cada día aquel reino y sus naturales, y como Padre que, con la semilla del evangelio y el rocío de su predicación afirmando la fe que en Pamplona plantó San Saturnino, los reengendró a todos unidos en la raíz de sus primeros ascendientes católicos, confesarle también unidos con festiva aclamación al ser que le debieron, estableciendo una Real Congregación Nacional, y fundándola en reverencia de su sagrada cabeza que se halla en el convento de la Victoria, de mínimos de San Francisco de Paula, de esta Corte, por donación de la Señora Reina Doña Isabel de la

¹²³ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 77.

¹²⁴ AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 179r-184v.

*Paz, cuya venerable reliquia la miraban los navarros con tierna impaciencia de no verla celebrada con cultos solemnes y dignos de tanto tesoro...*¹²⁵.

Adosada a la iglesia del convento se encontraba la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, y es allí donde se conservaba la cabeza de San Fermín, aunque un siglo más tarde se negó la autenticidad de esta supuesta reliquia. De todos modos, en el siglo XVII nadie puso en duda la veracidad de la cabeza del santo patrón, y por ello se reunían allí los navarros que residían en Madrid, a fin de celebrar con solemnidad todos los años las dos fiestas en su honor, que tenían lugar el 7 de julio y el 25 de septiembre¹²⁶.

Según los documentos archivísticos que se conservan, Albero fue dado de alta en esta Institución en 1746, justo el año que fue nombrado como organista de la Real Capilla. El documento comienza así:

*“RELACIÓN DE LOS SEÑORES CONGREGANTES actuales, de que se compone la Real primitiva del Glorioso San Fermín Martyr, Patrón de Navarra, y primer Obispo de Pamplona, en 12 de septiembre de 1755, en que se incluyen los ausentes de esta Corte, por sus antigüedades, según el Libro de entrada”*¹²⁷.

Aunque no resulta descartable, estos documentos no certifican que el músico navarro residiera en la Villa de Madrid antes del año de su nombramiento. Como hemos apuntado anteriormente, desde el año en que Albero se fue de la Catedral de Pamplona hasta aquel en que entró como organista principal en la Corte, el músico roncalés habría sido discípulo de José Elías entre 1739-1746, aunque no sabemos el periodo exacto, únicamente que fue un corto periodo de tiempo. Elías ocupaba la organistía de las Descalzas Reales¹²⁸ de Madrid, cargo que ostentaba desde 1725, y más adelante se le ascendió a capellán real. Aunque se cree que el citado organista murió en 1755¹²⁹, no aparece entre las necrológicas, recogidas por Subirá, del

¹²⁵ Introducción de las Constituciones, citado en: Sagüés Azcona, P.: *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*. Madrid. Gráficas Canales, 1963, pp. 29 y 30.

¹²⁶ Sagüés Azcona, P.: *Opus cit.*, pp. 28 y 29.

¹²⁷ AGN: RCSFN_13_08 / 10r. En la pág. 11r, figura Sebastián de Albero en el año 1746.

¹²⁸ Vilacoba, K. M^a / Muñoz, T.: *Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas*. Hispania Sacra LXII, 125, enero-junio 2010, pp. 115-116.

¹²⁹ Llorens Cisteró, J. M^a: Elías, José, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, pp. 653-655.

archivo de la antigua parroquia de S. Martín. Recordemos que las capillas musicales más importantes en esta época eran, según este autor, la Real Capilla, la de las Descalzas Reales y la del Monasterio de la Encarnación¹³⁰.

El nexo de unión que tenemos actualmente entre el músico roncalés y el organista de las Descalzas Reales viene dado por Manuel de Lana y Urtasum, natural de Puente la Reina y antiguo infante de la Catedral de Pamplona (se despidió en 1711), así como presbítero, capellán y tiple en el mismo monasterio de las DD.RR. desde 1719. De hecho, aparece en una relación nominal para sustituir a dos capellanes desterrados por apoyar la causa del pretendiente D. Carlos III de Austria durante la Guerra de Sucesión. En dicha relación figura como *Don Manuel de Lana, tiple*¹³¹. Ruiz de Tarazona considera este personaje como una “*pista sobre la venida de Albero a Madrid*”¹³².

Pero hay un dato al respecto que no podemos obviar: existe otra persona que figura en diversos documentos con el nombre de Diego de Lana, y cuyo segundo apellido es desvelado por Hergueta como Urtado¹³³. Entró como organista de la Real Capilla en 1719 y permaneció hasta su muerte, en 1736. Sin embargo, —y aquí reside la novedad descubierta al cotejar diversos documentos—, el apellido ofrecido por Hergueta es erróneo. Fernández da la referencia de un personaje llamado Diego de Lana y Urtasum, natural de Puente la Reina y organista de la Real Capilla, que murió el 22 de marzo de 1736 y que era hijo de Pedro y María Francisca¹³⁴. Es curioso que el dato que ofrece este autor esté tomado del archivo antiguo de la Parroquia de S. Martín y, sin embargo, Subirá no lo ofreciera en sus necrologías¹³⁵. Si lo comparamos con los datos paternos que figuran en el testamento del anteriormente citado Manuel de Lana, podemos comprobar que sus padres son los mismos:

¹³⁰ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 28.

¹³¹ Subirá, J.: *La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Anuario Musical XII, 1957, p. 151.

¹³² Ruiz Tarazona, A.: *Sebastián de Albero (1722-1756)*, estudio para el disco: *Sebastián de Albero (1722-1756)*. Sonatas, Pablo Cano, clave, Barcelona, ETNOS, 1980. Emi-Odeón, 10 c 063 063 612.

¹³³ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: *Profesores músicos de la Real Capilla de S. M.* Madrid, 1898, p. 94. También lo cita Martín Moreno como “Diego de Lana y Hurtado”, en Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 62.

¹³⁴ Fernández García, M.: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: algunos personajes*. Caparrós Editores, 2004, p. 105. La referencia que da del AHDM es: 16 Dif. fol. 281 vto.

¹³⁵ Subirá, J.: *Necrologías musicales madrileñas* (años 1611-1808). Anuario Musical XIII. 1958.

“D.ⁿ Manuel de Lana y Urttasun Presbitero, y Capellán de S. M. en el Real Monastterio y Capilla de Señoras Descalzas Reales Franziscas de sta Cortte, nattural de la Villa de Puente la Reina, Obispado de Pamplona, Reino de Nabarra Hijo lexittimo, y de lexittimo Mattrimonio de D.ⁿ Pedro de la Lana, y de D.^a María Francisca De Urttasum”¹³⁶.

En definitiva: eran hermanos.

Comprobamos posteriormente este hecho en los archivos sacramentales que se conservan de las parroquias de Puente la Reina, y encontramos las fechas exactas de bautismo, tanto de Manuel como de Diego. Ambos fueron bautizados en la parroquia de Santiago de la citada localidad. El primero, el 5 de junio de 1695:

“A cinco de junio del año de mil seiscientos noventa y cinco bautizé el infr.to [infraescrito] en la Parroquia de Santiago el hijo legítimo de Pedro de Lana y Maria Francisca de Urtasum, puesto por nombre Manuel. Fueron sus padrinos Pedro de Alegría y Ysabel de Hugarte. Solo el padrino tocó la criatura a quien advertí el parentesco espiritual que contraxo con el bautizado y sus padres y para que conste firmo como: D. Juan de Nicolau [signum]”¹³⁷.

El segundo, el 26 de julio de 1701:

“En 26 de julio de 1701 bauticé el hijo lexítimo de Pedro de Lana y Maria Francisca Urtasum pusoles por nombre Diego Andrés, fueron sus padrino Andrés de Echeberría y Theresa de Urtasum y solo el padrino tocó al Bautizado y advertí el parentesco espiritual que contrajo y firma: D. Fausto de Beriayn [signum]”¹³⁸.

Con este punto queda aclarado definitivamente que el personaje Diego de Lana que figura en algunas monografías como “Urtado” o “Hurtado”, en realidad era “Urtasum”. Como hemos apuntado anteriormente, comenzó como organista en la Real Capilla en 1719, a los 18 años; y falleció en 1736, es decir, a la edad de 35 años. Fue el organista elegido cuando, a comienzos de 1724, Felipe V abdica en favor de su hijo Luis y se traslada a la Granja de San Ildefonso para su retiro, llevándose a varios músicos de la Real Capilla para

¹³⁶ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 762v.

¹³⁷ ADP (microfilme): Localidad: Puente la Reina, parroquia de Santiago. Libro 05 Bautizados, fechas 1643-1700, folio/pág. 253 vuelto, n° s/d, rollo 56, ítem 4.

¹³⁸ ADP (microfilme): Localidad: Puente la Reina, parroquia de Santiago. Libro 06 Bautizados, fechas 1700-1759, folio/pág. 11 recto, n° s/d, rollo 56, ítem 5.

formar otra más reducida en su nueva residencia, para poder celebrar con cierto esplendor las funciones religiosas. Este mismo organista fue nuevamente elegido para acompañar y formar parte de séquito real cuando, en enero de 1729, la corte emprendió un viaje desde Badajoz (con motivo del enlace matrimonial del Príncipe de Asturias Fernando con Bárbara de Braganza) que duró cuatro años y se desarrolló por tierras andaluzas¹³⁹.

También sabemos que Diego de Lana componía, puesto que en varios documentos figura como compositor:

“Oratorio a la Sereníssima Reina de los Cielos la Virgen María con el plausible título de la Esperanza, sita en el convento del seráfico P. San Francisco de esta ciudad de Sevilla, protectora de la Congregación del piadoso Instituto de hacer bien y rogar a Dios por la conversión de los que están en pecado mortal: el cual se ha de cantar el día 17 de agosto de este año de 1732 en el mismo convento seráfico por la Real Capilla de Su Majestad. Y obsequiosamente lo dedica dicha congregación a la Sereníssima Señora Princesa de las Asturias. Puesto en música por D. Diego de Lana, organista de la Real Capilla de Su Majestad”¹⁴⁰.

En otro documento figura también como compositor de varias zarzuelas:

“...algunos de los nuestros, como los ya citados don José de Nebra, don Antonio de Literes y don Diego Lana, que musicó en 1733 la zarzuela letra de don José de Bustamante titulada “Por conseguir la deidad entregarse al precipicio”, y otras cuatro en el mismo año”¹⁴¹.

Cortizo señala que Diego de Lana estrenó, el 25 de diciembre de 1728, en el Corral del Príncipe, en Madrid, su comedia de música *El mejor de los Guzmanes*, y, en la Navidad de 1729, puso en música la obra *El prodigio de Italia: Santa Columba de Reati*, de Manuel Francisco de Armesto. Señala asimismo que en 1733 se estrenó la anteriormente citada zarzuela *Por*

¹³⁹ Álvarez Martínez, M^a S.: *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Institución “Fernando el Católico”. Sección de Música Antigua. Diputación de Zaragoza, 1993, pp. 31 y 35.

¹⁴⁰ Aguilar Piñal, Fco.: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo IX, Anónimos I. Madrid. Edita CSIC, 1999, p. 590, n^o 4627. También aparece referenciado en otro libro del mismo autor: *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense*. Edita CSIC, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1974, p. 89, n^o 362.

¹⁴¹ Cotarelo y Mori, E.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España, hasta 1800*. Madrid. Tip. de la “Revista de Arch., Bibl., y Museos”, 1917, p. 65. En la misma página hay una nota aclaratoria en donde se explica que la Zarzuela nueva, intitulada *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, escrita por D. Joseph de Bustamante, y puesta en música por D. Diego Lana; fue ejecutada por la compañía de Juana de Orozco en el corral de la Cruz, el día 5 de diciembre, con licencia, en Madrid, en el año de 1733.

conseguir la deidad entregarse al precipicio, con letra de José Fernández Bustamante, y en la Navidad del año siguiente estrenó otra comedia con música de él mismo, sobre un libro del actor Vicente Camacho, titulada *San Cayetano*. Por todas ellas cobró de 600 a 720 reales¹⁴². Como señala Álvarez Martínez¹⁴³, Diego de Lana había comenzado a escribir obras para la escena hacia 1728, y durante siete años compartió la primacía de los teatros junto al italiano Francisco Corradini (1700-1769).

Aquí se abre una nueva vía de investigación para el futuro, ya que este personaje no está apenas estudiado y no se conoce casi nada de su biografía y de su obra. Es muy posible que gran parte de su música se perdiese en el incendio que tuvo lugar en el Real Alcázar en 1734, y en donde por desgracia se destruyó la “Papelera de Música de la Real Capilla”; claro que, al componer también música para el teatro, es posible que esas partituras también se conserven en otros archivos.

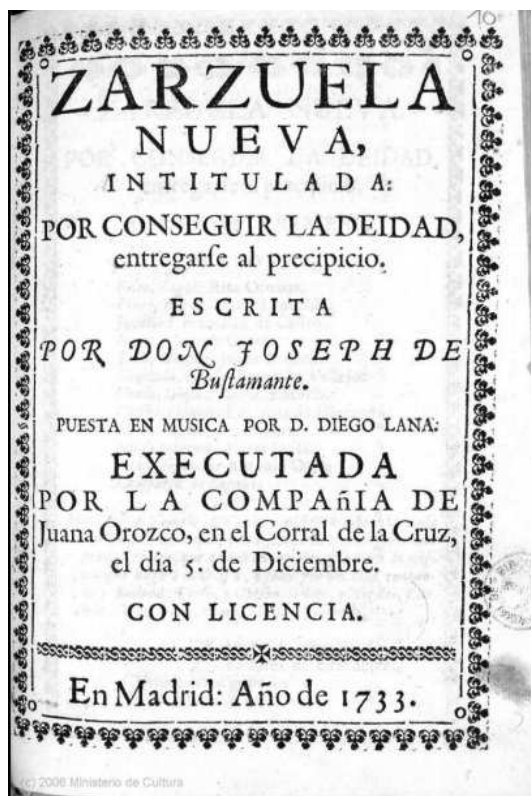


Fig. 3: Detalle de la portada de la zarzuela: *Por conseguir la deidad entregarse al precipicio*, escrita por D. Joseph de Bustamante y puesta en música por D. Diego Lana¹⁴⁴

¹⁴² Cortizo, M^a E.: *Lana, Diego, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 732.

¹⁴³ Álvarez Martínez, M^a S. (1993): *Opus cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ De la web de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Nacional: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397402> (consultado el 26 de febrero de 2015).

En definitiva, Manuel de Lana fue capellán de las DD.RR. y Diego de Lana, organista en la Real Capilla. Como hemos visto anteriormente, ambos comenzaron en sus puestos respectivos en la Villa de Madrid el mismo año de 1719. Parece que Ruiz de Tarazona no se equivocaba al ver en la figura del capellán del Real Monasterio una pista sobre la llegada del navarro a Madrid. Todo apunta a que fue él mismo quien le habría puesto en contacto con José Elías, con quien el músico roncalés estudió un corto periodo de tiempo.

Este dato de los dos hermanos puentesinos abrió una nueva vía de investigación, por lo que seguimos la pista en el libro de fábrica de las dos iglesias importantes de la localidad de Puente la Reina, en Navarra: San Pedro y Santiago. Podría ser que el joven Sebastián hubiese sido organista en alguna de ellas después de su salida de la catedral pamplonesa, y una vez allí le hubiesen puesto en contacto con los organistas de Madrid. Pero los datos, una vez contrastados, nos indicaban que el organista de la Iglesia de San Pedro durante esa etapa fue Joseph Rodríguez, y el de la Iglesia de Santiago, Juan Ángel de Arróniz. En definitiva, no figuraba Albero en este libro, por lo que la hipótesis que barajábamos se desvaneció¹⁴⁵.

Otra pista que quisimos seguir fue el libro de fábrica de la Iglesia de Bargota (municipio de la zona media de Navarra), aunque por desgracia no ha llegado hasta nuestros días, ya que únicamente se conservan los libros sacramentales. Como veremos más adelante, el músico roncalés se casó en Madrid con una vecina de esta localidad navarra, que fue a vivir a la capital con su tío, una vez que se quedó huérfana en 1741. La hipótesis podría haber sido que Albero hubiera ido a Madrid tras ella, y una vez allí tomara contacto de alguna manera con sus paisanos, que trabajaban en puestos relacionados con la realeza.

También barajamos la hipótesis de que el organista navarro, una vez despedido de la seo pamplonesa, hubiese comenzado estudios eclesiásticos o incluso hubiese tomado órdenes menores de sacerdocio. Investigamos

¹⁴⁵ ADP: Caja 2169-1. Libro de fábrica de las Iglesias San Pedro y Santiago de Puente la Reina.

nuevamente en el archivo diocesano¹⁴⁶, pero tampoco hallamos nada al respecto.

Pero no podemos obviar otro dato que ofrece Morales¹⁴⁷: según este autor, Albero llega a Madrid con el apoyo de Joaquín de Ibarrola, antiguo cantor de la Catedral de Pamplona, nombrado capellán de la Capilla Real. Pocos datos tenemos sobre él. Goñi¹⁴⁸ lo cita como músico contralto de la Catedral de Pamplona, puesto que ocupó desde 1688 hasta su muerte el 24 de agosto de 1748. Gembero¹⁴⁹ señala que sirvió en la Capilla Real (se supone que en Madrid), pero mantuvo su puesto en la Catedral de Pamplona. Se habría jubilado de parte de sus cargas en 1733, aunque siguió asistiendo en las fiestas dentro y fuera de la Catedral. Aunque solicitó su jubilación el 20 de abril de 1731, no se le concedió por considerarse que en el cómputo de los años al servicio de la Catedral no debían contar los que había pasado al servicio de la Capilla Real, con renta de Su Majestad.

Ignoramos en qué se basa Morales para sostener su hipótesis, sobre todo si se tiene en cuenta que, cuando Albero fue admitido como infante, Ibarrola estaba oficialmente jubilado, aunque Gembero¹⁵⁰ lo cita como músico racionero durante los años en que el músico roncalés estuvo en la Catedral. Pudiera ser que, si realmente fue antes capellán de la Capilla Real (Gembero no ofrece este dato), podría haber mantenido sus influencias dentro de la Corte, y así haber podido ayudar al joven Sebastián para que fuera a la Villa de Madrid. En la documentación consultada en el Palacio Real, perteneciente al reinado de Felipe V, no se encuentra a Ibarrola entre los capellanes de la citada institución.

¹⁴⁶ ADP: *Libro de asientos de ordenados por el Excelentísimo Señor Don Francisco Ygnacio Añoa y Busto, obispo de Pamplona desde 1736*. Caja: 1275-6.

¹⁴⁷ Morales, N.: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*. Madrid. Biblioteca de la Casa de Velázquez, vol. 36, 2007, p. 259.

¹⁴⁸ Goñi, Gaztambide, J.: *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII*. Música en la Catedral de Pamplona nº 5, 1986, p. 64.

¹⁴⁹ Gembero, M. (1995): Opus cit., p. 164. Leer también la nota 797 de la citada página.

¹⁵⁰ Gembero, M. (1987): Opus cit., p. 112.

A raíz de la aparición de música de Albero en un manuscrito en el Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi en Valencia¹⁵¹, nos pusimos en contacto con dicha institución para interesarnos por los músicos que hubiesen podido trabajar allí en la primera mitad del XVIII, pero no existen datos que corroboren que el músico navarro hubiera estado en dicho lugar en ningún momento de su vida.

Aquí finaliza nuestro recorrido en la búsqueda de nuevos datos relacionados con el paradero de Sebastián de Albero tras su salida de la Catedral de Pamplona. Es posible que más adelante surjan nuevas pistas sobre las que podamos trabajar, pero a día de hoy, por desgracia, hemos agotado todas cuantas teníamos. Parece lógico suponer que, antes de entrar como organista principal en la Real Capilla de S. M., Albero hubiese ejercido como organista en alguna iglesia o catedral, y por tanto figure en algún libro de fábrica, pero este punto todavía queda por esclarecer. No perdemos la esperanza de que se conserve documentación al respecto en algún archivo, a la espera de que alguien lo saque a la luz.

¹⁵¹ Signatura: VAcP-Mus/VRP-363.

2.3 Albero en la Villa de Madrid

2.3.1 Introducción: cultura y arte en Madrid en la 1ª mitad del XVIII

Como hemos señalado anteriormente, a pesar de las investigaciones realizadas, no nos ha sido posible establecer el año exacto en que el músico navarro se estableció en Madrid. Parece lógico observar, que si Albero fue alumno de José Elías —aunque fuera solo durante un corto periodo de tiempo—, con toda probabilidad se hubiera hallado en la Villa al menos desde unos meses antes de su incorporación a la Real Capilla. También habría vivido de primera mano lo que supuso la muerte de Felipe V, el 9 de julio de 1746, y la proclamación de Fernando VI —su hijo— como el nuevo Rey de España.

Las manifestaciones artísticas de la primera mitad del XVIII reflejan la situación política, social y cultural de su tiempo. Según Capdepón¹⁵², las nuevas orientaciones científicas y filosóficas establecieron entre los intelectuales dos bandos: los defensores de los principios tradicionales, por un lado, y los defensores del progreso, por otro. Los primeros veían en ese progreso una amenaza a las costumbres y tradiciones, y a la fe. Se produjo una gran actividad en el campo de la crítica con la aparición de escritos, folletos y papeles, aunque el número de lectores en España no era muy alto. Entre los segundos debe destacarse la figura del benedictino Benito Feijoo (1676-1764), sin duda alguna el autor español más representativo de este siglo. En sus escritos trataba diversos temas relacionados con la herencia y valores recibidos del XVII, y proponía una reforma y una ordenación nacional, mediante la implantación de una pedagogía social para la educación del pueblo. Capdepón¹⁵³ destaca también dentro de esa corriente renovadora otros autores como Andrés Piquer (1711-1772), el deán Martí (1663-1737), el padre Miñana (1661-1730), Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781) y el agustino Enrique Flórez (1702-1773).

¹⁵² Capdepón, P.: *Ambiente cultural e intelectual en la España del siglo XVIII*. Programa de concierto del ciclo: *Tecla española del siglo XVIII*. Fundación Juan March, 2007, pp. 11-13.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 13.

A pesar de todo, España no contó con grandes teóricos que condujesen al cambio. Este tuvo lugar de forma más ocasional y asistemática que en otros países, aunque esto no implica que no hubiese un proyecto para lograrlo. Importaba ante todo el bienestar terrenal, hecho por el hombre y para el hombre. Como señala Enciso¹⁵⁴, la clave fundamental para interpretar la Ilustración española habría que buscarla en la valoración del hombre y de la vida en sí mismos, en la desacralización del universo mental y de los comportamientos barrocos. Destacaron en este periodo arquitectos como José de Churriguera (1665-1725), Narciso Tomé (1690-1742), Pedro de Ribera (1681-1742), Ventura Rodríguez (1717-1785), Francesco Sabatini (1722-1797) o Juan de Villanueva (1739-1811); en la pintura —a pesar de no tener la importancia del siglo anterior— merecen señalarse las expresiones cortesanas y aristocráticas de autores como Giovanni Batista Tiepolo (1696-1770), Corrado Giaquinto (1703-1765¹⁵⁵) o Antón Raphael Mengs (1728-1779).

Los artesanos también tuvieron protagonismo en esta etapa de la historia de España, a través de las fábricas o manufacturas de fundación real y los pequeños talleres. López Castán¹⁵⁶ apunta que en el siglo XVIII la mayoría de ellos eran de carácter familiar y hereditario, con no más de diez obreros. El taller se encontraba en la propia casa, donde se elaboraban los productos que posteriormente vendían los propios artesanos, sin necesidad de intermediarios. Las fábricas que tenían el título de “reales” lo eran por concesión de una cédula real.

La actividad teatral del siglo XVIII también fue importante. Dependía de una organización administrativamente muy jerarquizada y altamente politizada. Incluía miembros de la Corte elegidos por el Rey, y otros que dependían del gobierno municipal. El grado de control del Ayuntamiento fue en aumento conforme iba transcurriendo el siglo. Este control se aplicaba tanto a la normativa legal que regulaba los contratos con las compañías, como a los aspectos económicos. Por su parte, estas compañías también estaban

¹⁵⁴ Enciso Recio, L. M. / González Enciso, A. / Egido, T. Barrio, / M. Torres, R.: *Historia de España. Los Borbones en el Siglo XVIII (1700-1808)*. Madrid. Gredos, 1991, Vol. 10, p. 349.

¹⁵⁵ Algunos autores señalan la fecha de fallecimiento un año después, en 1766.

¹⁵⁶ López Castán, A.: *Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (U.A.M.). Vol. IV, 1992, pp. 255-260.

jerarquizadas en torno al autor. Los actores y actrices se distribuían en categorías muy específicas, y también se solían incluir un par de músicos en elenco. La temporada anual dependía en gran medida del calendario religioso. El repertorio cumplía los requerimientos administrativos y satisfacía a las dos partes: tanto a los intereses económicos de la Administración como a los de los artistas¹⁵⁷.

Son reseñables también los espectáculos teatrales que se representaban al margen de todos los planteamientos ilustrados. González-Ariza¹⁵⁸ señala que su función era totalmente lúdica, y por lo general eran producidos por compañías ambulantes, que en el periodo de Cuaresma acababan en coliseos públicos. Esto se debía a que las representaciones teatrales habituales estaban prohibidas en este periodo litúrgico, a excepción de las realizadas por dichas compañías ambulantes. El motivo de permitir trabajar a estas últimas fue que eran espectáculos de baile y pantomimas, hechos por titiriteros y acróbatas que no tenían contacto directo con el público. Esto derivó en una mejora de la calidad de estos espectáculos, los cuales estuvieron a caballo entre las representaciones callejeras y las teatrales convencionales. La *commedia dell'Arte*¹⁵⁹ y la *comedia de magia* pudieron ser las fuentes de donde los cómicos extrajeron las ideas para las pantomimas, que se representaban en Madrid en escenarios como el Coliseo del Príncipe y el Coliseo de la Cruz. Todas estas representaciones parateatrales del XVIII indican muy bien por dónde iba el gusto del pueblo, ya que, frente a la actitud ilustrada, la clase popular seguía prefiriendo la diversión y el entretenimiento a los espectáculos más cultos y didácticos¹⁶⁰.

Pero si hubiera que destacar un aspecto que hizo del siglo XVIII en España una de las etapas más brillantes de su historia, fue sin duda la

¹⁵⁷ Leza, J. M.: *Francesco Corradini y la introducción de la Ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)*. Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza. Artígrama, nº 12, 1996-97, pp. 127-128.

¹⁵⁸ González-Ariza, F.: *Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes*. Universidad Ceu San Pablo. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica. Nº 26, 2008, pp. 73 y 74.

¹⁵⁹ Género Italiano del siglo XVI con origen en la edad media. Los actores improvisaban basados en una trama escrita, denominada *canovaccio*, donde se describían las acciones básicas de cada personaje.

¹⁶⁰ González-Ariza, F.: Opus cit., pp. 74-81.

creación musical y artística. Benavides¹⁶¹ destaca sobre todo la etapa del reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza, y la califica de excepcional. Subraya el hecho de que, dentro del contexto de la realeza y la aristocracia — al igual que había ocurrido en Europa—, se introdujera en nuestra nación un instrumento novedoso: el piano. El mismo autor señala que la música para tecla vivió de este modo un gran despertar en nuestro país, y tanto la Corte portuguesa como la española tuvieron la dicha de recibir los primeros pianos de B. Cristofori (1655-1731) y G. Ferrini (1699?-1758¹⁶²). Al igual que ocurría con los intelectuales, existía cierta “lucha” entre los músicos tradicionalistas y los reformistas. Los primeros seguían fieles a los postulados conservadores del contrapunto imitativo con sus raíces en el Renacimiento, y los segundos preferían trabajar sobre el estilo armónico, con formas provenientes del teatro musical italiano¹⁶³. En esta época se puede hablar de tres ámbitos musicales: la música eclesiástica, la música de cámara y la música teatral, por lo que los principales focos de la producción musical del XVIII fueron, respectivamente, la Iglesia, la Corte y las casas de la nobleza, y los teatros.

La música eclesiástica fue la más importante, debido a la implantación de la Iglesia en todo el país: catedrales, parroquias, monasterios, abadías, colegiatas, etc. A este tipo de música se debieron un gran número de compositores, entre los que destacaban los Maestros de Capilla. Generalmente los músicos de esta época dominaban tanto el estilo contrapuntístico como el armónico. En el ámbito de la música religiosa, fue importantísimo el papel de la Real Capilla de palacio, donde trabajó Sebastián de Albero, y de la que hablaremos en el siguiente punto.

Otro de los géneros importantes fue la Música de Cámara, que sobre todo se propagaba en la Corte o entre los nobles. De hecho, dentro de la Corte se diferenciaban los músicos de la Real Capilla, encargados de todo lo que tenía que ver con el culto religioso, de los músicos de cámara o maestros de los reyes y otros miembros de la realeza. Estos músicos de cámara

¹⁶¹ Benavides, A.: *El piano en España*. Madrid. Bassus ediciones, 2011, p. 12.

¹⁶² A día de hoy, la fecha exacta de su nacimiento ofrece mucha confusión.

¹⁶³ Capdepón, P. (2007): *Opus cit.*, p. 15.

amenizaban las veladas de los monarcas y debían atender a sus gustos personales.

Las influencias musicales que en un principio eran francesas fueron sustituidas por las italianas, sobre todo desde que la parmesana Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, entrara en escena¹⁶⁴. Hizo llamar a una serie de compositores e intérpretes italianos de prestigio, entre los que destacó el castrato Carlo Broschi (1705-1782), el célebre *Farinelli*. Nacido en Nápoles, llegó a la Corte española en 1737. Como afirma Marín (2012)¹⁶⁵, fueron muchos los cometidos de este artista, aunque uno de los más importantes fue el de ejercer mediante su canto de “terapeuta musical” de Felipe V, y más adelante de su hijo Fernando VI, por ser ambos de personalidad depresiva y melancólica. Felipe V firmó un decreto por el que nombró al cantante italiano “*familiar criado mío*”, con dependencia únicamente de los monarcas, tal era su destreza en el canto¹⁶⁶. *Farinelli* o *Farinelo* —como le llamaban en la Corte española— fue tratado como un rey, lo que hizo que se quedara en Madrid hasta la llegada de Carlos III, dejando de lado sus habituales compromisos londinenses. Salazar lo describe de la siguiente manera:

*“Felipe [Felipe V], a quien encantan sus gorjeos, lo retiene con tantos halagos en metálico, oro molido, brillantes, relojes, caballos, carrozas, aposentos y cuanto podía ofrecer un rey a sus favoritos, que Farinelli se agarra férreamente a las gradas del trono y se queda en Madrid hasta que cambian las cosas una vez llegado de Nápoles el hermano de Fernando VI, que reinaba allí y que viene a España con el título de Carlos III”*¹⁶⁷.

Farinelli se encargó de todo lo que tenía que ver con la música teatral de palacio y logró, de alguna manera, que el gusto por la ópera llegara a Madrid. Marín¹⁶⁸ señala que se remodelaron tanto el Coliseo del Buen Retiro como el Teatrillo de los Caños del Peral, y se logró la creación de una temporada operística que solo cesaba en los meses de marzo y agosto. Como apunta

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁵ Marín, C.: *El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta Cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza*. Madrid. Revista electrónica *Enlaces*, nº 14. Centro de Estudios Superiores Felipe II. Universidad Complutense de Madrid (UCM), 2012, p. 2.

¹⁶⁶ Martín Moreno, A. (1985/2007): *Opus cit.*, p. 226.

¹⁶⁷ Salazar, A.: *La Música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid. Espasa Calpe. Colección Austral nº 1515, 1972, p. 128.

¹⁶⁸ Marín, C.: *Opus cit.*, p. 6.

Flórez¹⁶⁹, el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, inaugurado el 4 de febrero de 1640, se convirtió, ya desde el siglo XVII, en el principal teatro de la Villa y Corte de Madrid, ya que permitía que los monarcas distrajeran sus momentos de ocio sin salir del palacio. Esta temporada operística también se desarrollaba en el palacio de Aranjuez.

Broschi, al tener una posición privilegiada dentro de la Corte, a menudo traspasaba en sus cometidos lo puramente musical. Sus contactos en Turín propiciaron la boda de María Antonia Fernanda de Bobón, hija menor de los monarcas Felipe V e Isabel de Farnesio, con Víctor Amadeo III, duque de Saboya, Príncipe del Piamonte y más adelante Rey de Cerdeña. En reconocimiento a sus esfuerzos, al castrato italiano le fue impuesta la Cruz de la Real Orden Militar de Calatrava, y se le obsequió con una casa en Aranjuez, cercana al Palacio donde tantas veces actuaba y debidamente rehabilitada para su uso personal por Giacomo Bonavía (1700-1760). El aprecio de la reina Bárbara de Braganza por *Farinelli* se refleja incluso en el propio testamento de aquella:

*“Mando que a d.º Carlos Brosqui Farinello, que me ha servido siempre con mucho acierto y fidelidad, se le de la sortija de un diamante grande redondo amarillo, y todos mis libros y papeles de música, y tres clavicordios, uno de registro, otro de martillos, y otro de plumas las mejores”*¹⁷⁰.

Los años que *Farinelli* pasó en la Corte española fueron muy importantes en su vida, como él mismo reconoce en su propio testamento, fechado el 20 de febrero de 1782:

“...y finalmente en 1737, mientras estaba en Londres, fui llamado a la Real Corte de España para ir con los Augustísimos Monarcas Felipe V e Isabel de Farnesio, de Gloriosa Memoria, los cuales al presentarme a sus Reales pies benignamente agradecieron la prontitud de mi obediencia a sus soberanas órdenes, y en prueba de su Real agradecimiento tuvieron la clemencia de librarme de la Real Dirección de Londres, y de admitirme como servidor en calidad de Criado Familiar, gracia que me concedió S. M. el Rey con Real Diploma del 30 de agosto de 1737, en base al cual fui empleado al servicio del rey sucesor Fernando VI, y la Reina Maria Bárbara, de Gloriosa

¹⁶⁹ Flórez Asensio, M^a A.: *El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y Cortesano*. Anales de la Historia, 1998, nº 8, p. 171.

¹⁷⁰ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza, II/305, folios 19v y 20r.

*Memoria, como de Su Majestad felizmente reinante Carlos III, que el Altísimo guarde por muchos años*¹⁷¹.

Dentro de la Música de Cámara también fue muy importante el italiano Francesco Corselli (1702-1778)¹⁷², llamado igualmente por Isabel de Farnesio y nombrado maestro de la Real Cámara de don Felipe V. Se encargó de dirigir las óperas, conciertos y fiestas musicales para los monarcas. Fue también maestro de música de las infantas doña M^a Teresa y doña M^a Antonia, y desde 1736 fue maestro supernumerario de la Real Capilla, cargo que ocupó enteramente tras el fallecimiento de José de Torres (h 1676-1738), anterior maestro de capilla¹⁷³. En cualquier caso, Kenyon subraya que, a pesar del gusto por el estilo italiano y el predominio de compositores italianos de música profana en la Corte española durante la primera mitad del XVIII, los instrumentistas de la Real Capilla fueron escogidos por su habilidad y no por su nacionalidad. Esta selección estaba condicionada por la tradición instrumental del país de origen del músico, lo que se advierte claramente en el caso de los instrumentistas de viento. Como apunta el autor, el dominio italiano quedó reducido en la Real Capilla a los violines, por la calidad de sus instrumentos y el desarrollo de la técnica instrumental en el país transalpino¹⁷⁴.

Bárbara de Braganza trajo a la Corte española, desde Portugal, al maestro italiano Domenico Scarlatti. Soriano apunta que aunque Scarlatti ocupaba un puesto distinguido en la Corte, el “alma y vida” de ella eran Farinelli y Corselli: el primero, por su privilegiada voz y su modo de cantar; el segundo, porque a sus méritos como compositor, a su agradable voz de tenor y a su habilidad en el clave o al violín, se le unían su arrogante y hermosa figura, así como su trato fino y galante. De hecho, el tema de conversación en los círculos de la buena sociedad, en las reuniones particulares y en los

¹⁷¹ Incluido en: Cappelletto, S.: *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*. Edizioni di Torino (EDT), 1995, p. 198.

¹⁷² También escrito Courcelle.

¹⁷³ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 226.

¹⁷⁴ Kenyon de Pascual B.: *Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749*, en Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 97.

teatros y paseos, eran Farinelli y Corselli, por ser los personajes más distinguidos de Madrid. El uno estaba protegido por la princesa de Asturias (Bárbara de Braganza) y el otro por la reina Isabel de Farnesio. Si el canto de uno entusiasmaba, las composiciones del otro encantaban¹⁷⁵.

Como apunta Martín Moreno¹⁷⁶, Scarlatti tenía la obligación de tocar el clave cada noche para la familia real y de componer únicamente para este instrumento, ya que, como hemos apuntado anteriormente, todo lo que correspondía a la música teatral estaba en manos de *Farinelli*. La reina Bárbara de Braganza le tenía en muy alta estima como maestro y amigo, y gozaba de uno de los salarios más altos de los músicos de la realeza. Morales¹⁷⁷ efectúa un estudio comparativo de las asignaciones anuales de algunos de los maestros de la Real Capilla en relación a Scarlatti, y señala que el salario de este último resultaba muy superior incluso al del Maestro de Capilla. En 1747 las cantidades percibidas por Corselli, Maestro de Capilla, fueron de 38.340 reales de vellón; Albero, por comparación, percibió como organista la cantidad de 11.029 reales de vellón, y José de Nebra, la misma suma que el anterior por su puesto también como organista. La asignación anual de Scarlatti desde el año 1752 hasta 1757, año de su fallecimiento, ascendió a 62.363 reales de vellón.

Todos estos artistas estaban muy presentes en palacio, puesto que, como hemos señalado anteriormente, tanto Felipe V como Fernando VI eran de naturaleza melancólica y depresiva, y la música les calmaba. Por el contrario, Carlos III combatía esta propensión con la caza, por lo que despidió a “Farinelli” (aunque le conservó su sueldo), y todo lo que tenía que ver con la Música de Cámara, el teatro o la ópera, fue destinado a algún teatro municipal o a otras casas aristocráticas.

¹⁷⁵ Soriano Fuertes, M.: *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Tomo cuarto. Barcelona-Madrid: imprenta de Narciso Ramírez, 1855-1859, p. 47.

¹⁷⁶ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., pp. 228-229.

¹⁷⁷ Morales, L. (ed.): *Domenico Scarlatti in Spain. Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*, Garrucha, Asociación Cultural Leal del Levante Almeriense, 2009, p. 23.

2.3.2 Admisión en la Real Capilla de Fernando VI: hipótesis abiertas y nuevas perspectivas

Aunque durante la primera mitad del siglo XVIII existieron en Madrid tres importantes capillas musicales (la Real Capilla, la del Monasterio de la Encarnación y la de las Descalzas Reales), Martín Moreno¹⁷⁸ subraya que la Real Capilla suponía la culminación de la carrera musical de cualquier artista. Según él, esta institución se podía considerar como el centro de la música religiosa “oficial”, que marcaba los gustos y prácticas musicales españolas. Esto conllevaba prestigio profesional y ventajas económicas. Más tarde, a estas tres se añadiría una cuarta capilla: la de las Salesas Reales, fundada por Bárbara de Braganza. Lolo¹⁷⁹ destaca que las posibilidades de trabajar en la Real Capilla (donde se podía contar con una renta fija) eran muy escasas, por estar limitadas al ambiente eclesiástico y cortesano. Generalmente el acceso tenía lugar mediante oposición, aunque en ocasiones se debía al simple designio real.

Sebastián de Albero fue nombrado en el cargo de organista el 29 de septiembre de 1746¹⁸⁰, y sucedió en el puesto de organista de la Real Capilla¹⁸¹ al cordobés Ignacio Pérez, que ocupó el cargo de 1716 hasta su fallecimiento, en 1742. Subirá hace referencia a este último en sus necrologías:

*“Don Ignacio Pérez, Presbítero y Organista del Rey Nuestro Señor. Natural de Guadalajara, hijo de don Sebastián Pérez y de doña Ángela de Acosta. Vivía en la calle de Jacometrezo. Hizo testamento nombrando herederas a dos sobrinas suyas [...] Enterróse en San Martín, de secreto, con licencia del señor Teniente Vicario, en la Capilla de Nuestra Señora de Valvanera [...]”*¹⁸².

¹⁷⁸ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 28.

¹⁷⁹ Lolo, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1676-1738)*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1988, pp. 19 y 33.

¹⁸⁰ AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21

¹⁸¹ Para evitar confusiones, a partir de ahora nos referiremos a la “Real Capilla” cuando hagamos referencia a la institución musical para el culto de la Corte, y a la “Capilla Real”, cuando hagamos referencia al lugar físico donde tenían lugar las celebraciones eucarísticas.

¹⁸² Subirá, J. (1958): Opus cit., p. 212.

Como puede observarse, la vacante que dejó Ignacio Pérez en 1742 no se cubrió hasta la llegada de Albero en 1746. Es decir, durante esos cuatro años el único organista “principal” fue José de Nebra (1702-1768). Es muy probable que, tras coronarse Fernando VI como Rey, se hubiera valorado la necesidad de contratar otro organista “principal” para atender todas las necesidades relacionadas con el culto divino en la Corte. Con este nombramiento, el músico navarro se convirtió en el segundo de los cuatro organistas que había en plantilla en la Real Capilla, por detrás de José de Nebra pero por delante de Antonio Literes (¿?-1768)¹⁸³ y de Joaquín Oxinaga (1719-1789).

La Real Capilla era una institución de gran importancia dentro de la vida musical de la Corte y tenía su origen en el siglo XV. Según Castaño Perea¹⁸⁴, las primeras constituciones de la Capilla Real castellana se conocen a través de una copia del siglo XVII, que se atribuye a Juan II (1405-1454), titulada: *Las Reglas e constituciones usadas e guardadas en la Capilla Real del serenísimo rey de las Españas*. Tras la muerte de la reina Isabel de Castilla se recopila *El Cancionero de Palacio*, copiado entre 1505-520, que recoge cuatrocientas sesenta piezas de la música de la época, mucha de ella correspondiente al reinado de los Reyes Católicos. En esta época ya se empieza a hablar de “música en la Corte” y “música en las capillas reales”, la cual acompaña a los príncipes y monarcas en todo tipo de actos relevantes dentro de la vida palaciega.

La Capilla Real fue centro de atención de Felipe II (1527-1598), para la cual redactó unas nuevas constituciones basándose en las copias que mandó hacer de las de su abuelo Felipe el Hermoso y de las de su padre el Emperador. En ellas establecía como una de las novedades el mantenimiento del canto llano de tradición hispánica, denominado el *toledano*, junto al rito romano. Mantuvo las dos capillas (española y flamenca) que había heredado de su padre Carlos V (1500-1558) cuando este abdicó, e instituyó el cargo de

¹⁸³ Se refiere a Antonio Literes Montalvo, hijo de Antonio Literes Carrión (1673-1747) el célebre compositor de zarzuelas. El año de nacimiento ofrece mucha confusión.

¹⁸⁴ Castaño Perea, E.: *Arquitectura y música: Policorralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica superior de Arquitectura. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2006, pp. 245-250.

Teniente Maestro de Capilla¹⁸⁵. Recordemos que ya su madre, la reina Isabel de Portugal, constituyó su propia capilla en 1526, donde destacó el músico Antonio de Cabezón.

Hergueta¹⁸⁶ hace referencia al libro de nóminas de 1580, por el que se ratifica que el rey Felipe II tenía dos capillas de música: la flamenca (que por lo que parece era costeada por la Casa de Borgoña) y la española (a cargo de la Casa de Castilla), hasta que se fusionaron a principios del XVII. Con el paso de los siglos y la sucesión de los monarcas, el número de músicos instrumentistas, maestros de capilla y demás cargos de la Real Capilla se fue modificando en número y en tipología.

La época de Carlos II supondrá la consolidación de nuevas formas innovadoras provenientes de Italia. Debido a la crisis en la que se encontraba España, en 1698 tuvo lugar una reforma con doble fin: reducir gastos en la Capilla (mediante la correspondiente disminución de sus integrantes) y adaptarse al nuevo estilo musical. El comienzo del siglo XVIII no fue mejor, pues España se encontraba también en crisis a causa de la guerra de sucesión. Esto parece que no influyó en la Real Capilla, dado el prestigio de los músicos que la componían. Castaño Perea¹⁸⁷ señala que durante el reinado de Felipe V hubo un cierto abandono de la música religiosa frente a la lírica italiana, y, al igual que hiciera su predecesor, ordenó una serie de reformas para adecuar la plantilla al estilo moderno. Esta reforma implicaba el aumento de los instrumentos de cuerda frotada, así como la reducción de los de acompañamiento, como el archilaúd y arpa. Se suprimieron las plazas de cornetas, sacabuches y chirimías. En 1735 se suprimieron bastantes plazas de profesores de la Real Capilla por el traslado de la Familia Real al Palacio del Buen Retiro tras el incendio del Real Alcázar en Nochebuena de 1734. Ese incendio destruyó la entonces llamada “Papelera de Música de la Real Capilla”, que poseía una de las más hermosas colecciones de música religiosa en España¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *Ibíd*

¹⁸⁶ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: *Opus cit.*, p. 5.

¹⁸⁷ Castaño Perea, E.: *Opus cit.*, pp. 257-258.

¹⁸⁸ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N. (1898): *Opus cit.*, p. 5.

El nombramiento de Sebastián de Albero como organista principal se realizó mediante Real Decreto del 29 de septiembre de 1746, del rey Fernando VI. Un día después, el 30 de septiembre, el duque de la Mirandola¹⁸⁹ firmó un documento mediante el cual se le informaba a D. Bernardino Manuel Spino, secretario del reino, del citado real decreto y se le solicitaba su ejecución:

*“Señor D. Bernardino Man.^l [Manuel] Spino sec.^{rio} del Reyno y Grefier de su R.^l Casa.
S.M. por su R.^l Decreto con fecha de ayer en Buen Retiro, se sirvió expresar lo siguiente:
He venido en conceder a D.ⁿ Sevastián Albero La Plaza de Organista de mi R.^l Capilla que se halla vacante por muerte de D.ⁿ Ignacio Pérez. Tendreislo entendido y dispondréis sele forme el asiento acostumbrado:
Executese así. Madrid 30 de sept.^{re} de 1746. El duque de la Mirandola [signum]”¹⁹⁰.*

Existe otro documento posterior, fechado el 1 de octubre de 1746, en el que el Patriarca de las Indias¹⁹¹ indica a D. Bernardino Manuel Spino la cantidad concreta que debe cobrar Albero por su puesto como organista de la Real Capilla:

“El Rey nrô. [nuestro] s.^{or} [señor] que Dios g.^e [guarde] ha sido servido de conferir a D.ⁿ Sebastián de Albero la Plaza de Organista, que está bacante en la real Capilla por muerte de D.ⁿ Ignacio Perez, cuyo goce es de mil ducados de Vellon al año: Participolo a vm [vuestra merced] para que en los libros de su cargo, forme el correspondiente asiento. Dios g.^e a Vm m.^s a.^s [muchos años] como deseo. B.ⁿ R.^{ro} [Buen Retiro] 1^o de Oct.^{re} de 1746 [Signum]”¹⁹².

El 17 de octubre de ese mismo año, el Duque de la Mirandola vuelve a escribir a D. Bernardino Manuel Spino (secretario del Rey), informándole de una instancia del propio Albero al monarca, a la que adjunta la Real Orden y un memorial del propio Albero:

¹⁸⁹ Francesco Maria Pico (1688-1747). Aristócrata italiano. Mayordomo mayor y Jefe de la Real Casa del Rey Felipe V y Fernando VI, desde 1738.

¹⁹⁰ AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21

¹⁹¹ Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor. Fue nombrado Cardenal en 1747 por Benedicto XIV. Revista Ecclesia, nº del 7 de marzo de 1998.

¹⁹² AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.

“Señor D.ⁿ Bernardino Manuel Spino sec.^{rio} del Reyno s.^{or} y Grefier de su R.^l Casa.

Para informar a S.M sobre la instancia de D.ⁿ Sebastián Albero, se medirá lo que constase por ese oficio, acuo fin remito adjuntas la R.^l orn. Y Memorial del interesado. Madrid 17 de Oct.^{re} de 1746”¹⁹³.

Ignoramos qué solicitaba Albero en la citada instancia —ya que no se conserva—, y qué datos del músico navarro se incluían en el memorial que el Duque de la Mirandola adjuntaba a ella. Erro¹⁹⁴ apunta que en el memorial adjunto se realizaba una descripción de las actividades desempeñadas por el organista roncalés antes de acceder a su puesto en la Real Capilla, así como todo lo referente a su formación musical, pero no pasa de ser una hipótesis, ya que no hay referencia alguna a este documento en ninguna otra fuente.

Cada uno de los cuatro organistas de la RC percibía una cantidad estipulada, que constaba en la planta y era diferente según el orden que ocupara. Así, los que más cobraban eran los dos primeros, pues eran considerados “principales”, y los otros dos se consideraban “segundos”.

En el siglo XVIII, la Real Capilla tuvo su sede primero en el Real Alcázar; posteriormente, tras el incendio de 1734, en la Capilla de la Calle del Tesoro; y, finalmente, una vez concluidas las obras, en el nuevo Palacio Real de Madrid.

Pero, ¿cómo se realizaba el acceso a la Real Capilla? Ya se ha señalado que Felipe V introdujo reformas en todas y cada una de las instituciones dependientes de la Corte española. Estas reformas se referían tanto al funcionamiento como al gobierno de aquellas. Intentó de alguna manera trasladar el modelo francés —no en vano fue educado en Versalles— a nuestra nación. Modificó la constitución por la que se regía la Real Capilla mediante la *Reforma de la Planta de 1701*. Esta reforma se reguló mediante el Real Decreto de S. M., de 20 de mayo de 1701:

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ Erro (2007): Opus cit., p. 12.

“Conviniendo dar planta a mi Real Capilla, para la mayor dezentia y servicio del culto Divino y asegurar en adelante, la más puntual satisfacción, de los gozes que ubieren de tener los dependientes de ella”¹⁹⁵.

Lolo¹⁹⁶ señala las funciones de los músicos miembros de la RC al quedar constituida esta planta:

Constitución de la RC después de la Reforma de Planta de 1701	
Miembro:	Función:
Patriarca de las Indias	Dependía del obispado de Toledo y se encargaba de mantener informado al monarca de todo aquello que acontecía en la capilla. Efectuaba los nombramientos de sus miembros y tramitaba las peticiones que estos le cursaban. También supervisaba el colegio de los niños cantores.
Maestro de Capilla	Responsable de su funcionamiento artístico. Era el puesto más importante al que podía aspirar un músico. A pesar de que se dispuso en las prevenciones de 1701 que era necesario un examen público para cualquiera de los puestos de la Real Capilla, primaban los intereses y gustos del propio monarca. El que ocupaba este cargo se ocupaba también de la rectoría del colegio de niños cantoricos. Obligaciones: - la dirección de la actividad musical; - la composición y selección de la obras necesarias para el culto; - repartir el trabajo para cada voz o instrumento; - ensayar con los músicos; - presidir los tribunales de oposición; - informar de las peticiones y solicitudes de la plantilla; - cuidar el estado de conservación físico de la Capilla, sugiriendo las obras que fueran necesarias para el lucimiento del culto.
Organistas	Era el puesto más importante después del maestro de capilla. La Real Capilla tenía cuatro organistas, de los cuales los dos primeros eran los principales, por atender las tareas más importantes. Junto con el maestro de capilla, formaba parte de los tribunales de oposición para el ingreso de nuevos cantores o instrumentistas. Uno de los mayores privilegios asociados a este puesto era el de ser maestro de tecla de príncipes o infantes, aunque no existía un nombramiento oficial para tales menesteres.
Otros instrumentos	Solían ser arpistas, archilaudes, violinistas, violones, clarines y bajones.
Voces	Tiples, contraltos, tenores y contrabajos.

¹⁹⁵ Lolo, B.: Opus cit., p. 22.

¹⁹⁶ Ibídem, pp. 22-32.

Como hemos apuntado anteriormente, el sistema de acceso a la Real Capilla tenía lugar a través de una oposición. Ya se incluía este aspecto en la Previsiones de 1701: “*Que no se pueda rezivir a nadie, sin examen público, y con aprovación del Mrô [maestro] de Capilla, uno de los organistas, y otro de la cuerda, y esta aprovación a de acompañar a la consulta*”. Estos exámenes eran frecuentes, aunque, en el caso de los maestros de capilla, podía bastar un simple designio del monarca. Lolo subraya que también era común que, para cubrir un puesto por defunción o traslado de un músico que ocupaba plaza, se recurriera a músicos que ya estuvieran ocupando otra plaza dentro del mismo cuerpo. Este método se denominaba *ascenso por escala*. Esta práctica, en realidad, constituía un incumplimiento de la normativa que fijaba las citadas Previsiones de 1701, donde se especificaba que “*no pueda ninguno pasar a plaza de mayor goze sin ser nuevamente examinado, y aprobado para merecerla*”. Pese a ello, el ascenso por escala resultó bastante generalizado durante el siglo XVIII, quizá por las presiones de los propios músicos, que veían en peligro sus intereses¹⁹⁷.

Morales¹⁹⁸ señala que, para acceder a una plaza de cantor o instrumentista, los candidatos debían cumplir tres condiciones: ser de buena vida y moralmente reglado; profesar y practicar la religión católica, apostólica y romana; y, sobre todo, tener talento. Antes de llegar a la Corte, los músicos en esa época se formaban en las capillas de sus provincias, en las que la música constituía un poderoso medio para captar la atención de sus fieles. En cuanto al aspecto geográfico, el mismo autor destaca que, por lo general, los músicos procedían de las catedrales más renombradas, pertenecientes a las archidiócesis más importantes del reino. La Iglesia disponía de una gran organización (en cuanto a comunicación interna se refiere) en todas las ciudades españolas, lo que propició una gran marcha de músicos hacia la Corte. La Real Capilla fue la primera beneficiaria de este sistema.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁸ Morales, N.: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*. Madrid. Biblioteca de la Casa de Velázquez, vol. 36, 2007, p. 27.

Los interesados debían solicitar por escrito, dentro de los cincuenta días siguientes a la publicación del anuncio, su intención de presentarse al concurso de entrada. Una vez que su candidatura era tenida en cuenta, los postulantes eran convocados a la capilla para ser escuchados por el maestro, acompañados de músicos de su elección. El examen constaba de una serie de pruebas técnicas destinadas a apreciar las cualidades de interpretación del candidato. En teoría, solo su talento importaba. Los postulantes pasaban por turno a realizar los ejercicios elegidos o elaborados por el maestro de capilla.

Una vez audicionados los candidatos, los examinadores los ordenaban por orden de preferencia y después los dirigían al Patriarca, que a su vez orientaba al monarca para la elección más juiciosa. Según lo establecido en la reglamentación de 1701, nadie podía quedar exento de estos concursos. Igualmente, cuando se tratara de ascenso por escala dentro de la jerarquía, los interesados debían ser igualmente objeto de un examen riguroso.

Antes de la admisión definitiva, el Patriarca se encargaba de comprobar la pureza de sangre de los nuevos músicos, asegurándose de que no tuvieran ningún ascendiente judío, hereje o condenado, medida que pretendía excluir a los conversos de los principales cargos civiles y eclesiásticos en el conjunto del territorio. Como última formalidad, el músico debía jurar, delante del Patriarca, obediencia y fidelidad al Rey¹⁹⁹. Lolo hace referencia también a esta prueba de “limpieza de sangre”, donde se debía acreditar que tanto el opositor seleccionado como sus familiares eran “*cristianos viejos*”. Una vez cumplimentado este punto, los elegidos debían formalizar “*el juramento acostumbrado por sí o por su propia persona*”²⁰⁰. Solo tras formalizar todos estos requisitos podían tomar posesión del cargo.

Como hemos señalado, Albero entró a trabajar a la Real Capilla como organista “principal”. No existe ningún documento oficial que indique que el músico navarro fuera maestro del monarca Fernando VI, a pesar de que varios

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 29.

²⁰⁰ Lolo, B.: *Opus cit.*, p. 33.

autores defiendan esta idea basándose en la dedicatoria que Albero hizo al soberano en sus *Obras para clavicordio o piano forte*:

“Señor:

Desde que logré el honor de colocarme a los R.^s [reales] P.^s [pies] de Vra. [vuestra] M. [majestad] sin otro mérito, que los impulsos de su real clemencia, he vivido ansioso de acreditar mi gratitud aplicándome al desagravio de mi insuficiencia, sin afectar mas estudio, que el que puede imponerme en un regular conocimiento de mi ejercicio: y aunque la profesión y manejo, piden mas fuerzas que las mías, lo que conozco y confieso, como también que V. M. esta tan precavido en este arte, por diversión, como por estudio el mas diestro profesor; he formado este libro, que contiene varias tocatas de Clavicordio; el que presento a los R.^s P.^s de V. M.^d como zentro de mi veneración, para que examinados sus muchos errores por la alta Comprensión de V. M.^d tenga á bien de admitirlo bajo su protección, a fin de que en los cortos ratos que V. M.^d concede a su diversión, sea el premio de mi dévil trabajo el regio examen, para purificar lo tosco de la mano, que reverente porfia en sacrificar sus thareas á los R.^s P.^s de V. M.^d cuya real Católica Persona eternize Dios, los mu.^s [muchos] an.^s [años] que la Christiandad, y esta Monarchía an menester.

Señor.

A L. R.^s P.^s de V. M.^d

Su más rendido obsequioso y obligado criado.

*Sebastián de Albero*²⁰¹.

Pero cabe la posibilidad de que esta composición no fuese un regalo basado en la amistad entre ambos, sino una forma de agradecimiento a su nombramiento como organista por designio real, es decir, sin haber realizado la oposición teóricamente impuesta por ley. La frase “...*sin otro mérito, que los impulsos de su real clemencia...*” podría señalar que el Monarca, atendiendo a las recomendaciones de alguna personalidad influyente, hubiera decidido otorgar una plaza al músico roncalés en su Real Capilla. De este modo, Albero pudo haberse sentido en deuda con Fernando VI, al no verse merecedor de dicho puesto por méritos propios: “...*he vivido ansioso de acreditar mi gratitud aplicándome al desagravio de mi insuficiencia...*”. No hemos hallado documento alguno que avale esta hipótesis, pero tampoco se ha encontrado ningún otro que pueda acreditar una relación de maestro-alumno.

²⁰¹ RCSMM: Ms. 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar). Hemos incluido una copia del original en el Anexo II. La dedicatoria también se halla transcrita en Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. UME. 1977-1981, vol. II, p. VII; y en Erro, S. (2007): *Opus cit.*, p. 28.

Cabría también la posibilidad de que fuera el propio José Elías, organista de las Descalzas Reales y maestro de Albero, quien realizara dicha recomendación al ver el enorme talento de su discípulo. Recordemos que Elías ocupaba el puesto de organista en dicha institución desde 1725, y que el citado monasterio fue uno de los centros religiosos más importantes de Madrid. Fue fundado por la princesa Juana en 1559 y admitió para la vida consagrada a mujeres tanto de la realeza como de familias nobles, con lo que desde el momento de su fundación mantuvo estrecha relación con la familia real. Albero tenía a Elías en muy alta estima, como lo demuestra que, en 1749, tras examinar sus *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*, manifestara:

“Señor D. Joseph Elías, mi dueño y Señor:

Con toda mi veneración y cuidado he visto este libro que contiene doce piezas para órgano, compuestas entre el antiguo y moderno estilo, y si a mi Cortedad cabe el sondear lo artificial y primoroso desta obra digo con toda lisura que no encuentro elogio que le benga a su merecimiento. Vm. [vuestra merced] Sólo a vencido empresa tan ardua de unir el gusto con el fundamento, de cuiu ydea tengo por cierto es V. el imbentor. Todos los que somos principiantes deste arte y facultad, le debemos ser a Vm. tan agradecidos, que con la maior propiedad le viene de justicia el reputarle por oráculo de nuestra profesión. Con justa razón ha días le soy a V. mui apasionado sin que para eso me mueba la vanidad de haver sido un corto tiempo participante de su escuela. Es Vm. tan acrehedor de todo aplauso que ynmortaliza su nombre con estas excelentes obras, y las considero tan útiles que es preciso las vea con toda reflexión el que quiera llegar a la perfección de buen organista, pues en ellas se encuentra lo gustoso, lo extraño, lo methódico y lo armónico, y fundamental, con la modulación más arreglada, de suerte que, hecho cargo cada uno del énfasis que contiene, encontrarán a poca costa el atajo sin trabajo. Confieso a V. con yngenuidad que he tenido tal complacencia al registrarlas, que queda mi gusto en calma, desseando la repetición muchas veces. Dios remunere a Vm. obra tan ymportante con una vida feliz, para que experimente los efectos de sus tareas tan piadosamente dirigidas. Quedo a la disposición de Vmd. con el más verdadero afecto, para servirle y rogar a el Altíssimo conserve su vida los años que io deseo desta de Vm.

Madrid, y noviembre 17 de 1749.

BLM. [Besa la mano] De V. su más amante y fiel amigo.

*Dn. Sebastián Albero*²⁰².

Cuando Albero fue nombrado organista en 1746, Elías llevaba ya 21 años en ese puesto, con el prestigio que ello conllevaba. Incluso ese corto periodo de tiempo en que Albero fue alumno de Elías pudo ser determinante para la

²⁰² Llorens Cisteró, J. M^a: *José Elías: Obras completas*. Diputación provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1971, pp. 20 y 21.

concesión al organista roncalés de su nueva plaza como músico en la Corte. Tampoco debemos olvidar a Manuel de Lana, capellán, músico de las Descalzas Reales y hermano del que había sido organista en la Real Capilla desde 1719 hasta 1736, como otro de los personajes que pudieron haber ejercido cierta influencia en los círculos cortesanos.

Albero no fue el único organista en lograr el puesto mediante recomendación: Álvarez Martínez señala que Nebra accedió a la Capilla sin presentarse a examen, porque la plaza no podía cubrirse al seguir ocupándola nominalmente Diego de Lana²⁰³. Nebra obtuvo la organistía de la Real Capilla después de dejar su plaza en el convento de las Descalzas Reales, en 1724, como consecuencia de la creación de una nueva capilla de música que estaba destinada a atender el culto en la Granja de San Ildefonso, todo ello con motivo de la abdicación de Felipe V a favor de su hijo Luis. Este hecho propició que la Real Capilla madrileña se viera privada de ocho músicos, entre ellos su organista principal, Diego de Lana. Entre los documentos conservados en el expediente personal de Nebra, destaca uno fechado el 22 de mayo de 1724, en el que el Rey²⁰⁴ escribe al Marqués de Villena, y le señala:

“En consecuencia de lo que tengo mandado por orden de quince de Abril sobre que se mantengan sus Plazas a los Músicos de mi R.^l Capilla que han quedado asistiendo en la Colegiata dela S.^{ma} Trinidad del R.^l Sitio de S.ⁿ Ildefonso cesándoles los goces para desde primero del corriente, he hecho merced a D.ⁿ Joseph Nebra de la Plaza de Organista de mi R.^l Capilla para que la sirva en lugar y con el goce que tenía D.ⁿ Diego de Lana que se halla en S.ⁿ Ildefonso. Partícipooslo para que dispongais se le forme el Asiento que le correspondiere”

“En Aranjuez a 22 de Mayo de 1724”²⁰⁵.

Álvaro Mendoza escribe el día 30 del mismo mes a D. Joseph Spino, grefier de la Corte, para que ejecute la Real Orden de Luis I, en relación a este nombramiento de Nebra como organista de la Real Capilla, por estar Diego de Lana sirviendo en S. Ildefonso:

²⁰³ Álvarez Martínez, M^a S. (1993): Opus cit., p. 33.

²⁰⁴ Aunque no está expresado en el documento, el rey durante este año de 1724 fue Luis I, por abdicación de su padre Felipe V. Luis I falleció por enfermedad el 31 de agosto de ese mismo año, volviendo al trono Felipe V.

²⁰⁵ AGPR: Personal / Caja 738 / Exp.24

“En papel de 21 de enero de este mes, me avisa el señor D.ⁿ Joseph Rodrigo; que en consecuencia de lo que el Rey tiene mandado por Orden de 15 de abril sobre que se mantengan sus plazas a los músicos de la Real Capilla que han quedado asistiendo en la colegiata de la ss.^{ma} Trin.^d del R.^l sitio de S.ⁿ Yldefonso, cesándoles los goces, para desde primero del corriente ha nombrado ahora S. M. a D.ⁿ Joseph Nebra por organista de la R.^l Capilla para que sirva esta plaza en lugar y con el goce que tenía D.ⁿ Diego de Lana q.^e se halla en S.ⁿ Yldefonso, encuia virtud lo participo a Vm para que en esta forma le haga el asiento correspondiente. Dios g.^e [guarde] a Vm mu.^s [muchos] a.^s [años] como des.^o [deseo]; Aranjuez a 30 de mayo de 1724”²⁰⁶.

Nebra continuó como suplente hasta 1736, año en que quedó vacante una plaza de primer organista por fallecimiento del titular. No ocuparía de inmediato esta plaza tras la muerte de su predecesor navarro, ya que dos músicos más, aparte de él, presentaron solicitudes para acceder a la organistía principal tras la muerte de Diego de Lana: Francisco Corradini (26 de marzo de 1736) y el organista “segundo” Pedro Cifuentes (30 de abril del mismo año), aunque al final se acabaron reconociendo los derechos de Nebra²⁰⁷.

En el documento *Relación de los dependientes de todas clases de la Capilla Real y de sus goces hasta la planta de 1749*²⁰⁸, en apartado de organistas, primero figura: *D.ⁿ Joseph Nebra fue recib.^{do} [recibido] por organista de la R.^l Cap.^a*; y el segundo de la lista, *D.ⁿ Sevastián Albero fue nombrado, por r.^l decreto de 29 de sep.^e de 1746*. Es decir, el primero fue *recibido*, y el segundo *nombrado* por Real Decreto de S. M. Aunque todo parece apuntar a que Albero, al igual que Nebra, entró como organista “principal” por recomendación, la falta de documentación sobre oposiciones de esta época en la Real Capilla nos priva de acreditación objetiva.

Pero si, por el contrario, Albero realmente concurrió mediante oposición a la plaza de organista, actualmente sabemos que en el tribunal habrían estado tanto el Maestro de Capilla como el primer organista “principal”, es decir, Francesco Corselli y José de Nebra, respectivamente. Si resultó merecedor de esa plaza por méritos propios, acreditados ante estos dos

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Álvarez Martínez, M^a S. (1993): Opus cit., p. 38.

²⁰⁸ AGPR: Fernando VI / Caja: 94 / Exp. 7

cualificados examinadores, ello demostraría una vez más el gran nivel musical e instrumental que debía de tener el músico roncalés a sus 24 años. El organista navarro convivió en la Corte con músicos de la talla del citado José de Nebra, Antonio Literes, Joaquín de Oxinaga y Domenico Scarlatti (1685-1757), aunque este último no perteneció a la Real Capilla, sino que, como hemos apuntado anteriormente, fue músico de cámara y maestro de música de la Reina.

El organista, cuando accedía a la RC, ocupaba el puesto que había quedado vacante: podía empezar como “segundo” (el caso de Antonio Literes o Joaquín Oxinaga), o directamente como “principal” (José de Nebra y Sebastián de Albero). Como muestra, nos referiremos al documento *“Relación de los individuos de la R.¹ Capilla; sueldos que gozaban, pensiones y mercedes giradas sobre ella”*²⁰⁹, del año 1747: en el apartado de organistas especifica que son cuatro en planta. Figura primero José de Nebra, quien, tal y como se indica, fue recibido en ese puesto el 22 de mayo de 1724 y gozó de una asignación anual de mil ducados²¹⁰ de vellón al año. En segundo lugar consta Sebastián de Albero, recibido el 29 de septiembre de 1746, con idéntica asignación que Nebra, tal y como fue *dotada de planta esta plaza*²¹¹. En tercer lugar aparece Antonio Literes, que fue recibido como organista “segundo”, supernumerario, el 16 de octubre de 1733, por decreto del 12 de diciembre de 1745; entró en la plaza del número que resultó vacante, y con una asignación de 300 ducados de su dotación de planta²¹². En último lugar figura Joaquín de Oxinaga, que

²⁰⁹ AGPR: Administración / Capilla Real / Leg. 1132.

²¹⁰ El ducado era equivalente a 375 maravedíes, por ello en el documento al que se hace referencia se cita por un lado la cantidad de 1.000 ducados de vellón, y al margen derecho se halla la cantidad en maravedíes: 375.000. Lo mismo ocurre con las asignaciones de los organistas “segundos” cuyo sueldo era de 300 ducados: la cantidad que figura en el margen derecho es de 112.500 maravedíes.

²¹¹ Expresión utilizada en el propio legajo 1132, al que hemos hecho referencia anteriormente.

²¹² Según Ruiz de Tarazona, Antonio Literes Montalvo sucedió a Albero en el puesto de segundo organista principal el año en que este falleció (1756), y a la muerte de Nebra en 1768, también ocupó el cargo de primer organista de la RC, pasando a ser el segundo organista Miguel Rabasa y el tercero José Moreno y Polo. Datos obtenidos en: Ruiz de Tarazona, A.: *Literes Montalvo, Antonio* en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 931. Según Saldoni, Literes falleció a finales del XVIII sin haber llegado a ser primer organista de la RC (*Literes, D. Antonio*, en Saldoni, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid. Imprenta á Cargo de D. Antonio Pérez Dubrull. 1868, vol. IV, p. 165), aunque Solar Quintes aporta un documento del Archivo de Palacio /Real Capilla en el que se certifica lo contrario: *“Por muerte de D. José de Nebra, primer organista de la Real Capilla asciende Antonio Literes a 1º, Miguel Rabaza [Rabasa] a 2º, y se nombra a D. José Moreno*

fue recibido el 8 de enero de 1747 en la plaza de segundo organista de la RC, por hallarse esta vacante, y gozó de una asignación de 300 ducados de vellón al año, que era también la dotación de la planta²¹³. Como se observa, la diferencia entre ser organista “principal” o ser “segundo” era nada menos que de 700 ducados al año, o lo que es lo mismo, 262.500 maravedíes.

Existen datos que corroboran que los organistas de la Real Capilla también tenían entre sus funciones la de tocar el clave. Hergueta lo describe así en su manuscrito:

*“En el siglo XVIII tocaban cuatro organistas los organos y la clave: con ambos se afinaba toda la orquesta, y con la clave sola se cantaba la Semana Santa”*²¹⁴.

Era normal que los organistas también supiesen tocar el clave. De hecho, tal y como señala Kastner, antiguamente la preparación de los organistas se efectuaba mediante el clavicordio (manicordio) o el clave. Ello era debido a que muy pocos organistas podían poseer en sus casas un órgano pequeño, y no era posible estudiar en las iglesias durante el invierno, por la imposibilidad de ser calentadas. A esto había que añadir el hecho de que tampoco era posible disponer de una o varias personas durante varias horas para que movieran los fuelles del órgano²¹⁵.

para la tercera plaza. San Ildefonso, 23 de julio de 1768” (Solar Quintes, N. A.: *Antonio Literes Carrión y sus hijos. Nuevos documentos para su biografía*. Anuario Musical V, 1950, p. 188).

²¹³ Oxinaga desempeñó el cargo de organista de la RC hasta el año 1750, en el que fue elegido para asumir el puesto de organista en la Catedral de Toledo. Datos obtenidos en: Holwell, A.: *Oxinaga, Joaquín*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. 1980/1995, vol. 14, p. 39.

²¹⁴ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 20.

²¹⁵ Kastner, S.: *Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII*. Barcelona. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, 1976, pp. 90-91.

ORGANISTAS DE LA REAL CAPILLA CONTEMPORÁNEOS DE ALBERO (1746-1756)				
	Puesto en la RC	Predecesor en el cargo:	Fecha de entrada:	Sucesor en el cargo:
José de Nebra (1702-1768)	Organista "principal"	Diego de Lana (organista hasta 1736)	22 mayo 1724. Nebra realiza las funciones de Diego de Lana, que se encuentra en la Capilla que se formó en la Colegiata de la Santísima Trinidad del Real Sitio de San Ildefonso.	Antonio Literes. Cuando falleció Nebra el 11 de julio de 1768, pasó de segundo a primer organista principal, aunque falleció el 2 de diciembre de ese mismo año.
Sebastián de Albero (1722-1756)	Organista "principal"	Ignacio Pérez (organista hasta 1742)	29 septiembre de 1746	A la muerte de Albero en 1756, le sucede Antonio Literes, que pasó de tercer a segundo organista ²¹⁶ .
Antonio Literes Montalvo (¿?-1768)	Organista "segundo"	No hay documentación clara acerca de a quiénes sucedieron Literes y Oxinaga. Hergueta ²¹⁷ nombra otros organistas que ocuparon su puesto antes de 1746: - Manuel del Campo (hasta 1721) - José Sanz (hasta 1728) - Manuel Martín Delgado (hasta 1731) - Pedro Cifuentes (hasta 1739) José Sánchez (hasta 1746)	16 de octubre de 1733 como organista "segundo" supernumerario, y por Decreto del 12 de diciembre de 1745, en la plaza del número que resultó vacante.	Miguel Rabasa. Conforme Literes fue escalando puestos en el escalafón de organistas de la RC, Rabasa hizo lo propio. Cuando falleció Nebra en 1768 y Literes pasó a ser el primer organista principal, Rabasa quedó el segundo, y José Moreno y Polo, el tercero.
Joaquín Oxinaga²¹⁸ (1719-1789)	Organista "segundo"		Fue recibido el 8 de enero de 1747, por encontrarse la plaza vacante.	En 1750 Oxinaga es elegido para asumir el puesto de organista de la Catedral de Toledo.

²¹⁶ En Solar Quintes. N. A.: Opus cit., p. 188, se aporta un documento del Archivo de Palacio /Real Capilla en el que se expresa: "Por muerte de Sebastián de Albero, se nombra a Antonio Literes para la 2ª plaza de Organista. Para la 3ª a Miguel Rabaza [Rabasa]. Aranjuez 2 de mayo 1756".

²¹⁷ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 94.

²¹⁸ Existe confusión entre el orden de los dos organistas "segundos" ya que en todos los documentos de relaciones de individuos que trabajaban en la Real Capilla, en el que figuraban los años de posesión del puesto y los sueldos que cobraban, en el apartado "Organistas" siempre figura Literes antes que Oxinaga; pero en Solar Quintes. N. A.: Opus cit., pp. 188 y 189, el autor aporta un documento en que se manifiesta por escrito: "Que Antonio Literes ocupe y sirva la plaza 3ª de Organista de la Real Capilla, vacante por ausencia de Joachim Oxinaga, y quede dispensado del examen para provisión de plazas de música de la nueva Planta, porque cuando se publicó se hallaba en posesión de la plaza de Organista. Buen Retiro, 17 de marzo de 1752".

Como hemos señalado, durante esta época el Maestro de Capilla de la Real Capilla fue Francesco Corselli (1702-1778), quien desempeñó este cargo desde el 19 de junio de 1737, por intercesión de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V²¹⁹. La Reina llamó al músico italiano de origen francés en 1733, para que se encargara de enseñar música a los infantes, y su marido le concedió “...*futura de la plaza de Maestro de mi Real Capilla con ausencias y enfermedades de los que sirven en propiedad ora esta plaza*”²²⁰. Corselli se hizo cargo de la Real Capilla en toda su integridad en 1738, cuando falleció José de Torres (h. 1676-1738), así como de la rectoría del Colegio de los Niños Cantorcicos. Fue un músico muy prestigioso e influyente, y se preocupó por conseguir nuevas partituras para el archivo musical, que Fernando VI ordenó reconstruir en 1751, tras haberse perdido la mayor parte de los fondos durante el incendio del Real Alcázar en 1734. No solo hizo un listado de las obras que se debían incluir, sino que también diseñó la manera de localizarlas²²¹.

El Patriarca de las Indias transmitió la siguiente orden al Maestro de Capilla:

“Orden del Cardenal Patriarca de las Indias D. Álvaro de Mendoza, al Maestro de Capilla D. Francisco Corseli, sobre que exiva una Nota de las Obras de Música existtentes en la R.^l Capilla de S. M. y de las que se habran de necesitar. Año 1771:

Pase Vmd [vuestra merced] luego a mis manos una relación individual de todas las obras de Música que hay pertenecientes a la R.^l Capilla, con inclusión de las que despues del incendio de Palacio, escribió el Maestro de la R.^l Capilla D.ⁿ Josef de Torres, y vmd [vuestra merced] havia executado en su tiempo. Y assi mismo, formará Vmd una Nota de las obras que se consideran necesarias para el surtimiento de la R.^l Capilla, según sus Funciones, y Claves, y aquellas que de varios Maestros se juzgaren utiles, con expresión del Corte que puedan tener haviendolas completas, y el que tendrán las copias de las que no se puedan adquirir de otro modo. Lo que participo à Vmd para su cumplimiento. Dios que [guarde] a Vmd m.^s a.^s [muchos años]. Aranjuez 19 de Junio de 1751.= El Card.^l de Mendoza.= Señor D.ⁿ Francisco Corselli”²²².

²¹⁹ Stevenson, R.: *Corselli, Francesco*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 1980/1995, vol. 4, p. 805.

²²⁰ Lolo, B.: Opus cit., pp. 96 y 97.

²²¹ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., pp. 47-49.

²²² Pérez, V.: *Libro de Constituciones y Ordenanzas de la Real Capilla de S. M. Reales Órdenes, Decretos del S. Patriarca de las Indias, y otras cosas pertenecientes a la Real Capilla y su gobierno. Las à coleccionado, y escrito fielmente D. Vicente Pérez, músico tenor de la Real Capilla, natural de la Villa de Cifuentes Obispado de Sigüenza en este presente año de 1791*. En el manuscrito: *Colección de*

La respuesta del Maestro de Capilla no se hizo esperar, y el 22 de junio del mismo año, respondió al Patriarca de las Indias:

“...hago presente a v. em.^a [vuestra eminencia] que según me consta, no hay en realidad ninguna [obra] que pertenezca a dha [dicha] R.^l Capilla mas que siete libros de Facistol, uno de Misas que compuso D.ⁿ Josef Torres, Maestro que fue de la R.^l Capilla de S. M., impresas en la Imprenta que tubo, y dedicadas al S.^{or} Rey D.ⁿ Felipe Quinto. Otros dos de Misas del suso dho, escritos de estampilla, en los que están incluidos los Pasos de las Pasiones, y otro del mismo, de Hymnos tambien escrito del mismo modo: Uno de misas de Facistol de Prenestina, y otros dos de los Maestros Alfonso, Cáseda y de Roldán, y estos escritos de estampilla [...] Haviendo yo sucedido en el Magisterio al Difunto D.ⁿ Josef Torres por gracia de S. M. el S.^{or} Rey D.ⁿ Felipe Quinto (que de Dios haya), y en la Rectoria del Colegio de Niños Cantores; con la Orden que tube de v. em.^a fuy para entregarme de los Papeles que se discurrió ser pertenecientes a la R.^l Capilla, y hallé que sus herederos se havian quedado con la entera posesion de ellas, dandome por motivo que su Padre havia costeado el papel, y que los demás Maestros antecesores, havian practicado lo mismo, aun haviendoseles suministrado el papel, y que esta misma razon havian dado a v. em.^a quien se sirvió de hacermela comunicar por el Secretario D.ⁿ Pedro Martinez de la Mata. Viendo yo esto, y no hallándome con obras ningunas proporcionadas al estilo, y metodo de la R.^l Capilla, y estando siguiendo las Jornadas con motivo de la honrra que yo tenia de enseñar a los Serenissimos Señores Ynfantes, e Ynfanta, me vi precisado para dar el devido cumplimiento al Culto de la R.^l 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 D.ⁿ Felipe Falconi, (que Dios haya), por medio de D.ⁿ Josef Cañizares, como consta de una Carta suya de lo que las ajustó y las pagué, y una porción de las que se pudieron adquirir de D.ⁿ Josef Torres, como también consta de una minuta que tengo de propio puño de D.ⁿ Josef Nebra de los que me costaron. De todas las referidas obras que quedan en mi poder, remito adjuntar a v. em.^a sus respectivas Notas con distinción, en execucion de sus ordenes”²²³.

A pesar de que en junio de 1751 Albero llevaba ya casi cinco años como organista principal de la RC, en ningún documento se hace referencia a obras religiosas compuestas por él, aspecto que no deja de extrañarnos, sobre todo

documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real. Folio 23r (p. 51 del documento en pdf que puede descargarse). Disponible en la web de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Colecci%C3%B3n%20de%20documentos,%20originales%20en%20parte.%20referentes%20a%20la%20R%20C%20de%20la%20Capilla%20Real%20de%20la%20Villa%20de%20Madrid%20de%201751-1760/qls/bdh0000106077.jsessionid=CDEB2B5581B072E2B885B777570954F5> (consultado el 18 de noviembre de 2012).

²²³ Ibídem, folios 23v, 24v y 25r. La carta (o una copia) consta también en otra fuente, y puede leerse transcrita íntegramente en: Capdepón Verdú, P.: *Maestros de la Real Capilla Madrileña: Francisco Corselli (1702-1778)*, en: Alvar Ezquerro, A. (dir): *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo LIII. CSIC. Madrid, 2013, pp. 260 y 261.

si se tiene en cuenta la escasez de obras con las que contaba esta institución después del incendio de 1734.

Francesco Corselli elaboró una nota con las obras que se requerían para que la Real Capilla dispusiera de “*un surtimiento abundante y vario para las funciones que en ella se celebran en el discurso del Año, con distinción de clases*”, tanto para los días festivos como para los feriales. Aunque en el documento no figura la fecha exacta, suponemos que se confeccionó en la segunda mitad del año 1751. También añadió después un listado de los maestros a los que se debía tener en cuenta a fin de conseguir las obras para los días festivos:

“Las obras para días festivos con todos Ynstrumentos, y otras con violines, y oboes solamente, se podrán encontrar de los Maestros, y en los parajes que luego se dirán, y quizás con la proporción conveniente al tiempo q.º hayan de durar. En Roma. De Berencini: de Terradellas, y otros Maestros. En Nápoles, de D.º Alejandro Scarlatti: de D.º Domingo Sarro: De D.º Leonardo Leo: De D.º Francisco Durante: De D.º Farantino: De Pergolesi, y otros. En Bolonia. De D.º Jayme Pertti: De Predieri: De Carretti: De Ricieri, y otros. En Milán. De Cozzi: De Gio Bappta S. Martin: De Regrini y otros Maestros. En Venecia. De Lobtt: Pórpura: Galuppi: Pescetti y otros”²²⁴.

Capdepón transcribe el mismo documento (aunque a partir de una copia hallada en otra fuente), y en él figuran también los maestros españoles que habían de tenerse en cuenta para conseguir las obras necesarias para la Real Capilla:

“En Madrid, del Maestro D. Joseph de San Juan, de Diego de las Muelas y Joseph Picañol [...] En Barcelona, del Maestro Valls y otros. En Zaragoza, del Maestro D. Luis de Serra. En Córdoba, del Maestro D. Agustín Contreras. En Toledo, del Maestro D. Miguel de Ambiela y del Maestro D. Jaime Casellas. En Sevilla y todas las Catedrales de España, hay Libros de facistol de maestros especiales. En Lisboa, en la Real Capilla de S. M. el Rey de Portugal hay mucha abundancia de obras selectas de varios Maestros en el estilo de facistol o a capella. En Roma, de Palestina (sic), Benevoli, Carissimi, Morales, Ludovico de Victoria, D. Domingo Scarlatti, Ottavio Pitoni y otros Maestros”²²⁵.

²²⁴ Ibídem, folios 29v, 30r, 30v, y 31r.

²²⁵ Capdepón Verdú, P. (2013): Opus cit., pp. 262 y 263.

Se vuelve a constatar que de Sebastián de Albero no figura referencia alguna, tampoco de José de Nebra, pese a ser este último un músico tenido muy en cuenta en la Corte. De hecho, Moreno destaca sus obras religiosas, que, a día de hoy, se conservan en el archivo de música del Palacio de Oriente, con noventa y siete partituras entre *Himnos, Completas, Salmos, Misas, Maitines, Visperas, Responsorios, Invitorios, Misereres, Villancicos, Letanías y Lamentaciones*, la mayoría de ellas a ocho voces con orquesta²²⁶.

Pero también podría haber una razón lógica para no nombrar a los dos organistas principales: sus obras ya estaban en la Real Capilla y no era necesario conseguirlas. No obstante, debe apuntarse que Corselli tampoco hacía referencia a estas obras cuando, a instancias del Patriarca de las Indias, describió la música existente.

Moreno destaca que las múltiples obligaciones de Corselli, junto a su obligación de acompañar a la familia real en sus continuas salidas a los Reales Sitios (en su condición de maestro de los infantes), determinaron que el ambiente y la disciplina de la Real Capilla se relajaran. Esto derivó en un Decreto del Cardenal Mendoza, fechado el 19 de noviembre de 1747, por el que se obligó al cumplimiento de una serie de normas en lo referente a la vestimenta y la actitud de los miembros de la Real Capilla durante los actos de culto. Dos años más tarde se publicó el Real Decreto de 23 de mayo de 1749, mediante el que se aprobaba un nuevo reglamento para el gobierno de la Real Capilla. Como, a pesar de todo, las ausencias de Corselli seguían siendo muy frecuentes, a instancias del Cardenal Mendoza y del Marqués de la Ensenada se promulgó el Real Decreto de 5 de junio de 1751, por el que se creaba la plaza de vicemaestro de la Real Capilla y vicerrector del Colegio de los niños Cantorcitos. Este puesto fue adjudicado directamente a José de Nebra, que continuó al mismo tiempo en el cargo de organista principal. Nebra, con 49 años entonces, debía de tener una formación sobresaliente, ya que, como apunta Moreno, existe un documento fechado el 12 de septiembre de 1719 (es decir, cuando Nebra contaba con 17 años), donde figura como organista de las Descalzas Reales. El 22 de mayo de 1724 pasó a ser segundo organista de la

²²⁶ Martín Moreno, A. (1985/2007): *Opus cit.*, p. 51.

Real Capilla. Más adelante Fernando VI también le nombraría maestro del Infante don Gabriel²²⁷.

En el inventario de García López²²⁸, Nebra aparece referenciado en diversos documentos relacionados con las Descalzas Reales: el primero, de 1718, donde figura como capellán músico de la Capellanía de la Emperatriz María en las Descalzas Reales²²⁹; otro, fechado el 19 de enero de 1721, donde figura como capellán de las Descalzas Reales junto a Bartolomé Zelaia y Francisco Galárraga²³⁰; un tercero, fechado el 11 de septiembre de 1720, donde figura como capellán organista de las memorias pías fundadas por la Emperatriz en las Descalzas Reales²³¹; y, finalmente, otro, fechado el 19 de julio de 1724, donde figura de nuevo como capellán y organista de las memorias pías de María de Austria, cargo que dejará vacante durante un tiempo y en el que será suplido por José de Juan, maestro de capilla y organista²³².

Saldoni arroja otro dato más: el día 27 de octubre de 1727 se cantó en Zaragoza, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka, un “solemne oratorio con música de Nebra, el cual dirigió la orquesta, compuesta de cincuenta escogidas voces é instrumentos, habiendo sido muy celebrada dicha composición”²³³. Es curioso que, en esta obra de Saldoni, su apellido figure como Blasco de Nebra, y no Nebra Blasco. Cabría la duda de si el autor se referiría a su primo José Blasco de Nebra, pero este último no fue organista de la Real Capilla, tal y como se indica en el citado documento, sino organista de la Catedral de Sevilla, entre los años 1735-1778. A esto se añade que, según el estudio de Ezquerro²³⁴, en ese mismo año de 1727 José Blasco recibió el sacramento de la confirmación, por lo que sería

²²⁷ *Ibidem*, pp. 50 y 51.

²²⁸ García López, C.: *Inventario de los fondos documentales de los Reales Patronatos*. Tomo I. *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Patrimonio Nacional, 2013.

²²⁹ *Ibidem*, nº 1551, p. 188.

²³⁰ *Ibidem*, nº 1567, p. 190.

²³¹ *Ibidem*, nº 1711, p. 204.

²³² *Ibidem*, nº 1597, p. 192.

²³³ *Blasco de Nebra, D. José*, en Saldoni, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid. Imprenta á Cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868, vol. IV, p. 37.

²³⁴ Ezquerro Esteban, A.: *Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón*. *Anuario Musical* nº 57, 2002, p. 123, nota 24.

demasiado joven como para haber sido él. Sin duda, el cambio en el orden del apellido fue una mera confusión de Saldoni entre los diferentes miembros de la familia Nebra.

El 10 de agosto de 1749 se confeccionó una *relación de los dependientes de todas clases de la Capilla Real, y de sus goces hasta la planta de 1749*, y en el apartado de organistas figura “*D.ⁿ Joseph de Nebra fuè recivi.^{do} por organista de la R.^l Cap.^a en 22 de mayo de 1724 con el goce de 1000 duca.^s ann.^{les} por planta*”²³⁵. En el año 1748 esta asignación se le aumentó, por Real Decreto, en 500 ducados. Sus méritos como instrumentista, maestro y compositor, hicieron que se pensara en él como la persona idónea para la nueva plaza de vicemaestro.

El Documento decía así:

“Real Decreto del Rey D.ⁿ Fernando VI. De 5 de junio de 1751. Para mas afianzár el Rey el Culto Divino de su Real Capilla, y que en las ocasiones de ocupación precisa, enfermedad, ò ausencia del Maestro de Capilla, haya Sujeto idoneo que le sustituya en el Gobierno del Coro, y demas obligaciones anexas al Magisterio, ha resuelto S. M. por R.^l Decreto de 5 del Corriente, crear una Plaza de vice Maestro de Capilla, y de Rector del Colegio de Niños Cantores, con Catorce mil reales de vellón de sueldo de Planta anuales; y ha venido en conferirsela à D.ⁿ Josef Nebra, por concurrir en èl, las calidades que se requieren para que las sirva puntualmente con la Plaza de Organista Principal que actualmente obtiene”²³⁶.

Según Soriano, antes de 1740 Nebra ya desempeñaba —por condescendencia— la función de maestro, no teniendo otra obligación como organista (según Decreto del Patriarca de las Indias) que la de asistir a las funciones de Cortina y Cancel que por turno le correspondían. A pesar de ello, carecía de autoridad suficiente para reprender a los profesores de la Real Capilla sus faltas de asistencia, su poca compostura durante los oficios litúrgicos y su poco esmero en el desempeño de sus cometidos²³⁷.

²³⁵ AGPR: Fernando VI / Caja: 94 / Exp. 7.

²³⁶ Pérez, V.: Opus cit., Folio 6v (p. 18 del documento en pdf).

²³⁷ Soriano Fuertes, M.: Opus cit., tomo cuarto, p. 47. Incluye en nota a pie de página, el siguiente Decreto del Patriarca de las Indias, fechado el 18 de enero de 1739: “*Habiendo entendido con justificación de informes que, no obstante lo dispuesto por la nueva planta, después de su justificación ni antes de ella, sirvieron los organistas de la real capilla, nominados primeros, sino los días que se*

A pesar de que Albero también era organista principal (recordemos que lo eran los dos primeros), figuraba en todos los documentos detrás de Nebra. También es cierto que este último ya llevaba 22 años en la Real Capilla cuando el navarro entró, allá por 1746. Es muy probable que el nombramiento de Nebra como vicemaestro en 1751 sirviera a Albero para subir un puesto más y quizá ser tenido más en cuenta, tanto por el Maestro de Capilla como por los monarcas.

Como hemos apuntado anteriormente, no fue el roncalés el primer músico navarro en trabajar en la Real Capilla. El *Licenciado* José Sanz (1676-1713), nacido en Pamplona, ocupó el puesto de organista de dicha institución después de venir de Toledo en 1676, y lo mantuvo hasta 1713²³⁸. Entre los certificados de defunción de la antigua parroquia de S. Martín, aparece también alguien con el nombre de Joseph Sanz, que murió en 1675, y que era hermano del fallecido Juan Sanz (1674), organista de su Majestad²³⁹. Incluso podría ser José Sanz hijo de Joseph y sobrino de Juan Sanz, el ya citado organista de su Majestad. También era navarro Diego de Lana y Urtasum (apellido que aparece como Hurtado en algunos documentos)²⁴⁰.

Como apunta Gembero²⁴¹, durante esta época en Madrid Sebastián de Albero también seguía en contacto con otros músicos navarros: Manuel de Lana y Urtasum²⁴², en ese momento capellán músico de las Descalzas Reales; y Fernando de Lacunza²⁴³, que había sido infante en la seo pamplonesa hasta el año 1735, por lo que habrían coincidido en esta etapa (recordemos que

llamaron de Cortina y de Cancel, y los segundos alternando por semanas, en los demás días ordinarios; Y atendiendo a que la clase de los primeros siempre quedaría perjudicada haciendo semana con los segundos, además de la obligación de servir los días de Cortina y Cancel, por lo que sin duda no se ha observado en esta parte la nueva planta, hasta la declaración de ella, que últimamente hicimos: Mandamos que don Ignacio Pérez y don José de Nebra, organistas principales, sirvan solo los días de Cortina y Cancel; y los organistas segundos, don José Sánchez y don Pedro Cifuentes, por semanas, los días ordinarios, como antes se ha ejecutado; y para que así se observe respectivamente por cada uno, se lo hará saber a los cuatro organistas un furrier de la real capilla, pasando luego este decreto al puntador para su cumplimiento en la parte que le toca”.

²³⁸ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 93.

²³⁹ Subirá, J. (1958): Opus cit., p. 207

²⁴⁰ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 94.

²⁴¹ Gembero, M. (1995): Opus cit., p. 176.

²⁴² En algunos documentos figura “Vitasum” en lugar de Urtasum.

²⁴³ En algunos documentos figura “la Qunza” en lugar de Lacunza.

Albero estuvo como infante desde 1734 hasta 1739). Con estos dos últimos le debía de unir una gran amistad, puesto que aparecen en numerosos documentos legales relacionados con su vida privada²⁴⁴. Incluso Manuel de Lana dispone a Sebastián de Albero como uno de los cuatro albaceas nombrados para cumplir la voluntad que él mismo dispuso en su testamento, fechado el 18 de marzo de 1748²⁴⁵. Los otros tres fueron D. Manuel de Argüello, presbítero y capellán de altar de las DD.RR.; D. Joseph Villar, presbítero y capellán del Monasterio de la Encarnación; y D. Ignacio de Azcárate, Beneficiado de la iglesia parroquial de S. Pedro, de Puente la Reina.

El 18 de noviembre de 1747 se instituyó la Carta de Pago y Recibo de Dote con motivo del casamiento de Sebastián de Albero con Dña. Ángela de la Calle y Manso, nacida en la localidad navarra de Bargota, el 23 de octubre del año 1723²⁴⁶. Se presentaba además como rica heredera de su tío Fausto Manso (1692²⁴⁷-1747), oriundo también de Bargota y vecino de la Villa de Madrid desde 1730, quien desde 1737 ocupó nada menos que el cargo de Teniente del Maestro Mayor y Fontanero Mayor de la Villa, Pedro de Ribera, y llegó a sustituir a este último en numerosas ocasiones por ausencia o enfermedad. Cuando Pedro de Ribera falleció, en 1742, Fausto Manso solicitó la plaza junto con otros arquitectos, pero fue el mismísimo Felipe V quien designó a Juan Bautista Saccheti para el puesto²⁴⁸.

Fausto era hijo de Pedro Manso (hermano de la madre de su sobrina Maria Ángela de la Calle) y Catalina de Sojo; y hermano menor de Isabel Manso²⁴⁹, Joseph Manso²⁵⁰ y Josepha Manso²⁵¹, que fueron también vecinos

²⁴⁴ Estos documentos están referenciados en las páginas siguientes, y pueden consultarse transcritos en el Apéndice I de: Erro, S. (2007): *Opus cit.*, pp. 68-94. En los Anexos IX-XII de la presente investigación se han transcrito también algunos documentos relacionados con la biografía de Albero, algunos de ellos inéditos hasta la fecha.

²⁴⁵ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 763r.

²⁴⁶ ADP (microfilme): Certificado de bautismo de M^a Ángela de la Calle. Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 96 vuelto y 97 recto, rollo 185, ítem 2.

²⁴⁷ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 146 vuelto, n^o s/d, rollo 185, ítem 1. La fecha exacta de su bautismo fue el 22 de octubre de 1692.

²⁴⁸ Azanza López, J. J.: *La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII*. Príncipe de Viana, año n^o 58, N^o 211, 1997, p. 9 (303). Nota a pie de página n^o 40.

²⁴⁹ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 108 recto, n^o s/d, rollo 185, ítem 1. La fecha exacta de su bautismo fue el 23 de mayo de 1678. En esta partida de

de Bargota. En su testamento, fechado el 18 de octubre de 1747, figura también como viudo de Dña. Matea de Rivera²⁵², hermana del citado Pedro de Ribera. En él nombra, como única y universal heredera, a su sobrina María de la Calle:

“Assimismo fue la voluntad del Dho. [dicho] D.ⁿ Faustto Manso el Instittuir , Nombrar, como Instituió y nombró por Cláusula del zitado su Poder suso insertto por su única, y unibersal Heredera en el Remanentte, que quedase de todos sus Vienes, y Hazienda muebles, Raíces, Drôs. [derechos] y acciones, y futuras subcesiones a María de la Calle, su Sobrina, Hixa [hija] lexítima [legítima] y de lexítimo Mattrimonio de Ángel de la Calle, y de D.^a Josepha Manso, su Hermana, difuntos, la qual tenía en su compañía, y asistencia. En cuiá virtud el ottorgante Institue y Nombra a la suso Dha. por tal única y unibersal Heredera del referido D.ⁿ Fausto Manso, su Tio, paraque todo lo que fuese lo haia, goce y herede con la bendición de Dios nrô. Señor, ña del Dho. su tío, a quien encomiende a su dibina Mag.^d [Majestad]”²⁵³.

Siguiendo la pista de la anteriormente citada Carta de Pago, que indica que los padres de M^a Ángela de la Calle estaban fallecidos, nuestra investigación nos condujo hasta Bargota. En dicha localidad navarra encontramos los libros parroquiales (actualmente microfilmados en el Arzobispado de Pamplona), donde se puede comprobar que Josepha Manso — madre de M^a Ángela—, falleció en 1730²⁵⁴ (había nacido en 1676²⁵⁵), y su padre, Ángel de la Calle, en 1741²⁵⁶ (había nacido en 1684²⁵⁷). Cabe la posibilidad de que ella, que contaba entonces con 17 años, se fuese a Madrid

bautismo se certifica que los padres de Fausto e Isabel eran los mismos, por lo que no cabe duda de que eran hermanos.

²⁵⁰ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 123 recto, n° s/d, rollo 185, ítem 1. La fecha exacta de su bautismo fue el 28 de marzo de 1683. En esta partida de bautismo se certifica que los padres de Fausto, Isabel y Joseph eran los mismos, por lo que los tres eran hermanos.

²⁵¹ *Ibíd*em, folio/pág. 132 recto. La fecha exacta de su bautismo fue el 22 de septiembre de 1686.

²⁵² AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 665r.

²⁵³ *Ibíd*em, fol. 664r. Puede consultarse transcrito en parte, en: Erro, S. (2007): *Opus cit.*, p. 68.

²⁵⁴ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Difuntos, fechas 1700-1757, folio/pág. 53 recto, n° s/d, rollo 186, ítem 3.

²⁵⁵ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 100 vuelto, n° s/d, rollo 185, ítem 1. La fecha exacta de su bautismo fue el 29 de abril de 1676. Fue bautizada junto con su hermana gemela, a la que llamaron Isabel (Ysabel en el documento).

²⁵⁶ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. 03 Difuntos cont., fechas 1700-1757, folio/pág. 85 vuelto, n° s/d, rollo 187, ítem 1.

²⁵⁷ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 126 recto, n° s/d, rollo 185, ítem 1. La fecha exacta de su bautismo fue el 7 de marzo de 1684.

con su tío desde Bargota, ya que este trabajaba en la Villa desde 1730 realizando informes relacionados con el urbanismo madrileño. Como hemos apuntado anteriormente, Manso redactó su testamento el 18 de septiembre de 1747, el mismo año en que falleció.

A la muerte de Fausto Manso (18 de septiembre de 1747) y hasta el 18 de noviembre de ese mismo año (fecha de la boda con Sebastián de Albero), M^a Ángela de la Calle estuvo en “compañía y asistencia” de Francisco Vitores García que era prior de los Reales Consejos y su curador *ad litem*²⁵⁸. Una vez que se realizó la herencia según el testamento de su tío, M^a Ángela junto con Francisco Vitores efectuaron dos cartas de pago: la primera el 21 de octubre de 1747, por valor de 3000 reales de vellón, correspondientes a parte de un crédito que la Casa de Alba debía por unos trabajos realizados por su tío Fausto cuando este era teniente mayor de obras de la villa de Madrid²⁵⁹. La segunda el 11 de noviembre del mismo año, por valor de 1113 reales de vellón, correspondía a otras obras que Fausto había realizado en casa de Francisco Rodrigo de Aguilar y Anchía²⁶⁰. En ambos documentos se especifica que en 1747 M^a Ángela era menor de 25 años, y con los datos que conocemos a través de la presente investigación tenemos constancia de que su edad exacta era de 23 años cuando se efectuó la primera carta de pago (cumpliría 24 el día 23 de octubre), y de 24 cuando se realizó la segunda.

El 18 de noviembre de 1747, justo el mismo día que se instituyó la anteriormente citada Carta de Pago y recibo de dote, Sebastián de Albero y M^a Ángela se casaron en la Parroquia de S. Martín, de la que eran feligreses.

²⁵⁸ En el siglo XVIII, la figura de curador *ad litem* se refería a la persona designada para defender los derechos de un menor hasta que cumpliera los 25 años. Tal y como figura en el documento referenciado en la nota siguiente, en el caso de M^a Ángela de la Calle su curador fue Francisco Vitores y fue nombrado en el cargo el día 23 de septiembre de 1746, por D. Miguel María de Haba Carreño, caballero de la Orden de Calatrava y Alcalde de la Casa y Corte de S. M., ante Manuel García, escribano de provincia.

²⁵⁹ Carta de pago de 3000 R.^s V.ⁿ D.^a María Ángela de la Calle, vecina de esta Corte y Francisco de Vitores García, pror. [procurador] de los R.^s Consejos, su curador *ad litem*, el 21 de octubre de 1747. AHPM, Registro de escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 676r-677v. Puede consultarse transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, n^o 2, p. 69.

²⁶⁰ Carta de pago de 1113 R.^s y medio de V.ⁿ D.^a María Ángela de la Calle, vecina de esta Corte y Francisco de Vitores García, pror. [procurador] de los R.^s Consejos, su curador *ad litem*, el 11 de noviembre de 1747. AHPM, Registro de escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 684r-685v. Puede consultarse transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, n^o 3, p. 70. Por error, tanto en este documento como en el referenciado en la nota anterior, Erro transcribe “*Ad litem*” como “*Ad vitem*”.

Vivieron en las casas del Marqués de Quintana²⁶¹, en la céntrica calle de los Preciados. Actuaron como padrinos D. Manuel de Lana (presbítero) y Dña. M^a Theresa Arriola²⁶². La Carta de Pago y Recibo de Dote decía así:

“En la villa de Madrid a diez y ocho días del mes de Noviembre año de mil setecientos quarenta y siete: ante mí el ess.^{mo} [excelentísimo] y testigos parezió D.ⁿ Sebastián Ramón de Albero y Añaños, Vezino de ella y Organista Principal de la Real Capilla de S. M. Natural de la villa de Roncal en el Reino de Navarra, Hijo lexítimo del lexítimo Matrimonio de D.ⁿ Antonio Albero, y de D.^a Francisca Añaños, sus Padres difuntos, naturales, que fueron el Dho. [dicho] su Padre de Olette, y la referida su Madre de la Villa de Anso en el Reino de Aragón, y Vezinos de la expresada Villa de Roncal, y Dixo, que por quanto mediante la Voluntad de Dios nrô. [nuestro] Señor, y para su santto serbizio stà trattato, y conzerttado el que haia de contraher matrimonio según Orden de nrâ. [nuestra] S.^{ta} Madre la Iglesia Catthólica, Aposttólica, Romana, prezedidas las tres Amonesttaciones, que el S.^{to} Conzilio de Trentto prebiene, y manda, o dispensazió de ellas, con D.^a María Ángela de la Calle, Vezina de sta Cortte, y nattural del Lugar de Bargotta en la Merindad de la Ciudad de Viana en el expresado Reino de Navarra, Hixa lexítima, y de lexítimo Matrimonio de D.ⁿ Ángel de la Calle, y de D.^a Josepha Manso, sus Padres difuntos, naturales y Vecinos que fueron del Dho. Lugar y Respecto de que por la suso Dha se han Ofrecido traer à el Matrimonio, y para aiuda à susttentar sus cargas diferentes Vienes, alaxas y créditos suos propios, que la perttenezen como Heredera

²⁶¹ El emplazamiento de las Casas del Marqués de Quintana puede averiguarse por la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional referente a la planimetría de Madrid en el siglo XVIII. Se investigaron los fondos in situ y se dio con la caja que contenía los legajos de la Visita (signatura FC-DEL_HDA_MADRID_HISTORICO, 36), con la información que se requería. Desgraciadamente, debido al mal estado de conservación (pérdida de soporte), no se nos permitió su manipulación para consulta ni para reproducción. El Sr. Serguei Prozhoguin me informó vía mail (10 octubre de 2015) de que, por sus anotaciones de su visita al AHN en 2002 (en el que investigó en el legajo citado), uno de los edificios con fachadas a la Calle de los Preciados podría contener una mención de Sebastián Albero y de su de su esposa, María Ángela de la Calle y Manso, como inquilinos de estas casas, que pertenecieron al Marqués de Quintana. Pero en la actualidad ese legajo 36 se halla en muy mal estado, y a pesar de nuestra insistencia no logramos que los responsables del AHN nos dejaran manipular la citada referencia, ni tan siquiera la posibilidad de que fuesen ellos mismos quienes nos buscaran la información. Se nos dijo que en el Archivo de Simancas (Valladolid) se conservaba una copia de la planimetría madrileña que Carlos III ordenó enviar a ese lugar. En nuestras consultas en dicho Archivo se nos contestó (vía mail el 11 de febrero de 2016) que en la sección de Patronato Real se conserva una copia de los libros de asientos y manzanas de la villa de Madrid en 1760, concretamente doce libros: seis formados por los planos de las 557 manzanas de la villa y los otros seis por los asientos de los distintos propietarios de las casas. El archivo de Simancas no conserva los legajos de la Visita, únicamente la copia que Carlos III ordenó enviar a este Archivo. Nos pusimos en contacto también con Dña. Concepción Camarero Bullón, catedrática del Departamento de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid y responsable de numerosos trabajos sobre planimetría madrileña del siglo XVIII (vía mail el 9 de diciembre de 2015), pero, pese a su amabilidad, buena voluntad y gran disposición para buscar la información que requeríamos sobre el emplazamiento de las Casas del Marqués de Quintana, hasta la fecha no ha podido ofrecernos datos concluyentes. La única posibilidad que parece quedar para un futuro consiste en que el AHN digitalice el legajo citado, antes de que sea demasiado tarde y la información contenida se pierda para siempre.

²⁶² AHDM: Certificado de Matrimonio de Sebastián de Albero y M^a Ángela de la Calle. Archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. Libro 22 de Matrimonios (1747-1751), imagen 0082, folio 41.

de D.ⁿ Fausto Manso, su tío, theniente de mrô. [maestro] maior que fue de las obras de sta Dha. Villa, los que le quiere entregar con la calidad de que ottorgue a su fabor la Carta de Pago y Recibo de Dote correspondiente, y viendo ser justto poniendolo en execuzion por la presentte en la vía, y forma, que mexor Dro. [derecho] lugar haia Otorga y Confiesa, rezibe àora de contado de la nominada D.^a María Ángela de la Calle, su futura Esposa, y por Vienes Dottales y Caudal suio propio los que aquí se expresarán, que son los siguientes...”²⁶³.

No sabemos el motivo por el que el matrimonio acabó viviendo en las casas del Marqués de Quintana, aunque Morales ofrece una explicación bastante convincente. Este autor subraya que, desde el siglo XVII, los músicos del Rey, una vez que obtenido el nombramiento, tenían dos opciones en relación a su alojamiento: instalarse en el apartamento que le atribuía la *Junta de Aposento* o pagar directamente a un propietario la suma que acordaran. De hecho, los músicos percibían una cantidad de dinero en concepto de *derecho de aposento*²⁶⁴.

Como señala Camarero²⁶⁵, el *derecho de aposento* era un tributo de origen medieval consistente en la obligación de los vasallos de ceder la mitad de su vivienda para alojar temporalmente a los funcionarios reales. No obstante, existían diversas situaciones en las que algunos propietarios estaban eximidos de esta obligación, bien por causas objetivas (falta de espacio, no reunir las condiciones exigidas), bien porque pagaban un gravamen en dinero que los eximía de esta obligación, bien, incluso, por la picaresca de los propios dueños de las viviendas para eludir el compromiso. La situación cambió con la promulgación de dos decretos: el del 10 de octubre de 1749, que pondría en marcha el nuevo Catastro de la Ensenada, y el del 22 de octubre de ese mismo año, por el que se ordena “*reducir la Regalía de aposento a un ramo [...] de la Real Hacienda*”. Esta última norma disponía que se hiciera cargo de su administración el “*Superintendente General de ella*”, quien quedaba facultado para nombrar un “*Subdelegado*”, que sería el responsable

²⁶³ AHPM: Carta de Pago y Recibo de Dote otorgada por Sebastián de Albero y Añanos, organista de la Real Capilla, a favor de María Ángela de la Calle ante el escribano Manuel Rodríguez de Montoya. 18/11/1747. T.24.896, fols. 688r - 70I v.

²⁶⁴ Morales, N. (2007): Opus cit., p. 285.

²⁶⁵ Camarero Bullón, C.: *Dos catastros para Madrid a mediados del siglo XVIII: La “Planimetría General” y el “Catastro de Ensenada”*. Universidad Autónoma de Madrid. Catastro, octubre de 2006, p. 88.

directo de la administración de todo lo relacionado con el nuevo ramo; para ello contaba con el apoyo de una nueva Contaduría (oficina pública para la recaudación y control) creada al efecto, así como un escribano, un maestro de obras y un alguacil. Esta nueva estructura llevaba emparejada la orden de extinción de la antigua Junta de aposento²⁶⁶.

No hemos hallado documentación que certifique si las Casas del Marqués de Quintana en las que vivía el matrimonio Albero-de la Calle formaban parte de las viviendas administradas por la Junta de Aposento, por el nuevo organismo creado posteriormente en el año 1749, o tal vez por ambas instituciones.

Las dotes habituales de los músicos en esa época eran de cuantías bastante más pequeñas, y la que recibió el músico navarro por su casamiento con M^a Ángela de la Calle constituye una excepción. Morales²⁶⁷ destaca este punto en su trabajo, y señala que, aparte del ajuar, muebles, una docena de pinturas, diversos objetos de plata y cobre, y dinero en monedas (el valor ascendería a 32.135 reales), su sobrina heredó otros bienes de gran valor. Estos eran: una casa situada en la calle del Olivo, en el ángulo de la calle Jacometrezo, valorada en 4.000 reales; una parcela de terreno situada en la calle de los Ministriles, valorada en 2.000 reales. A ello deben añadirse diferentes créditos de un valor de 317.032 reales, correspondientes a diferentes trabajos que su tío había realizado por cuenta de los duques de Medinaceli, de Liria, y de las duquesas de Alba y de Atri, que aún no habían sido abonados en el momento de la sucesión.

Las deudas que tenían pendientes de cobrar (y que figuran en la carta de pago y recibo de dote de Albero a favor de María Ángela de la calle) eran las siguientes²⁶⁸:

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 92.

²⁶⁷ Morales, N. (2007): *Opus cit.*, pp. 259 y 260. Todo ello puede consultarse también en: AHPM: Carta de Pago y Recibo de Dote otorgada por Sebastián de Albero y Añanos, organista de la Real Capilla, a favor de María Ángela de la Calle ante el escribano Manuel Rodríguez de Montoya. 18/11/1747. T.24.896, fols. 688r-701v.

²⁶⁸ Datos tomados de: AHPM: Carta de Pago y Recibo de Dote otorgada por Sebastián de Albero y Añanos, organista de la Real Capilla, a favor de María Ángela de la Calle ante el escribano Manuel

- 159.392,03 reales, debidos por el Sr. Duque de Medinaceli.
- 14.000 reales, debidos por la S.^{ra} Duquesa de Atri.
- 72.478,02 reales, debidos por la S.^{ra} Duquesa de Alba.
- 32.559,28 reales, debidos por el Sr. Duque de Liria.
- 25.135 reales, debidos por la Villa de Madrid.
- 6.040 reales, debidos por Sr. D. Rodolfo Aquaviva por un vale de D. Phelipe de Soria, mayordomo de su Excelencia.
- 7.438 reales, debidos por las obras que por orden de D. Antonio Bengoa se ejecutaron en unas casas de la calle de la Encomienda, propiedad de D. Agustín Moreno y Pras.

El total ascendía a 317.042 reales y 33 maravedíes (Morales citaba la cantidad de 317.032 reales), y suponía el total de la deuda que debía cobrar el matrimonio Albero-de la Calle, como contraprestación por todas las obras que había realizado el difunto Fausto Manso a favor de las personalidades que figuran en la anterior relación.

El 9 de diciembre de 1747 se confiere el *Poder para pleitos a favor de los procuradores D. Sebastián de Albero, y D^a. M^a Ángela de la Calle, su mujer*²⁶⁹. Como señala Erro²⁷⁰, a los pocos meses de contraer matrimonio, Albero continúa con las gestiones iniciadas por su mujer para el cobro de los créditos anteriormente citados, incluidos en la herencia de su tío Fausto. Así pues, el 24 de abril de 1748 el músico roncalés efectúa una carta de pago contra la Duquesa de Alba. Ella le abona tres mil reales que le quedaban pendientes de sus negocios con el fallecido Fausto Manso²⁷¹. El 10 de junio del mismo año, Albero expide otra carta de pago a favor de la Duquesa viuda de Atri, de la que recibe 6.000 reales²⁷².

Rodríguez de Montoya. 18/11/1747. T.24.896, fols. 688r – 701v. Transcrita en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 4, pp. 78 y 79.

²⁶⁹ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, T. 24896, fols. 707r-708r. El texto íntegro puede consultarse transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 5, p. 80.

²⁷⁰ Erro, S. (2007): Opus cit., p. 15.

²⁷¹ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, T. 24896, fols. 788r-v. El texto íntegro está transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 6, p. 80.

²⁷² AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, T. 24896, fols. 830r-831r. El texto íntegro está transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 7, p. 81.

Unos días después, el 19 junio, el matrimonio Albero-de la Calle, firma el poder para testar recíproco²⁷³. En este documento se nombraba como herederos a los hijos que tuvieran fruto de su matrimonio, y, en caso de no tenerlos, como aconteció al final, se nombraban el uno al otro. El 23 de junio del mismo año se redacta el documento por el que se otorga a Manuel de Lana y Urtasum el poder para cobrar²⁷⁴, en representación de Sebastián y M^a Ángela, las deudas descritas en el testamento de Fausto Manso.

El 12 de octubre de 1748, el organista roncalés efectúa otra carta de pago a favor de D. Francisco Eduardo Pan y Agua, por cantidad de 1500 reales²⁷⁵. El 31 de octubre de 1748 Albero expide otra carta de pago a favor de D. Juan Bauttista Crotta, por la cantidad de 1.033 reales²⁷⁶. El 13 de diciembre del mismo año, el músico navarro formaliza otra carta de pago nuevamente a favor de la Duquesa de Alba, esta vez por valor de 10.680 reales de vellón²⁷⁷. También se conserva el *Poder gral [general] p.^a cobrar otorg.^{do} p.^r D.^a Maria Ángela de la Calle a fav.^r de D.ⁿ Manuel de Lana. Presvrô.* [Presbítero], y fechado el 14 de abril de 1756²⁷⁸.

Aunque en algunas publicaciones se pone en duda el hecho de que Albero hubiese trabajado en la Real Capilla hasta el mismo momento de su fallecimiento, en la actualidad podemos confirmar este punto: se conserva un documento donde constan las nóminas cobradas por el músico navarro desde el 11 de abril de 1749, año de entrada en vigor de la nueva planta, hasta el 30 de marzo de 1756. En este último año figura:

²⁷³ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, T. 24896, fols. 851r-854r. Transcrito en el Anexo XII. En el Testamento de Albero, otorgado por María Ángela de la Calle el 14 de abril de 1756, se adjunta una copia de este poder para testar: AHPM: Julián Antonio Barrera, T. 18421, fols. 181-184v (transcrito en el Anexo XI).

²⁷⁴ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 855r-856v. El texto íntegro está transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 9, p. 84.

²⁷⁵ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 922r-923v. El texto íntegro está transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 10, p. 85.

²⁷⁶ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 928r-929r. El texto íntegro está transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 11, p. 86.

²⁷⁷ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 950r-v. El texto íntegro puede consultarse transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 12, p. 87.

²⁷⁸ AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 174r-v. El texto íntegro puede consultarse transcrito en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, nº 18, p. 92.

“Por otra de 18 de Ab.^l [abril] sele libraron 0966 r.^s [reales] y 23 mrs [maravedies] q.^e [que] le tocaron asta el dia 30 de M.^{zo} [marzo] inclusive q.^e fallecio”²⁷⁹.

Según el citado documento, hubo dos ocasiones en que Albero no recogió las nóminas, precisamente las mesadas correspondientes a los meses de diciembre de los años 1750 y 1752. La primera la recogió D. Nicolás de Francia, el 22 de enero de 1751; la segunda fue recogida por D. Manuel Horcasitas, el 21 de enero de 1753. El primero figura como Tesorero de las Servidumbres Reales, y el segundo, aunque nada consta en el documento, sabemos que fue Tesorero del Reyno. Ignoramos el motivo por el cual no pudo ir a recogerlas el organista navarro, aunque al coincidir en el mismo mes (aun en diferentes años), parece lógico suponer que se encontraba fuera de la Villa.

En las nóminas del año 1746, año en el que entró a formar parte de la Real Capilla, consta la cantidad que queda por abonar a Albero, por la parte proporcional que le correspondía desde el 29 de septiembre, fecha de su nombramiento, hasta el fin del mes de diciembre del mismo año:

“A D.ⁿ Sebastián de Albero se le conzedio la plaza de Organista en 29 de sept.^{re} de 1746 con el sueldo de 1000 ducados, le correspondió desde este dia hasta fin de de Diz.^{re} [diciembre] de el 2824 rr.^s [reales] y 20 mrs [maravedies], y hav.^{do} [habiendo] perciv.^{do} 1800 rr.^s y aumentados a estos 919 y 4 mrs de la mess.^{da} [mesada] ecless.^a [eclesiástica] componen ambas partidas 2719 rr.^s y 4 mrv se le resta dev.^{do} [debiendo] 105 rr.^s y 16 mrs en los tres meses expressados los q.^e se le deveran sattisfacen siempre que acuda según la quenta express.^{da}”²⁸⁰.

Existe un documento²⁸¹ fechado el 19 de julio de 1756 en el que consta una deuda a favor de Albero (en ese momento fallecido) por la citada cantidad de 105 reales y 16 maravedies. A petición de Manuel de Lana y Urtasum, apoderado de M^a Ángela de la Calle²⁸², y con base en una Orden fechada el 10

²⁷⁹ AGPR: Personal / Caja: 12.920 / Exp. 29.

²⁸⁰ AGPR: Fernando VI / Caja: 77 / Exp. 1.

²⁸¹ AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.

²⁸² El poder general para cobrar, otorgado por Dña. Maria Ángela de la Calle, a favor de D. Manuel de Lana y Urtasum, el 14 de abril de 1756; puede consultarse en: AHPM, Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 174r-v.

de marzo de 1750, por la que S. M. mandaba que se pagara por la Tesorería General de la Guerra la deuda referida así como *otras cantidades pertenecientes a otro tiempo*²⁸³, D. Pedro Gordillo²⁸⁴ certifica que consta la citada deuda y solicita que se pague por la misma tesorería. Habiendo cobrado Manuel de Lana la cantidad referida con fecha de 24 de julio de 1756, D. Domingo de Cerrajería en un documento fechado el 26 de agosto de 1756, solicita a D. Pedro Gordillo *que se haga la prevención que corresponde al resguardo de la Real Hacienda a fin de que no se duplique la satisfacción de este pago*. El 29 de agosto del mismo año, Pedro Gordillo le contestará que queda prevenido el resguardo de la Real Hacienda en los libros de la oficina del contralor grefier general²⁸⁵.

Morales²⁸⁶ señala que desde finales del siglo XVII los músicos de la Real Capilla asistían como categoría profesional a las innumerables fiestas particulares de la Villa y Corte patrocinadas por parroquias, conventos y cofradías. En 1741 varios músicos procedentes de las guardias reales y de las capillas musicales de la Encarnación, Descalzas, San Cayetano y Colegio Imperial, fundaron una hermandad de socorro denominada *Glorioso Patriarca San Joseph de Profesores de la Facultad de Música*, con sede en la Iglesia del Buen Suceso, y cuyo principal objeto era el de socorrerse en las enfermedades y sufragar sus almas a la hora de la muerte. Para ingresar en la hermandad, los aspirantes debían pertenecer a la “facultad de Profesores de Música” y enviar un memorial al hermano mayor en el que se acreditaba ser de vida honrosa. La hermandad acompañaba al músico en la enfermedad y en la muerte, suministrándole el hábito de San Francisco con el que se vestía al cadáver, además de 100 reales para el día del entierro, doce misas rezadas de 3 reales cada una, 24 hachas llevadas por 24 pobres del hospicio y cuatro cirios para alumbrar el cadáver. Morales destaca asimismo que la función de

²⁸³ Ignoramos si estas *otras cantidades pertenecientes a otro tiempo*, eran solo referidas a Albero o también a otras personas.

²⁸⁴ En el mismo documento figura D. Pedro Gordillo como Comendador de la Orden de Alcántara del Consejo de S. M. en el Supremo de Guerra, y su secretario de Estado y Guerra, que además servía por comisión el empleo de Contralor Grefrier general de Casas, Real Capilla y Cámara.

²⁸⁵ AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.

²⁸⁶ Morales, N.: *La Capilla Real y las redes musicales. Festería, Hermandad y Montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII*, en: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de la corte en la Europa moderna*, editado por Juan José Carreras y Bernardo García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 449.

este colectivo iba más allá de esta ayuda, pues suponía una distinción social que subrayaba la dignidad del oficio y la respetabilidad del cuerpo, así como un medio novedoso de cohesión profesional entre diferentes entidades musicales de la ciudad. Es importante señalar que en las solicitudes de admisión que se remitían al Patriarca de las Indias, no pocos artistas alegaban su participación en los fastuosos montajes dirigidos por Farinelli, que a su vez presenciaba asimismo los exámenes de selección en la Real Capilla²⁸⁷.

Morales subraya el hecho de que la familia real, acompañada por un elevado número de súbditos y sirvientes, permanecía fuera de la capital la mayor parte del año, al repartirse entre los distintos palacios madrileños y los Sitios Reales. La Real Capilla quedaba exenta de estas incesantes mudanzas, con excepción de las funciones del Corpus Christi, al ser esta una de las principales festividades religiosas del año que tenían lugar cuando los reyes residían en Aranjuez. Pero, en ausencia de los monarcas, los músicos debían actuar como si estuviesen en la Corte. Por ello, la Capilla en pleno acudía al templo todos los domingos y días festivos del año, es decir, cada vez que el Rey debía presidir los oficios religiosos celebrados en su honor. Por lo general, este conjunto estaba integrado por los bajos, los segundos organistas y los bajones, quienes alternaban por semanas en el desempeño de su actividad. Fernando VI derogó esta norma en 1749, a instancias del Patriarca de las Indias, y autorizó la separación de la Real Capilla en dos grupos distintos a lo largo del año, sin tener en cuenta el tipo de actos al que tuvieran que asistir. No debemos olvidar que la capital del reino, con su constante y opulento despliegue festivo, ofrecía a los músicos de la Real Capilla excelentes perspectivas profesionales²⁸⁸.

El mismo autor señala que existían otras asociaciones de laicos, como la *Hermandad de Criados de la Real Casa*, donde predominaba un auténtico sentimiento de clase y abundaban músicos de la Real Capilla, precisamente aquellos de mayor rango dentro de la jerarquía musical palatina²⁸⁹. La Real

²⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 450-452.

²⁸⁸ Morales, N.: *Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina*. Madrid. Revista de Musicología vol. XXII, 1999, nº 1, pp. 182-184.

²⁸⁹ Morales, N. (2001): *Opus cit.*, p. 453.

Hermandad fue creada en 1604 por iniciativa de varios criados de la Real Casa, mientras se hallaba la Corte en Valladolid. Cuando la Corte se trasladó a Madrid se estableció en la iglesia de San Felipe el Real y posteriormente, en 1618, en la del Monasterio de la Encarnación, donde permaneció hasta su extinción en 1868²⁹⁰.

Según Morales, en el año 1756 ingresaron en la citada hermandad Francesco Corselli —Maestro de Capilla— y Sebastián de Albero. No obstante, las investigaciones que hemos realizado en el Archivo General del Palacio Real acreditan que existe un error en el año que ofrece el citado autor: Corselli fue admitido el 31 de mayo de 1755 (aunque hizo el juramento el 11 de junio²⁹¹); Albero, por su parte, entró el 30 de junio del mismo año y prestó el juramento el mismo día²⁹²:

“En dho día [30 de junio de 1755] se rezivio a D.ⁿ Sebastián Albero organista de la R.^l Capilla. Juró las constituz.es y pagó los 240 en una vez y lo firmo [signum]”²⁹³.

²⁹⁰ Datos tomados de la web de Patrimonio Nacional:

http://www.patrimonionacional.es/sites/default/files/fondos_documentales_agp.pdf (consultado el 13 de noviembre de 2015), p. 51 del documento pdf.

²⁹¹ AGP, Secc. Registros, Reg. 5.495, fol. 264v: *Libro general de entradas de Hermanos en la Real Hermandad de Criados de S.M. comenzando en 1623*.

²⁹² En nuestras investigaciones en el Archivo del Palacio Real consultamos el *Libro de asientos por orden alfabético de fallecimientos de hermanos o de su familia*, (AGPR: Catálogo de la Sección de libros y registros, apartado *Congregaciones y Hermandades: Hermandad de Criados de la Real Casa*, signatura nº 05505, p. 238) de la Hermandad de Criados de la Real Casa, por si pudiera hallarse algún dato sobre su fallecimiento, pero los datos conservados fechan a partir de 1801. También barajamos la hipótesis de que Albero hubiera podido pertenecer también a la anteriormente citada Hermandad de socorro *Glorioso Patriarca San Joseph de Profesores de la Facultad de Música*, sobre todo por la voluntad del navarro de “*ser amortajado con el manto de N. Seráfico S. Francisco*”. Recordemos que los miembros de esta Hermandad acompañaban al hermano en su enfermedad y después en su fallecimiento, suministrándole el hábito de San Francisco con el que se vestía al cadáver. La documentación conservada únicamente muestra los miembros fundacionales del año 1741 —entre los que no se encuentra el joven Sebastián—, y los que firman las constituciones de la Hermandad en 1765, es decir, no hay constancia de quienes fueron sus miembros entre 1742, año siguiente al de su fundación, y 1756, año en que falleció el compositor roncalés (AGPR: Administración General/Real Capilla/ caja. 6856.), por lo que la hipótesis sigue abierta. Asimismo hemos investigado en la misma fuente, si pudo formar parte de otras hermandades. La documentación es escasa y solo hemos podido hacer comprobaciones en los años en los que se conserva algún escrito: la *Hermandad de Socorro de Nuestra Señora del Buen Suceso* (año 1747); la *Hermandad del Santísimo Cristo de la Agonía* (año 1746); la *Hermandad del Apóstol S. Andrés* (año 1742) y la *Hermandad de Jesús, María, José, Joaquín y Ana* (año 1745), todas ellas con sede en la iglesia del Buen Suceso, pero no hemos hallado al navarro como miembro de ninguna de ellas.

²⁹³ AGPR: Secc. Registros, Reg. 5.495, fol. 263v: *Libro general de entradas de Hermanos en la Real Hermandad de Criados de S.M. comenzando en 1623*. Puede consultarse también en Cuervo, L.: *El manuscrito Ayerbe: una fuente española de las sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII*. *A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 13, 2015, pp. 5 y 6.

El 31 de julio de 1755 también fue admitido en la misma hermandad Antonio Literes²⁹⁴.

Sebastián de Albero falleció el 30 de marzo de 1756 a la edad de 33 años. No sabemos cuál fue la causa de su fallecimiento, aunque, teniendo en cuenta su juventud, resulta muy probable que una epidemia acabara con su vida. Además, era muy frecuente enterrar a los fallecidos por este tipo de enfermedades en las parroquias, hasta que Carlos III promulgó la Real Cédula de 3 de abril de 1787, por la que prohibió este tipo de enterramientos en favor de los realizados en cementerios extramuros:

*“Para que todo se execute con la prudencia y buen orden que deseo en beneficio de la salud pública de mis súbditos, decoro de los templos y consuelo de las familias, cuyos individuos se hayan de enterrar en los cimiterios”*²⁹⁵.

González Varas²⁹⁶ señala que también resultó importante, para la promulgación de esta real cédula, el nuevo concepto que se tenía de enfermedad en el XVIII: si antes se achacaba a una voluntad divina, en esta época ilustrada comenzaron a valorarse las causas objetivas, como corresponde al incipiente pensamiento científico del momento.

Albero fue enterrado “de secreto” con licencia del Señor Vicario:

“D.ⁿ Sevastián Ramón de Albero y Añanos, Organista principal de la R.^l Capilla de S. M., marido que fue de D.^a María Ángela de la Calle y Manso, y nat. de la V.^a De Roncal, Reyno de Navarra, è hijo de Don Antonio Albero, y D.^a Francisca Añanos (difuntos) Parroq.^{no} de esta Iglesia Calle de los Preciados, Casas del Marques de Quintana. Otorgó poder para testar, en compañía de la citada su muger,[sic] dandosele el uno a el otro, ante Manuel Rodríguez de Montoya, ss.^{no} R.^l en diez y nueve de Junio de mil setez.^{tos} quarenta y ocho, y ambos se nombraron por Testam.^{rios}, junto con D.ⁿ Manuel de la Lana y Urtasum, Cap.^{an} de las s.^{zas} Descalzas R.^s, D.ⁿ Fernando Lacunza (vive en los Caños de Peral, y D.ⁿ Joseph Savedra, y por herederos nombraron à los hijos que tubiesen durante su matrimonio, y no

²⁹⁴ AGPR: Secc. Registros, Reg. 5.495, fol. 264r.

²⁹⁵ Cédula de 3 de abril de 1787, en Reguera Valdelomar, J. (1805): *Novísima Recopilación de las leyes de España, mandado formar por Carlos IV*. Tomo I. Libro I. Título III: *De los Cimiterios de las Iglesias: entierro y funeral de los difuntos*. Madrid. Imprenta de Sancha, p. 18.

²⁹⁶ González-Varas, A.: *Libertad religiosa y cementerios: incidencia del factor religioso sobre las necrópolis*. Ius Canonicum. Vol. 41, 2001, Nº 82, pp. 646-647.

teniéndolos se instituyeron el uno, al otro. Recibió los s.^{tos} Sacram.^{tos} murió en treinta de Marzo de mil setez.^{os} Cinquenta y seis, enterrose en s.ⁿ Martín, de secreto con licencia del S.^{or} Vicario”²⁹⁷.

En la actualidad no existe constancia de dónde reposan los restos mortales de Sebastián de Albero, puesto que la Parroquia de S. Martín donde fue enterrado *de secreto*, según su Certificado de defunción, fue derruida durante el siglo XIX.

Su testamento²⁹⁸, fechado el 14 de abril de 1756 y otorgado mediante poder, instituye como única heredera a su esposa, M^a Ángela de la Calle. Ella misma declara, en el citado testamento, la voluntad de su difunto marido de ser amortajado con el manto de *N. Seráfico S. Francisco* y sepultado en la iglesia parroquial a la que perteneciese en el momento de su muerte (S. Martín). Se hizo así al día siguiente de su fallecimiento, el día 31 de marzo de 1756. También declaró que su esposo le pidió que se celebraran por su alma seiscientas misas rezadas, pagando por cada una de ellas la limosna de tres reales de vellón. De ellas, doscientas cincuenta habían de celebrarse en S. Martín, y las otras restantes allí donde dispusieren tanto la otorgante como los demás testamentarios. También dispuso la voluntad de dar en limosna 120 reales de vellón al tesorero de la Real Congregación de S. Fermín de los Navarros, de donde él había sido congregante desde 1746; y otros 24 reales a los Reales Hospitales²⁹⁹ General y de la Pasión de la Corte (12 reales a c/u).

²⁹⁷ AHDM: Certificado de Defunción de Sebastián de Albero. Archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. Libro: Defunciones, archivo SMDL20 (1756-1763), imagen 0008, folio 4 vuelto.

²⁹⁸ El Testamento de Albero y el Poder pueden consultarse en: AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 179r-184v. Texto íntegro en: Erro, S. (2007): Opus cit., Apéndice I, n^o 17, p. 90, aunque si bien es cierto que contienen algún error de transcripción.

²⁹⁹ Este último dato del donativo a los Reales Hospitales General y de la Pasión sirvió para que abriésemos una nueva hipótesis en relación al motivo del fallecimiento del músico navarro. Barajamos la idea de que Albero, enfermo, hubiera podido estar ingresado en el citado centro médico antes de morir. En la búsqueda de información de este lugar, localizamos el artículo: García Barreno, P.: *El hospital General de Madrid. CDXXV años de historia*, (1996-1997) en la web del propio doctor <http://www.pedrogarciabarreno.es> (consultado el 12 de junio de 2014), que trata la historia de este hospital a través de los siglos. Nos pusimos en contacto con su autor para interesarnos sobre los historiales clínicos que pudiesen haber sido guardados por el Hospital General de Madrid de esa época. Con mucha amabilidad nos contestó que el propio hospital no custodiaba ese material, y que, de existir, se hallaría en el Archivo de la comunidad de Madrid. Por desgracia, en nuestra búsqueda en dicho archivo pudimos constatar que solo se conservaba documentación administrativa de esa época, pero ningún expediente personal. La otra opción que nos ofreció el Dr. García Barreno fue que investigáramos en la documentación del antiguo Hospital de la Corte, que debía de conservarse en el archivo del Palacio Real. Pero al investigar allí tampoco hallamos nada al respecto; de hecho, el jefe de sala —Antonio Alonso— hizo hincapié en el hecho de que en esa época no existía la costumbre de conservar ese tipo de material,

Mediante la Real Orden del 13 de abril de 1756, el rey Fernando VI concede a María Ángela de la Calle, viuda de Sebastián de Albero, la cantidad de 200 ducados al año como pensión. Existe un documento enviado al Duque de Alba³⁰⁰ en el que se le pone en conocimiento la citada Real Orden, para que la ejecute:

“Ex.^{mo} S.^{or}

El Rey se ha servido conceder a D.^a Maria Angela de la Calle, y Manso, viuda de D.ⁿ Sebastián de Albero organista que fue, de su Real Capilla, doscientos ducados de vellón, de pension annual; Yaviendose expedido a la Thesorería General el Decreto correspondiente, lo participo a V.e [vuestra excelencia] para su noticia. Dios guie a V.e. m.^s [muchos] a.^s [años] como deseo. Buen retiro. 13 de Abril de 1756 [signum]”³⁰¹.

M^a Ángela de la Calle enviudó a la edad de 32 años. Aunque en las investigaciones realizadas en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid sobre los registros sacramentales conservados de la Parroquia de S. Martín no hallamos documentación alguna que certificara unas segundas nupcias de la viuda de Albero (ni tampoco su certificado de defunción), con todo, en la primera página del poder para testar recíproco que firmó el matrimonio Albero-de la Calle (fechado el 19 de junio de 1748), figura en su margen izquierdo una nota bastante reveladora (fig.4). En ella se deja evidencia escrita de que, en el año 1759, María Ángela de la Calle estaba nuevamente casada, con una persona llamada Silvestre Hernández. Es muy posible que, tras la muerte de su primer marido y con motivo de su segundo matrimonio, ella se hubiese trasladado a otro domicilio o a otra localidad, por lo que ya no pertenecería a la parroquia de S. Martín, y los expedientes eclesiásticos habrían pasado a otro archivo. De hecho, ignoramos la fecha exacta de este nuevo enlace nupcial, porque no tenemos constancia de la parroquia donde se realizó. Por otra parte, a fin de encontrar nuevos datos, se ha tratado de localizar en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales el testamento de la viuda del músico navarro, pero no se encuentra ni en el registro de las

puesto que las enfermedades tenían un cierto componente "mágico" y no solo eran atribuidas a razones científicas.

³⁰⁰ En esta época el Duque de Alba era D. Fernando de Silva y Álvarez de Toledo (1714-1776), designado desde 1753, Mayordomo mayor del rey Fernando VI, y jefe de su Casa Real.

³⁰¹ AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.

escrituras del escribano Julián Antonio Barrera³⁰², ni en las de Manuel Rodríguez de Montoya³⁰³. Queda para futuras investigaciones la tarea de indagar en las escrituras de Eugenio Villerías, por si hubiese documentación que conduzca al paradero de M. Ángela de la Calle y su segundo marido.

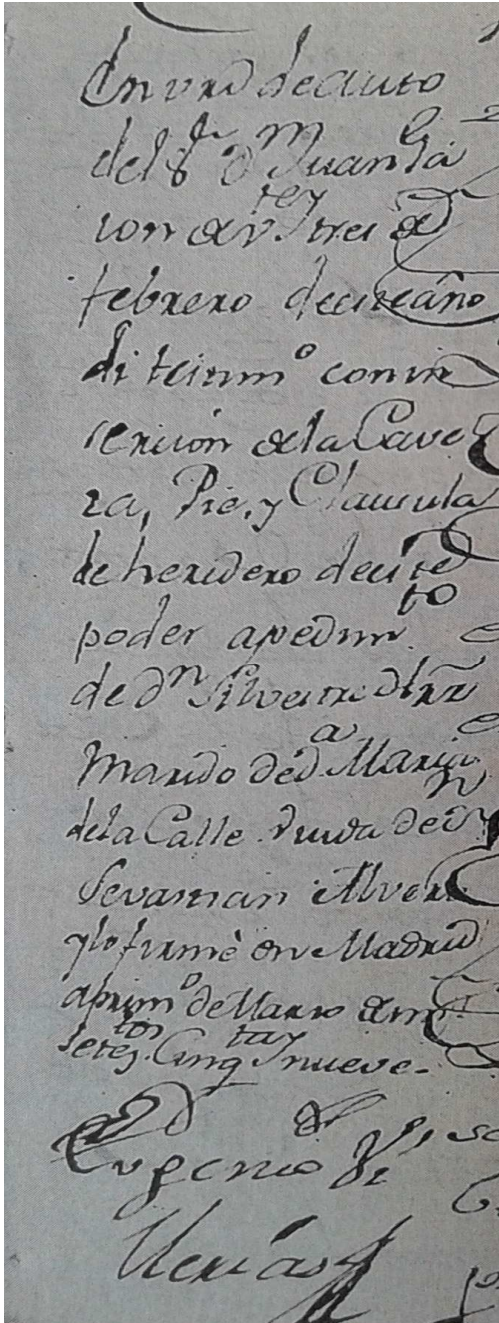


Fig.4: "En vrd [virtud] de auto del s.or [señor] D.ⁿ Juan Garón a v.^{tey} tres de febrero de este año di testimº con inserción de la Caveza, Pie y Clausula de heredero de este poder a pedm.^{to} [pedimento] de D.ⁿ Silvestre Hrz. [Hernández] marido de D.^a Maria de la Calle viuda de D.ⁿ Sebastián Alvero y lo firmé en Madrid a primer.º de marzo de m.^l setez.^{tos} Cinq.^{tay} nueve". Eugenio Villerías [signum]"³⁰⁴

³⁰² AHPM: Registro de escrituras del escribano Julián Antonio Barrera, sig. 18421 (microfilme).

³⁰³ AHPM: Registro de escrituras del escribano Manuel Rodríguez de Montoya (sigs. 24896 y 18124).

³⁰⁴ AHPN: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 851r. En una nota en el margen izquierdo de esta página, M.^a Ángela de la Calle figura ya casada con Silvestre Hernández en 1757. Este dato también se ofrece en Erro, S. (2007): Opus cit., p. 84 (Nota a pie de página nº 10). Imagen por cortesía del Archivo Histórico de Protocolos. Comunidad de Madrid.

Cabe destacar que Albero jamás trabajó en el Real Alcázar ni en el actual Palacio Real. El primero, tal y como hemos apuntado anteriormente, se incendió en la Nochebuena de 1734, por lo que la Real Capilla hubo de trasladarse. El segundo, el actual Palacio Real, fue inaugurado cuando el organista navarro ya había fallecido.

Tal y como se ha comentado, a raíz del incendio de 1734 la Real Capilla perdió su sede y tuvo que trasladarse a la Capilla de la Calle del Tesoro. El documento donde se indica el citado cambio está tomado de una serie de manuscritos recopilados por Vicente Pérez, músico tenor de la Real Capilla en 1791. En uno de ellos hay una nota aclaratoria que dice así:

“Nota 4.^a

Lo que se llama aquí y en otros Papeles de este tiempo, Capilla de Palacio, entiéndase que era la Capilla de la Calle del Tesoro, en la qual con motivo de haverse quemado Palacio viejo en la noche Buena del año 1734, y estarse haciendo el nuevo, se celebravan en ella todas las funciones, y oficios Divinos a que no asistia el Rey, pues quando concurría à ellos, se celebravan en la Iglesia del Monasterio de S. Gerónimo: lo qual se executó haciendo assi,[sic] hasta Nobiembre del año de 1764, que de hecho se vino S. M. el S.^{or} Rey D.ⁿ Carlos III.^o, con toda su Familia à vivir al Palacio nuevo: por cuió motivo cesó el celebrarse las funciones, y oficios Divinos, asi en S. Jerónimo, como en la Capilla de la Calle del Tesoro: pero se quedó en S. Geronimo uno de los dos Armarios de que se hace aquí relacion, el qual existe oy en el tras Coro, y sirbe para uso de los Religiosos.

Asimismo: se hecha de ver por este mismo Papel, y otros de este Cuaderno, de que D.ⁿ Josef Nebra era de mayor confianza para el Ministro, y Cardenal Patriarca de las Indias, que no el Maestro D.ⁿ Fran.^{co}. Corselli³⁰⁵.

Pero, ¿cuál era exactamente la Capilla de la Calle del Tesoro? Actualmente existe una calle en Madrid con el mismo nombre de “calle del tesoro”, pero, si tenemos en cuenta el plano de Pedro Texeira (1595?-1662), podemos observar su situación exacta en el s. XVIII, justo al lado del Real Alcázar:

³⁰⁵ Pérez, V.: Opus cit., folio 27v. (p. 60 del documento en pdf). También referenciado en: Lolo, B: Opus cit., pp. 96 y 97.



Fig. 5: El Real Alcázar en el siglo XVII³⁰⁶

En el s. XVI, Felipe II ordenó edificar la Casa del Tesoro, donde se agrupaba la residencia de los artistas de las obras del Alcázar, las cocinas nuevas, la casa de los Oficios, el edificio de la Botica Real y la Casa de la Cadena. Todo ese complejo fue obra de Gaspar de la Vega. Posteriormente, Felipe V destinó la casa del Tesoro a Biblioteca Real, hasta que desapareció en 1810 con los derribos ordenados por José I, lo que dio lugar a la actual plaza de Oriente³⁰⁷. Parece lógico suponer que fuera la propia Casa del Tesoro, que no resultó afectada por el incendio del Real Alcázar, la que albergara la Capilla a que se hace referencia.

En el propio plano de Texeira puede observarse una pequeña torre de lo que parece una diminuta capilla, justo en el lado derecho del Real Alcázar. Otra opción que podría barajarse, aunque resulta menos probable, es que se refiriera a la Capilla del Real Convento de San Gil, situada también en la misma calle y construida en el siglo XVII cerca de la que fue la antigua Iglesia de S. Miguel de la Sagra, demolida en el siglo XVI. Sea cual fuere su ubicación, lo que sí sabemos a día de hoy es que esa capilla fue nada menos que Parroquia Ministerial de Palacio entre los años 1764 y 1809.

³⁰⁶ Gea, M^a I.: *Guía del plano de Texeira (1656)*. Madrid. Ediciones La Librería, 2007, p. 218. Imagen por cortesía de Ediciones La Librería.

³⁰⁷ Ídem.

Comella³⁰⁸ señala que, a mitad del siglo XVIII, tras el Concordato entre la Santa Sede y el Reino de España de 27 de junio de 1753, se erigió la Capilla Real como parroquia de la que dependía la familia real, los cortesanos y la servidumbre de palacio. Benedicto XIV delimitó un territorio palatino, integrado por los palacios reales y Reales Sitios, exento de la Archidiócesis de Toledo.

Subirá lo aclara:

“Por Breve Apostólico del Papa, mediante el cual erige en iglesia parroquial la Real Capilla de Palacio, fue expedido a instancias del propio Fernando VI, con jurisdicción omnimoda, privativa ordinaria, episcopal, o cuasi concedida al Capellán o Pro-Capellán Mayor de S. M. con territorio propio y separado “vere nullius”, que se extiende a diferentes lugares y establecimientos, cuyos límites se demarcaron después con exactitud en Breve de Pío VI, expedido el 8 de abril de 1777”³⁰⁹.

Anteriormente se encontraba esta parroquia ministerial en la sede de la Iglesia del Buen Suceso en Puerta del Sol (1753-1764), y más tarde en la Parroquia de Santiago (1809-1814); Capilla del Colegio de María de Aragón (1814-1824); de nuevo Parroquia de Santiago (1824-1843); Iglesia del Monasterio de la Encarnación (1843-1885), e Iglesia del Patronato de Buen Suceso en Argüelles (1885-1931)³¹⁰.

Hergueta³¹¹ señala que la Real Capilla actuó después del incendio, unas veces en el Palacio del Buen Retiro y otras en el Convento de S. Jerónimo, y tenían obligación de cantar cada viernes el *Miserere* en el Convento de Capuchinos de La Paciencia.

³⁰⁸ Comella, B.: *La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)*. Hispania Sacra. Legalidad y conflictos 58 117, enero-junio 2006, pp. 146-147.

³⁰⁹ Subirá, J.: *La Música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de los niños cantoritos*. Anuario Musical XIV, 1959, p. 214.

³¹⁰ Comella Gutiérrez, B.: *El Patriarca de las Indias Occidentales y la jurisdicción palatina en los reales Patronatos del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid*. Anuario de Historia de la Iglesia, 2006, nº 15, p. 398.

³¹¹ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 17.

Subirá cita un documento, fechado el 20 de junio de 1809, en el que se detallaba un compendio donde se explicaba todo lo relacionado con el culto. Algunas disposiciones venían desde la época de Fernando VI. Todos los días del año se cantaba Misa Mayor, y era obligatorio aplicarla por la intención de S. M. y felices sucesos de la Monarquía. Además, según dispuso Fernando VI, diariamente se rezaban otras nueve misas con limosna de cuatro reales cada una. Después de la Misa mayor se decía otra Misa rezada, llamada de Postre, y debían celebrarla los Capellanes de Altar. Añade:

“...el Coro de Música asistía a la Misa mayor de todas las festividades de primera y segunda clase, como también a las primeras y segundas Vísperas, a los Maitines, de la Natividad de Nuestro Sr. Jesu-cristo y a los Reyes, a los Oficios de Semana Santa y Octava del Corpus; a la misa, letanía y completas y reserva del Santísimo sacramento en las Quarenta Horas y exposición de Sacramento, y además tiene la obligación de asistir a un crecido número de festividades, honras y aniversarios que se celebran en varias iglesias de Madrid”³¹².

Esto nos ofrece una ligera idea de la gran carga de trabajo que tenía tras de sí la Real Capilla en relación con el culto divino. Una vez concluidas, en 1755, las obras del nuevo Palacio Real (comenzadas en 1738, según los planos de Juan Bautista Sachetti), la Capilla Real se restableció en él, aunque hay cierta confusión en cuanto a la fecha exacta. Mientras Hergueta³¹³ sitúa el año 1757 como fecha del establecimiento de la Real Capilla y del coro del canto llano en su nueva sede, por el contrario en el manuscrito de Vicente Pérez³¹⁴ (transcrito anteriormente), se cita la fecha de noviembre de 1764.

Según Kirkpatrick, no existe evidencia alguna de que hubiera relación oficial entre Scarlatti y la Real Capilla española, aunque es evidente que Álbero tuvo contactos con él, ya que ambos convivieron durante varios años en la Corte de Fernando VI. Además, se copió expresamente para el organista roncalés un volumen de sonatas del italiano, que más tarde fueron a parar a

³¹² Subirá, J. (1959): Opus cit., p. 215.

³¹³ AMSL B6/L 1569: Hergueta, N.: Opus cit., p. 17.

³¹⁴ Pérez, V.: Opus cit., Folio 27v. (p. 60 del documento en pdf).

manos del doctor John Worgan, y que en la actualidad se encuentran en la British Library³¹⁵. En el capítulo siguiente volveremos sobre esta cuestión.

La reina Dña. Bárbara de Braganza se refiere a Scarlatti en su testamento, pero, pese a que ella misma custodiaba en su biblioteca musical las *Sonatas para clavicordio* de Albero y otro volumen del músico navarro que veremos más adelante, no hace mención alguna a su figura:

*“Mando que a D.ⁿ Domingo Escarlati, mi maestro de música y que me ha servido con grande aplicación, y lealtad, sele den dos mil doblones en dinero, y una sortixa”*³¹⁶.

La hipotética amistad, o incluso relación profesor-alumno, que pudiese haber existido entre Fernando VI y Albero no es posible observarla a través del testamento personal del monarca, otorgado el 10 de diciembre de 1758 en Villaviciosa de Odón, puesto que el navarro había fallecido dos años antes.

Lolo³¹⁷ ya nos indicaba anteriormente que uno de los mayores privilegios asociados al puesto de organista era el de ser maestro de tecla de príncipes o infantes, aunque no existiera un nombramiento oficial para este cometido. No tenemos ninguna constancia oficial de que el músico navarro tuviera relación alguna con los citados miembros de la realeza, aunque pudiera haber sido así. Recordemos que quien sí sabemos que actuaba como maestro de las infantas doña M^a Teresa y doña M^a Antonia (y por ello debía acompañar siempre a los monarcas a los Reales Sitios) fue el Maestro de Capilla Francesco Corselli.

Hemos apuntado la posibilidad de que Albero hubiera sido maestro de infantes, o incluso del monarca Fernando VI. Recordemos que el organista roncalés dedica sus *Obras para clavicordio* a este último “...para que examinados sus muchos errores por la alta Comprensión de V. M.^d tenga á bien de admitirlo bajo su protección, a fin de que en los cortos ratos que V. M.^d

³¹⁵ Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*, trad. de Clara Janés, Madrid, Alianza, 1985, p. 106. El autor sitúa el *Manuscrito Worgan* en el British Museum, pero en la actualidad se halla en la British Library (Add. 31553).

³¹⁶ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza, II/305, folio 20r.

³¹⁷ Lolo, B.: Opus cit., pp. 27-28.

concede a su diversión, sea el premio de mi dévil trabajo el regio examen...". Es decir, se deduce que el Rey debía de tener cierto nivel en los instrumentos de tecla para poder valorar la obra. Sin embargo, en ningún documento figura que Scarlatti fuese su maestro, como sí lo era de la Reina. ¿Habría sido Albero? Seguramente la figura del organista navarro también pudo ser muy importante dentro de la vida musical cortesana, sobre todo en lo referente a la Real Capilla, pero, como hemos dicho anteriormente, había otras figuras musicales en la Corte que lo eran aún más: Corselli y Nebra, en la Real Capilla; Scarlatti, como maestro personal de la Reina y músico de cámara; y el gran Farinelli, en todo lo referente a la música vocal y teatral.

La vida musical en palacio era de gran importancia, y este hecho quedó reflejado en varias pinturas. Quizá la más reveladora sea la copia en plancha que efectuó Joseph Flipart (1721-1797) de la pintura que Jacopo Amigoni³¹⁸ (1682-1752) había realizado para la familia real en 1752 (fig. 6). En ella se puede apreciar una escena en la que los monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza (en el centro) posan en un ambiente musical, y no falta un palco o tribuna donde pueden apreciarse los músicos más importantes del momento. Aunque no figura el nombre de los dos músicos que aparecen en la tribuna, Kirkpatrick³¹⁹ no ofrece dudas en su afirmación de que el pintor retrató a Scarlatti y a Farinelli, es decir, los más influyentes para los monarcas, aunque también reconoce al violinista José Herrando (1680-1763) a la derecha de estos.

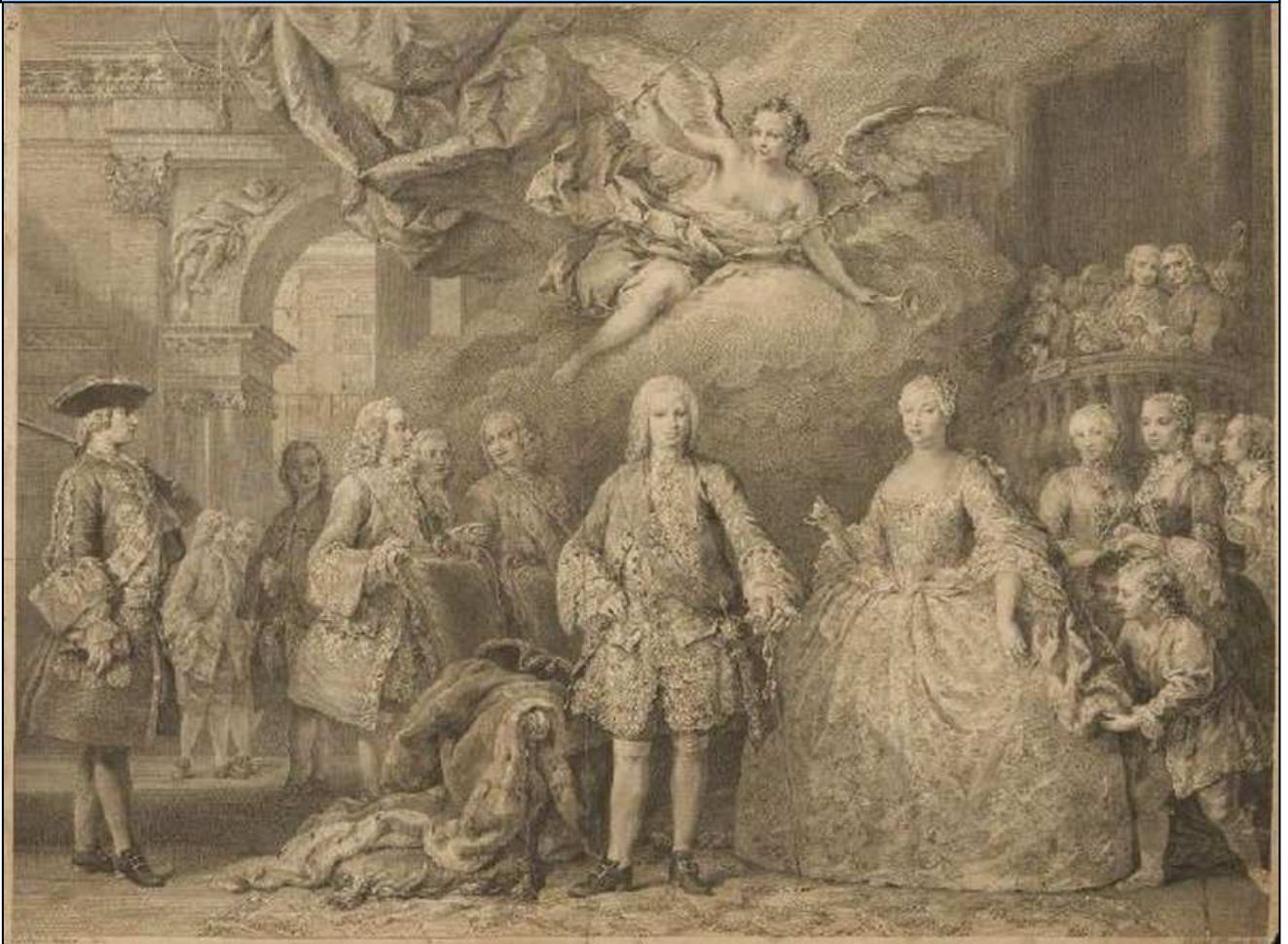
En el catálogo de Barcía Pavón se describe esta obra de la siguiente manera:

*“Fernando VI con su mujer Doña Bárbara de Portugal, rodeados de personajes de la Corte. En la parte sup., entre nubes, la Fama; en el fondo, en una tribuna los músicos”*³²⁰

³¹⁸ En muchos textos, figura también como Amiconi.

³¹⁹ Kirkpatrick, R.: Opus cit., pp. 103 y 297 (ilustración 38).

³²⁰ Barcía Pavón, A. M.: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901/1905. Imprenta de Archivos, Olid, 8.

Fig. 6: **Fernando VI, Bárbara de Braganza y la Corte española en 1752¹**

Dos años después del fallecimiento de Albero, en 1758, murió en Aranjuez la reina Bárbara de Braganza, con mucho sufrimiento y con síntomas que acarrea desde años atrás:

“La Reina Dona María Bárbara falleció á las cuatro de la mañana del día 27 de agosto del año de 1758 en el Real Sitio de Aranjuez. La historia de su enfermedad es la siguiente. Era esta Señora de 47 años de edad, de (temperamento sanguíneo flemático, de cuerpo obeso, de mucho comer, de poco ejercicio, y tenía las evacuaciones menstruas copiosísimas, no parió nunca, ni jamás se hizo preñada. En su juventud padeció muchas jaquecas, después en la edad consistente tuvo dificultad en la respiración, de modo que los médicos lo miraban como asma periódica; y en las cuatro estaciones del año tenía esta enfermedad tales aumentos , que parecía inducirle una sofocación, en especial en los solsticios, en los cuales los acometimientos asmáticos eran mas fuertes [...] En el mes de febrero del año de 58 le salieron tumores en varias partes del vientre, como en la región del hígado y en las ingles, en especial en la derecha; pero con la salida de ellos no solo no disminuyeron los males referidos sino que se aumentaron mucho. Estos tumores en su magnitud eran varios, porque el que había junto al hígado era de la magnitud de huevo, el de la ingle de la parte derecha era mayor que

*un puño, un poco menor era el de la izquierda, pero todos ellos eran durísimos y de mucho dolor, en especial al tocarlos*³²¹.

Al no tener descendencia, no pudo ser enterrada en El Escorial, puesto que allí se enterraban por norma los reyes españoles y las reinas que hubieran sido madres de monarcas. Por este motivo llevaron sus restos al Convento de las Salesas Reales (Real Convento de la Visitación), que ella misma había fundado en 1748 para su futuro retiro, en caso de enviudar. El fallecimiento de la Reina agravó los problemas de salud que Fernando VI padecía desde su juventud, hasta llegar a la demencia. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M., lo describe del siguiente modo:

*“Aunque S. M. parecía estar bueno todo el tiempo que duró la enfermedad de que murió la Reina, que fue desde el día 20 de julio hasta 27 de agosto, no obstante experimentaba ya cierta repugnancia á hacer las cosas regulares de la vida, como á comer, dormir y salir al campo, y al mismo tiempo le sudaba todas las noches la cabeza copiosamente. El temperamento del Rey es melancólico é inclina á ese humor por disposición propia, de modo que aun estando bueno suele tener unos temores que solo se hallan en los que son poseidos déla melancolía; y la enfermedad que ya padeció S. M. años pasados que le duró trece meses (así se dice) muestra bastantemente que este Príncipe abunda de sangre melancólica [...] Con estas disposiciones enfermó el Rey el día 7 de septiembre del año 1758 en el Palacio de Villaviciosa, adonde se trasladó S. M. desde Aranjuez; y según la relación de los médicos que entonces le asistían, se empezó la dolencia á manifestar con temores muy vivos en que temía morirse, ó ahogarse ó que le daría un accidente*³²².

Murió en el Castillo de Villaviciosa de Odón en 1759, tan solo un año después que su esposa, y fue enterrado junto a ella, tal y como había dispuesto en su testamento:

*“Mando que después de mi Fallecimiento mi Cuerpo sea llevado con la mayor moderación, y la menor pompa que mi estado R.^l permita al Real Monasterio dela Visitación de Nuestra Señora [...] a fin de q.^e allí sea sepultado juntamente con el Cuerpo de la misma Reina Difunta, o a su lado*³²³.

³²¹ Andrés Piquer en la *Noticia de la enfermedad de la Reina Doña María Bárbara de Portugal, Reina de España, esposa del Rey D. Fernando el Sexto*. Puede consultarse en Salvá, M. A. P. Sáinz de Baranda. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. XVIII, 1842, pp. 221-226. Madrid. Imprenta de la viuda de Calero.

³²² Andrés Piquer en el *Discurso...* en Salvá, M. A. P. Sáinz de Baranda: Opus cit., pp. 156-221.

³²³ AGPR: Testamento otorgado en Villaviciosa a 10 de diciembre del año 1758 por el Sr. Rey D. Fernando 6º, ante Juan Francisco Gaona Portocarrero. Copia Simple. Reinados / Fernando VI / Caja 201 / Exp. 8 (pág. 6 del archivo digitalizado en pdf).

Los restos mortales de ambos se encuentran en la actualidad en la Iglesia de Santa Bárbara de Madrid (parte del antiguo Convento de las Salesas Reales). El mausoleo que los contiene fue diseñado por Francesco Sabatini (1722-1797), arquitecto al servicio de la Casa Real, y realizado en mármol por Francisco Gutiérrez Arribas (1727-1782), que llegó a ser escultor de cámara del monarca Carlos III. Al morir Fernando VI en 1759 sin descendencia, le sucedió su hermanastro Carlos III hasta 1788, fecha en que accedió al trono el monarca Carlos IV (reinado 1788-1808).

Una vez contrastada la información que había hasta la fecha sobre Albero, valorada dentro del contexto musical de la Corte de Fernando VI, se concluye que los datos se muestran contradictorios: por un lado, no parece que el organista navarro fuese un músico influyente dentro de la Corte madrileña, debido entre otros motivos a la gran competencia profesional con la que se encontró, a la moda de elegir a músicos italianos y al altísimo nivel de sus compañeros de la Real Capilla. Pero, por otro, existen evidencias que demuestran lo contrario: Albero entró como organista principal a la edad de 24 años, con una formación instrumental y compositiva que se presume sobresaliente; dedicó al monarca sus *Obras para clavicordio o piano forte*; la Reina tenía en su biblioteca personal al menos dos volúmenes con música del navarro (*Sonatas para clavicordio* y otro titulado *Differenti Sonate scelte per cembalo*, que en la actualidad se encuentra perdido); fue uno de los maestros que firmó el dictamen de las *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*, de José Elías, junto a José de Nebra y Joaquín Oxinaga; se le copió un volumen de sonatas de Scarlatti (incluso se ha barajado en muchas ocasiones la posibilidad de que pudiera haber sido él mismo el copista de ese y de otros manuscritos del italiano); como veremos más adelante, Albero y Scarlatti comparten dos sonatas en dos de sus manuscritos³²⁴; el músico navarro también fue admitido en la Hermandad de Criados de la Real Casa en 1755, honor que compartió con Corselli y Literes; a su muerte, Fernando VI concede a su viuda una pensión de doscientos ducados de vellón anuales. Aparte de

³²⁴ En el Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Eyerbe (RCSMM); figuran la primera y la segunda de las sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* (BNMV), y aparecen como sonatas números once y doce respectivamente. Al margen de quien sea el autor real, este hecho revela una admiración mutua.

todos estos argumentos, Mitjana se refiere a Sebastián de Albero como uno de los organistas “*cuya fama fue bastante grande*”³²⁵. También figura en una de las obras de referencia del siglo XIX: el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni, aunque únicamente se indica su puesto como “*organista de la R. C. en 1746*”³²⁶.

A menudo se utiliza la expresión “eclipsado” para describir la situación de Albero con respecto a sus eminentes colegas de la corte, pero debemos valorar la posibilidad de que esta no fuese la situación real. Es muy posible que fuese reconocido, admirado y valorado; que él mismo aprendiera de maestros como Corselli, Scarlatti o Nebra, o que ellos mismos admiraran el talento del músico navarro. Aunque no se puede obviar que en esa época había artistas mucho más prestigiosos que él, y más importantes, todo apunta a que su labor dentro de la Real Capilla como organista principal, y fuera de ella (de hecho, ninguna de las obras conservadas es religiosa), debió de ser más importante de lo que se le reconoce. Quizá haya sido en los siglos posteriores, ante la indudable trascendencia de la música de los maestros italianos, cuando se haya ido paulatinamente marginando la música de otros compositores como Albero. Esto no tendría que ver con la falta de calidad en su música, sino más bien por la gran trayectoria musical y profesional, y por la gran producción compositiva de los italianos. Recordemos que Albero solo trabajó en la corte diez años, y que su temprano fallecimiento truncó lo que podría haber sido una de las trayectorias más brillantes en la historia de la tecla ibérica.

En cualquier caso, no se debe juzgar a un artista por su reconocimiento en vida sino por su legado. El gran valor que en la actualidad se reivindica de Albero viene dado por su música para tecla, de la que hablaremos más adelante.

³²⁵ Mitjana, R.: *La Música en España (Arte religioso y Arte profano)*. Madrid. Centro de Documentación musical. INAEM, 1993, p. 290.

³²⁶ *Alvero* [sic], D. *Sebastián*, en: Saldoni, B.: *Opus cit.*, vol. IV, p. 15.

3. LA ESCUELA HISPÁNICA DE MÚSICA PARA TECLADO HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

3.1 Antecedentes y evolución

La música de Sebastián de Albero constituye un eslabón importante dentro de la evolución de la música hispana para teclado. De hecho, en ella encontramos tradición y modernidad: la utilización de formas típicas del barroco junto a otras típicas del clasicismo, el uso del contrapunto imitativo junto con la melodía acompañada y el empleo en su lenguaje del *empfindung*—propio de su contemporáneo Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)—, junto con otros lenguajes más scarlattianos. Cabría preguntarse de dónde viene esta tradición de música hispana para tecla, en la cual no solo se inserta la obra del músico roncalés, sino que también anticipa en parte características de la música posterior.

Antes de comenzar, es preciso acotar el significado de *tecla*. Como apunta Apel³²⁷, antes de 1700 este término español (*keyboard* en Inglaterra y *tastatur* en Alemania) se aplicaba a todos los instrumentos de teclado, sin distinción alguna entre ellos. En Alemania actualmente se utiliza el término *Klavier* (hace unos siglos *Clavier*³²⁸) como término genérico para designar un instrumento de tecla, sin especificar uno en particular³²⁹. Apel señala que, aunque existe una diferenciación clara entre los distintos instrumentos de teclados (principalmente entre el órgano y el clavecín), será la creación de nuevas formas (*Toccata*, *Ricercare*, *Canzona*, *Variación* y diferentes tipos de danza), la que otorgue nueva plenitud y vitalidad a la música renacentista para teclado³³⁰.

Dicho esto, hay que destacar que el instrumento más importante para la música instrumental de los siglos XVI y XVII en España fue el órgano.

³²⁷ Apel, W.: *The history of keyboard music to 1700*. USA. Indiana University Press, 1972, p. 3.

³²⁸ Aunque el término *Clavier* se utiliza sobre todo en Francia, según Ripin (ver referencia en la nota siguiente), también se utilizaba en Alemania para designar un instrumento de teclado sin necesidad de especificarlo. Actualmente los alemanes utilizan la palabra *Klavier*. Sirva como ejemplos la obra *Clavier-Übung* (título original de J. S. Bach), que en la actualidad se denomina *Klavierübung; o Das wohltemperierte Clavier* (título original de Bach) que ahora se escribe *Das wohltemperierte Klavier*.

³²⁹ Ripin, Edwin M.: *Clavier*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. 1980/1995, vol. 4, p. 470.

³³⁰ Apel, W.: *Opus cit.*, p. 75.

De hecho, como apunta López-Calo, el órgano hispánico de finales del siglo XVI contenía tales elementos propios (diversos de los demás órganos europeos de la época), que lo convertían en un instrumento perfectamente individual. Fue en el último tercio del siglo XVI cuando se difundió por toda la Península un invento que iba a caracterizar el órgano español: el teclado partido. Este sistema se convirtió en la característica esencial del órgano hispánico, y sus consecuencias para la música organística española de los siglos XVII y XVIII serían decisivas³³¹.

Establecer el origen de la música ibérica para teclado resulta muy complicado, y los musicólogos que han dedicado años a su estudio no son unánimes al respecto. Bordas³³² sostiene que apenas se conoce nada de la música para clave anterior a la llegada de Scarlatti a la Corte española en 1729. De hecho, salvo en casos excepcionales como los de este compositor, Albero o Soler, este instrumento no tuvo en España un repertorio independiente como en otros países, sino que aparece unido al órgano o al piano. Kastner³³³, basándose en la existencia en la península ibérica a comienzos del siglo XVI de una música de tecla de extraordinaria calidad, se pregunta si esta música fue el resultado de un procedimiento de formación y evolución autóctona, o si por el contrario los hispánicos se apropiaron de la técnica y formas musicales de otros países. El mismo autor, en un artículo posterior³³⁴, afirma que, durante los primeros lustros del siglo XVI, el arte de tecla ibérico ya había alcanzado un elevado nivel artístico muy envidiable, en comparación con otros países europeos. Estos adelantos se debían a las relaciones e intercambios que las Cortes, las iglesias y las universidades, las grandes empresas de comercio y navegación, así como otras entidades religiosas y civiles de España y Portugal, mantuvieron a lo largo de los siglos con los centros culturales más importantes del resto de Europa. Pero no debe olvidarse que la carencia de material musical para instrumentos de tecla

³³¹ López-Calo, J.: *Historia de la música española. Siglo XVIII (3)*. Madrid. Alianza Música, 1983, pp. 123 y 125.

³³² Bordas, C.: *Tradición e innovación en los instrumentos musicales*. Nº 12 de Boyd M. y Carreras, J. J.: *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, 1998/2000, p. 210.

³³³ Kastner, S.: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa. Ed. Ática, 1941, p. 9.

³³⁴ Kastner, S.: *Origen y evolución del tiento para instrumentos de tecla*. Barcelona. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, 1976, p. 16.

anteriores al siglo XVI nos impide vislumbrar los antecedentes y las aportaciones que estos hicieron a las generaciones posteriores.

Por un lado, Kastner defiende la tesis de que la música española para tecla continuó siempre una tradición propia: en el siglo XVII los elementos ajenos eran menos que los autóctonos y será en el siglo XVIII cuando lentamente se vayan absorbiendo las influencias extranjeras, de tal forma que, a mediados de la centuria, se irán desvaneciendo los elementos hispánicos en favor de las aportaciones extranjeras. Esta transformación de la escuela hispánica en una escuela más italianizada se habría efectuado de forma gradual durante varios lustros, y acaeció antes de la llegada de Scarlatti a la Península. Pero, por otro lado, el citado autor destaca la polifonía vocal de los franco-flamencos como una de las grandes maestras de la música de tecla tanto en la península ibérica como en otros países, y señala que el estudio por parte de los ibéricos de esta producción musical franco-flamenca vino a ser “luz y norte” para ellos³³⁵. Era costumbre “poner” en el teclado *Motetes* u otras formas de polifonía vocal, aunque el autor aclara que el *Tiento*, *Ricercare* o *Fantasia* jamás fueron simplemente un *Motete* instrumental³³⁶.

De lo anterior cabe concluir que, aunque las formas o géneros utilizados por los teclistas ibéricos pudieran ser autóctonos en cuanto a su origen y posterior desarrollo, aquellos se sirvieron también en gran medida de las aportaciones de músicos extranjeros.

Rubio³³⁷ señala que casi todas las formas instrumentales de los siglos XV y XVI proceden de las vocales. Los tañedores adaptaban a las características de sus instrumentos los motetes, himnos, canciones, villancicos, madrigales, etc., y lo hacía cada uno en relación a sus propias posibilidades técnicas y sus conocimientos teóricos. Otra de las fuentes utilizadas eran las danzas y las canciones populares, que los instrumentistas acompañaban y glosaban. Poco a poco estos tañedores se fueron

³³⁵ Kastner, S. (1941): Opus cit., p. 249.

³³⁶ Kastner, S. (1976): Opus cit., p. 18-20.

³³⁷ Rubio, S.: *Historia de la música española (2). Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid. Alianza Música, 1983/1988, p. 96.

independizando del dominio de la técnica vocal, y será en el siglo XVI cuando esta ruptura se vaya consumando. El mismo autor cita los *Versos*, el *Tiento*, la *Fantasia*, las *Glosas* y las *Diferencias* como cinco de las principales formas utilizadas por los músicos renacentistas.

Los **Versos** fueron una de las primeras manifestaciones de la música para tecla. Aunque los más antiguos que se conocen son todos de origen alemán, en la península ibérica se pueden encontrar versos para la himnodia y para la misa en el *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela* de Venegas de Henestrosa³³⁸, del año 1557; también en las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, que publica su hijo Hernando de Cabezón en 1578. Todos estos versos son distintos en cuanto a la forma se refiere, dependiendo de si son himnos, salmos, etc., siendo unos de un contrapunto más florido y otros más sobrios. Pero tienen en común un aspecto que explica muy bien el autor: *la savia, el alma que les presta la vida, son las melodías gregorianas que parafrasean; sus escalas y cadencias, las líneas externas del edificio formal*³³⁹.

Las **Fantasías** son formas instrumentales. Como apunta Griffiths, fue un término adoptado por los músicos a principios del siglo XVI y empleado para denominar piezas instrumentales libremente inventadas, como señala Luis Milán (1500-1561)³⁴⁰: *según la fantasía del autor* (1536)³⁴¹. Aunque tiene su origen en los vihuelistas, también son incluidos por Venegas de Henestrosa en su libro, aunque, como apunta Rubio, en el epígrafe que encabeza la sección se pueda leer: *Tientos de ocho tonos de vihuela*. La estructura de estas

³³⁸ Venegas de Henestrosa fue organista y sacerdote de la villa de Hontoba, de la archidiócesis de Toledo. Por el contenido del libro referenciado —el único que se conserva— se deduce que más que un compositor fue un recopilador y transcriptor de la música nacional y extranjera que pasaba por sus manos, particularmente la de los músicos de Carlos V y la que conformaba el repertorio de la capilla del emperador. No contiene ni una sola obra suya. Datos tomados de Llorens Cisteró, Jose M^a: *Venegas de Henestrosa, Luis*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 805.

³³⁹ Rubio, S.: Opus cit., pp. 96 y 97.

³⁴⁰ Las fechas de nacimiento y muerte de Luis Milán son aproximadas, se cree que vivió entre 1500 y murió después de 1561. Dato tomado de: Griffiths, J.: *Milán, Luis*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, p. 564.

³⁴¹ Griffiths, J.: *Fantasia*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 934-935.

obras se diferencia de las de los *Tientos*, ya que mientras estos últimos son esencialmente imitativos, la imitación no constituye la esencia del entramado contrapuntístico de las *Fantasías*. Sin embargo, Kastner (citado en Rubio) sostiene que las fantasías de los vihuelistas se aproximan a las tendencias estructurales latentes en los *Tientos* y las *Fantasías* de los tañedores de tecla³⁴².

En cuanto a las **Glosas**, no son propiamente una forma musical. Consisten en embellecer, con recursos ornamentales de esencia instrumental, una obra vocal. Como apunta Rubio, se utilizaban en motetes, misas, y canciones francesas. Glosar no suponía únicamente incluir adornos, sino que se trataba de recrear la obra y convertirla en otra totalmente nueva a base de arte y talento. En este tipo de conversión, el primer puesto en España lo ocupaba Antonio de Cabezón³⁴³. Como señala Muñoz, el término *glosa* fue utilizado en el siglo XVI para indicar ornamentación musical, y constituyó un tema de notable interés para los teóricos españoles del momento, que incluían consideraciones estéticas al respecto³⁴⁴. Debe destacarse a Tomás de Santa María (entre 1510 y 1520-1570) en su tratado *Arte de Tañer Fantasía*, en el que incluye un capítulo denominado *Del glosar las obras* (nº 23 de la primera parte); y a Juan Bermudo (1510-?) con su libro *Declaración de instrumentos musicales*, en el que declara estar en desacuerdo con determinados modos de glosar de sus contemporáneos y hace hincapié en aquellos malos tañedores que, sin haber aprendido bien el arte de componer, se dedican a poner glosas a obras de compositores ya consagrados. Para Muñoz, estos dos autores representan las dos formas de entender la composición musical: *mientras que para el primero la ejecución debe sobrepasar la escritura, para el segundo hay que respetar aquello que el compositor ha querido decir en cada obra*³⁴⁵.

³⁴² Rubio, S.: Opus cit., pp. 99 y 100.

³⁴³ *Ibidem*, p. 100.

³⁴⁴ Muñoz Tuñón, A.: *Glosa (I)*, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, p. 665.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 666.

Cuando hablamos de **Diferencia**, nos estamos refiriendo, en palabras de Jambou³⁴⁶, a una forma musical basada en la improvisación y fomentada por la técnica de la glosa u ornamentación. Como apunta el autor, aunque resulta complejo establecer el origen de esta forma, fue en España donde esta tomó carta de naturaleza, tanto por el destino instrumental múltiple como por el corpus de obras que se imprimieron en un corto periodo. El origen y soporte de las diferencias o variaciones de autores hispánicos eran el religioso, el profano y la danza; pueden hallarse ejemplos en música para teclado, entre otros, en el libro de Venegas de Henestrosa, o entre las obras de Antonio de Cabezón³⁴⁷.

Pero no resulta posible tratar la evolución de la música para teclado de los siglos XVI y XVII en España sin hablar del **Tiento**, aunque existen discrepancias en cuanto a su origen. Dos de los autores que más han estudiado esta forma o género musical han sido Santiago Kastner y José López-Calo. Este último autor³⁴⁸ destaca la importancia de los tientos, y justifica su postura por tres motivos: por la extensión del tiempo en el que se interpretaron, por su elevado número, y por la gran calidad musical de muchos de ellos. Define el *Tiento* como una forma musical española para tecla que se corresponde con el *Ricercare* italiano, y que consiste en la exposición de uno o más temas con variedad de armonías y de cadencias. Señala asimismo que puede incluir alternancia entre pasajes lentos y movidos, y, pese a la ya citada correspondencia del tiento con el *Ricercare*, destaca que el tiento es una forma típica española, que surgió y desapareció en España. Aunque esta forma es exclusiva de la tecla, hay que destacar que en sus orígenes existen ejemplos de piezas escritas para otros instrumentos como la vihuela.

Para Kastner³⁴⁹, *Tiento* no es tanto una forma como un género musical, ya que no obedece a moldes fijos de estructuración. Para él, el *Tiento* o el

³⁴⁶ Jambou, L.: *Variación [diferencia]*, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 751.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 751 y 753.

³⁴⁸ López-Calo, J.: *El tiento. Orígenes y características generales*, en actas del primer congreso: *El Órgano español*. Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 78.

³⁴⁹ Kastner, S. (1976): *Opus cit.*, p. 12.

Ricercare de la música de tecla de los siglos XVI y XVII significaron lo mismo que la *Sonata* para la música de tecla del XVIII y XIX, es decir, dos de las más elevadas y eruditas formas de expresión artísticas propias de la música para instrumentos de tecla. Así:

*“...cualquier Tiento de los siglos XVI y XVII arroja más rasgos particulares que no importa qué sonata bipartida de la era scarlattiana o Concerto del ambiente vivaldiano”*³⁵⁰.

Newman, por su parte, señala que tanto el *Tiento* como también la *Tocata*, que los compositores ibéricos tenían en su literatura para teclado, constituían el equivalente del *Ricercare* y la *Toccata* en Italia; y destaca asimismo que el primer uso conocido de la palabra *Sonata* en el título de una pieza instrumental apareció en la obra del vihuelista español anteriormente citado, Luis de Milán, en 1535³⁵¹.

López-Calo destaca que los compositores de tientos buscaban de alguna manera la unidad dentro de la variedad:

*“...pretendían [los compositores] lograr la unidad a través de la repetición del tema, que aparecía siempre fundamentalmente idéntico, y la variedad la lograban con las armonizaciones y cadencias, que, según los teóricos contemporáneos, servían no sólo para dar una continua sensación de novedad, sino también para hacer ver el talento del compositor, que, según ellos y según los criterios de la época, se manifestaba precisamente en esa variedad de armonías con que vestían el tema”*³⁵².

Tal y como apunta el autor, coexistieron dos tipos de tientos, con orígenes y caracteres diferentes, y diverso desarrollo en diversas regiones españolas: unos provenían de los vihuelistas, entre los que destacaba Luis de Milán, sobre todo en Levante y Andalucía; otros, de los instrumentos de tecla, sobre todo de las interpretaciones al teclado de obras vocales contrapuntísticas e imitativas (en Castilla y Aragón). La primera escuela se extinguió con la muerte de su principal representante, Francisco Correa de Araujo (1584-1654). La segunda, por el contrario, se desarrolló posteriormente

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 13.

³⁵¹ Newman, W.: *The Sonata in the Classic Era*. USA. Ed. W. W. Norton & Company, 1983, p. 259.

³⁵² López-Calo, J. (1983): *Opus cit.*, p. 79.

con la escuela aragonesa, que dio origen a la valenciana y, a través de ella, a la catalana³⁵³.

El término *Tiento* aparece por primera vez en las obras del anteriormente citado Luis de Milán; vihuelista, se formó en Italia, y entre su producción podemos encontrar formas típicas italianas como *Pavanas* y *Sonetos*. El primer *Ricercare* italiano, equivalente al *Tiento* español (como hemos señalado con anterioridad), aparece en Francisco Spinacino, en la obra *Intabulatura de lauto*, del año 1507. Luis de Milán absorbería las dos partes de que constaban los *Ricercari* y las denominaría “consonancias” y “redobles”. El primer término hacía alusión a fragmentos lentos con acordes verticales o incluso con algo de contrapunto; el segundo, a partes de figuración rápida y de carácter más virtuosístico. Aparte de Spinacino, también tuvo mucha influencia en Luis de Milán la música de los italianos Joan Ambrosio Dalza (?-1508)³⁵⁴, con su obra *Intabulatura de lauto*, del año 1508 y Franciscus Bossinensis (1485-1535), con su obra *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, de los años 1509 (libro I) y 1511 (libro II)³⁵⁵.

A pesar de estas influencias, López-Calo advierte que Milán no fue un simple imitador del estilo que provenía de Italia:

“Creo necesario advertir, que, sin embargo de todo lo dicho, Milán, aunque según parece, haya aprendido de los italianos lo esencial del tiento, está muy lejos de ser un simple copiadador o un imitador servil. En realidad él desarrolló el tiento de un modo totalmente individual. Lo demuestran esas mismas expresiones citadas, en que, a esa frase, inspirada ciertamente en Dalza (si no copiada de él), añade siempre el modo cómo entiende él el “tentar la vihuela”: “tentando la vihuela a consonancias mezcladas con redobles” [...] “tenta de la vihuela con redobles y consonancias”³⁵⁶.

Aunque la técnica y el concepto de los *Tientos* son básicamente los mismos que el de los *Ricercari* de los compositores italianos, el mismo autor señala que Milán manifiesta una extraordinaria personalidad en su música y

³⁵³ *Ibíd.*, p. 82.

³⁵⁴ En la actualidad se desconoce la fecha de nacimiento de este compositor.

³⁵⁵ López-Calo, J. (1983): *Opus cit.*, p. 83.

³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 84.

un enorme progreso, que hace que este género, en sus manos, se configure como algo totalmente nuevo y personal en su época.

Existe cierta discusión entre algunos musicólogos en relación a la diferenciación que existe entre *Tiento* y *Fantasia*. Kastner afirma que, por lo general, el tiento de los vihuelistas se asemeja a la forma del *Preámbulo* o *Preludio*, mientras que sus *Fantasías* se acercan más a la estructura de los *Tientos* y las *Fantasías* de los tañedores de tecla³⁵⁷. Para López-Calo no existe en Milán diferencia de escritura entre *Tiento* y *Fantasia*, al menos en su forma sustancial. De hecho, la misma alternancia entre *consonancias* y *redobles*, que, según el compositor, constituían la esencia del *Tiento*, se encuentran en otras *Fantasías*³⁵⁸. Defiende la idea de que, para Milán, *Tiento* no es tanto una forma propiamente dicha, sino más bien un modo de tañer ciertas formas. No obstante, también sostiene que los tientos de Milán, en comparación con los de otros compositores como Alonso Mudarra (1510-1580), con su obra *Tres libros de música en cifra para vihuela*, resultarían ser más bien fantasías:

“...los del primero [Milán], en efecto, fantasías, cuyo periodo expositivo de voces simultáneas es tratado a continuación, y en repeticiones diversas, con derivaciones de consonancias y redobles, a manera de diferencias, que dan a la composición extenso y variado desarrollo, tanto por su técnica constructiva como por su interés instrumental. El tiento de Mudarra, en cambio es una composición breve, monotemática, de consonancias apenas interrumpidas por redobles de relativa brevedad, sin dar cabida a glosas ni diferencias que dilaten o prolonguen su desarrollo. Cada tiento va seguido de una o más fantasías en el mismo tono, relacionadas a veces con el contenido rítmico o melódico del tiento que las precede”³⁵⁹.

El primero de los organistas de quien se conservan *Tientos* de estilo “vihuelístico-andaluz” fue Francisco Fernández Palero (1520?³⁶⁰-1597). López-Calo considera a este compositor como el primer eslabón entre los vihuelistas Milán y Mudarra y el gran representante al órgano de este tipo de tientos: Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)³⁶¹. Hablaremos de él más adelante.

³⁵⁷ Kastner, S. (1976): Opus cit., p. 13.

³⁵⁸ López-Calo, J. (1983): Opus cit., p. 86.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 89.

³⁶⁰ La fecha de su nacimiento ofrece hoy día mucha confusión.

³⁶¹ López-Calo, J. (1983): Opus cit., pp. 95 y 96.

Respecto al segundo tipo de *Tiento*, López-Calo señala que era el que tenía su origen en la música polifónico-vocal, interpretada en instrumentos polifónicos como el laúd o el órgano; los tientos resultarían adaptados según las características de cada instrumento³⁶².

El primero de los vihuelistas importantes en utilizar este tipo de *Tiento* fue Luis de Narváez (1505-1549)³⁶³ con su obra *Los seys libros del Delphín de música de cifra para tañer vihuela*, del año 1538. Aunque Narváez no tiene ni una sola composición con el nombre de *Tiento*, López-Calo destaca este libro por su importancia para conocer los orígenes y características generales de este segundo tipo de obras, tal y como aparece por primera vez en la literatura para órgano de mediados del XVI. De hecho, Narváez coincidió en la Corte con Antonio de Cabezón (1510-1566), y los dos fueron grandes maestros, el primero a la vihuela, y el segundo, al órgano. Cabezón fue el primer gran compositor de *Tientos* organísticos. Representan el culmen y la perfección de este género en toda su historia. Sus obras se conservan en dos colecciones³⁶⁴: la que conforma el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa (1557); y la de su hijo Hernando de Cabezón (1578). El camino que abrió este ilustre organista sería continuado por numerosos grandes compositores hasta bien entrado el siglo XVIII³⁶⁵.

Como hemos señalado anteriormente, este tipo de *Tientos* en teclado tienen sus antecedentes en los motetes y en la música polifónico vocal de los franco-flamencos, composiciones musicales que los tañedores de tecla trasladaban a sus instrumentos. El órgano y los otros instrumentos de tecla

³⁶² *Ibidem*, p. 92.

³⁶³ Las fechas de nacimiento y muerte de este compositor son aproximadas. Habría nacido hacia 1505, aunque otros autores fechan el año en 1490; y su fallecimiento se habría producido después de 1549. Datos tomados de: Griffiths, J.: *Narváez, Luis de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, p. 976.

³⁶⁴ Aunque López-Calo, cita dos únicas fuentes de la obra de Cabezón, Jacobs, cita una tercera: el manuscrito 242 de la Biblioteca Universitaria de Coimbra (Portugal). Se basa en que el autor de dicha música se indica como “cego” (ciego), “Ca.”, o “A.C.”. Todas las obras que figuran en el manuscrito parecen ser *Tientos*. Dato tomado de: Jacobs, C.: *Cabezón, Antonio de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, p. 836 y 837.

³⁶⁵ López-Calo, J. (1983): *Opus cit.*, pp. 92-95.

ofrecían una serie de ventajas sobre el conjunto vocal, que Kastner³⁶⁶ resalta, pues tales instrumentos permiten:

- Mantener o repetir notas todo el tiempo deseado. No hay problemas de respiración o de “fiato”.
- Sobrepasar los límites de las tesituras naturales de las voces.
- Ejecutar cualquier salto de intervalo, de entonación difícil o imposible para las voces en aquel entonces.
- Formar todas las disonancias y armonías consideradas incantables.
- Disponer de un mecanismo ágil que permite la aplicación de cadenas extensas de escalas, figuraciones, glosas, descomposición de acordes y otros diseños meramente teclísticos en una o ambas manos, a una o simultáneamente a más voces.
- Virtuosidad instrumental.
- Independencia y articulación de figuras rítmicas.
- Quiebros, redobles y otros adornos según la duración y velocidad deseada.
- Tecleo a discreción, es decir, opción entre *legato*, *non legato*, *perlé*, *staccato*, etc., con el fin de avivar la articulación y el fraseo, e intensificar la expresividad del toque.
- Graduación y coloración de las sonoridades según las posibilidades ofrecidas por cada instrumento de tecla.
- Relleno esporádico de acordes.
- Alternancia súbita entre escritura horizontal y vertical.

Junto con estas ventajas pueden señalarse otras que el autor no cita, como:

- Empaste perfecto de las voces o acordes.
- Afinación de doce semitonos iguales según el sistema temperado.

También es cierto que había otra serie de efectos que se perdían, y que Kastner no señala, tales como los portamentos, la posibilidad de cambiar la intensidad de un sonido una vez emitido, o el color del empaste entre voces de diferente timbre, sobre todo en el clave o en el clavicordio.

³⁶⁶ Kastner, S. (1976): Opus cit., p. 21

En relación a la ordenación del material temático, el mismo autor asegura que los principios estructurales básicos inherentes del motete proporcionaron a los compositores de tientos diferentes vías de solución. Los compositores podían elegir entre motivos contrastantes o bien concentrarse sobre un tema único, es decir, elegir entre el monotematismo o el politematismo. El *Tiento* o *Ricercare* monotemático condujo a la *Fuga*, mientras que el politemático, además de conducir a la *Fuga* de más de un tema, influyó igualmente en formas relacionadas con la *Variación* y la *Sonata*³⁶⁷.

Por lo que se puede observar a través de todo lo que señala Kastner, el *Tiento* era una forma, o, mejor dicho, un género muy abierto:

*“El tema o los temas que se asientan en un Tiento tanto pueden proceder parcial o integralmente de una melodía gregoriana o profana, de un trozo de Motete, Himno, Salmo, Chanson, Canzona, Madrigal o Romance, como ser de invención libre y personal del compositor”*³⁶⁸.

A pesar de todo lo descrito, no hay que olvidar un dato importante que el autor no pasa por alto: la intención que buscaban los compositores a través de la música que tañían. Al contrario de lo que pudiera parecer a priori, interesaba más cautivar los sentidos del oyente que la mera justificación teórica de sus composiciones:

*“Los tañedores de tecla ibérica se esforzaron siempre de agradar a los que les escuchaban, les interesó muy poco la árida especulación teórica. Tampoco conviene menospreciar el sentido cristiano, caballeresco e idealista de la vida que tanto Carlos I como João III y Felipe II, secundados por egregios humanistas y teólogos, procuraron infundir a todas las manifestaciones de la espiritualidad ibérica”*³⁶⁹.

Como hemos visto anteriormente, López-Calo divide los *Tientos* en dos tipos, atendiendo a sus orígenes y su desarrollo en diversas regiones españolas: los que provenían de los vihuelistas, sobre todo en Levante y Andalucía; y los que provenían de los instrumentistas de tecla que plasmaban

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 22.

³⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 23 y 24.

³⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 24 y 25.

sobre el teclado obras vocales de contrapunto imitativo, sobre todo en Castilla y Aragón, pero que posteriormente se desarrolló con la escuela aragonesa, dando origen a otras escuelas más. Kastner, en cambio, establece esta división atendiendo a dos corrientes estéticas que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVI en Europa, y que rivalizaron entre sí. La primera de ellas se fundamentaba en el espíritu del Renacimiento y buscaba de alguna manera el retorno a las proporciones clásicas. Esto produjo en el Tiento un molde muy equilibrado, una escritura de contrapunto imitativo muy severo y un lenguaje armónico muy puro, basado, tal y como apunta el autor, en el ámbito reglamentado de los modos antiguos tal y como fueron preconizados por teóricos humanistas:

“De esta corriente nació un Tiento o Ricercare absolutamente puro y aséptico, encerrado en su contrapunto riguroso sin admitir la más leve divagación. Es el Ricercare o Tiento escolástico, classicista y humanista, perfecto en su equilibrio, pero que debido al hecho de que muy a menudo no logra eximirse de su aridez especulativa, resulta seco y poco comunicativo”³⁷⁰.

Como apunta el autor, en la península ibérica fueron conocidas y estudiadas estas tendencias, pero no satisficieron las ansias creadoras de los músicos “de cepa más bien espontánea”³⁷¹. Cabezón conoció esta corriente e incluso la practicó en algunas ocasiones, pero la desechaba cuando trataba de hacer música de mayor calidad.

La segunda de las corrientes a las que hacíamos referencia anteriormente tenía un fundamento completamente opuesto: aborrecía la pureza de los equilibrios clásicos y el idealismo de los humanistas. Esto propició el Manierismo:

“Esta actitud anticlasticista, individualista y emocional, dio lugar al Manierismo que llegó a ser la nota predominante en la orientación estética de los tañedores de tecla ibéricos de los siglos XVI y XVII. Si el Tiento se apartó rápidamente del Ricercare classicista y humanista, tal fue obra del Manierismo que irrumpieron en España y Portugal con fuerza inusitada, y que, en el fondo, correspondía más a la idiosincrasia de los artistas españoles y portugueses que los reconstruidos preceptos de un exangüe classicismo antiguo”³⁷².

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 25.

³⁷¹ *Ídem.*

³⁷² *Ídem.*

En resumen, la severidad y la pureza preconizada por los teóricos humanistas no acabaron de arraigar en nuestra península, donde se siguió más la tendencia manierista. Esta, como se ha visto, de alguna manera aborrecía el equilibrio clásico y el idealismo de aquellos que, sin saber a ciencia cierta cómo había sido la música en la Grecia antigua, anhelaban el retorno a sus presumidas proporciones clásicas. Pero, como hemos señalado anteriormente, el *Tiento* no fue la única forma que utilizaron los compositores de esta época, aunque sí la más importante. Ya hemos visto que los *Versos*, *Glosas*, *Fantasías*, *Diferencias* y otras formaban parte también de la producción musical de los tañedores de tecla, aunque en menor medida. Martín Moreno³⁷³ cita a Juan Bautista Cabanilles como el autor culmen del siglo XVII, maestro de los organistas del XVIII, ya que su maestría contribuyó a encontrar el camino de la sonata. Debe destacarse que se distinguió especialmente por su gran dominio del arte de la variación en *Versos*, *Tientos*, *Tocatas*, *Pasacalles* y *Gallardas*. De hecho, fue precisamente Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), discípulo de Cabanilles, quien rompe con la tradición del *Tiento* e implanta la *Sonata* tanto en el órgano como en el clave, y constituye uno de los máximos responsables de la gestación de la sonata monotemática propia del siglo XVIII³⁷⁴.

Jambou señala que los compositores de finales del XVII y comienzos del XVIII de forma progresiva comienzan a excluir el término *Tiento* de sus composiciones, y lo sustituyen por otro más genérico como *Obra*; incluso en el siglo XVIII se utiliza también el vocablo *Intento*. Paralelamente, la palabra *Tiento* y su contenido musical se iban introduciendo en los ejercicios de escuela, especialmente en los ejercicios de oposiciones de los candidatos a las plazas de organistas de los templos religiosos. Según Jambou, se podría creer que los compositores, que van perdiendo consciencia de la esencia de esta forma, y se hallan confrontados ante un nuevo universo sonoro que reafirma cada vez más la autoridad de la tonalidad, no sienten la necesidad de emplear este término. Durante el siglo XVI, cuando la música instrumental buscaba liberarse del “reino” de la música vocal, el *Tiento*, en primer lugar, pretendía

³⁷³ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., pp. 445-446.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 446.

desarrollar las posibilidades técnicas e interpretativas del propio instrumento (la vihuela); en segundo lugar, buscaba recobrar otra dimensión de la música instrumental naciente, en cuanto a la escritura de la música se refiere, es decir, plasmar por escrito las preocupaciones primordiales de los teóricos y compositores de la época³⁷⁵.

Con Cabanilles también se formó José Elías, organista de las Descalzas Reales y uno de los maestros de Albero en su etapa madrileña. Martín Moreno³⁷⁶ señala que con Elías tiene lugar la disolución de las formas imitativas y su sustitución por formas más libres. Oxinaga (1719-1789), por su parte, desarrolla la técnica instrumental. En la *Tocata* se puede entrever la primitiva sonata bipartita, aunque estas obras se denominaran originalmente *tocata* o *essercicio*. Llorens, uno de los autores que más ha investigado la obra de este insigne organista, destaca que los títulos que consignan su música orgánica se reducen a *Piezas, tientos, obras, passos, entrada, juego de contras, versos, falsas, tocatas y pasacalles*. Con los nombres de *obra, juego, pieza y entrada* se quiere expresar la forma equivalente a *tocata* y *fantasía*. *Paso* se refiere a una composición de estilo fugado con un solo sujeto. El *tiento* en Elías es clásico, como un *ricercare*, con las voces que entran unas veces sucesivamente y otras de manera simultánea³⁷⁷.

Según Kastner, para que naciera la sonata bipartita unos compositores partieron de la *Tocata*, otros de la *Fuga*, otros del *Tiento* y otros de elementos de la *suite*. Según Newman³⁷⁸, desde el punto de vista de la sonata para teclado, Scarlatti fue el nexo vital entre Italia, Portugal y España. Destaca el hecho de que este fuera el primer compositor residente en la península ibérica que publicó un libro de sonatas. Kastner asume el hecho de que ejerció una influencia muy directa entre los compositores ibéricos de música para teclado, pero también señala que probablemente esta influencia fue menor de lo que pueda parecer a primera vista. De hecho, destaca otros compositores como

³⁷⁵ Jambou, L.: *Les origines du Tiento*. Collection de la Maison des Pays Ibériques (GIS 410035). Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1982, pp. 177 y 178.

³⁷⁶ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., pp. 445-446.

³⁷⁷ Llorens Cisteró, J. M^º: *La obra orgánica de José Elías, discípulo de Juan B. Cabanilles*. Anuario Musical vol. 17, 1962, p. 136 [12].

³⁷⁸ Newman, W.: Opus cit., p. 259.

Seixas o Soler, quienes demostraron un estilo individual significativo³⁷⁹. Inglés señala que la evolución que Scarlatti imprime en la forma sonata es consecuencia de su estancia en Madrid. De hecho, los manuscritos que se conservan en Venecia todavía mantienen los sellos de la casa real madrileña³⁸⁰. Otros autores, entre ellos el propio Kastner, observan que los compositores ibéricos de tecla evolucionan independientemente de la influencia de Scarlatti, basándose en la evolución natural de los tientos llenos y tientos partidos, que conducen hacia la sonata bipartita que se practicaba en la península con anterioridad a la llegada del maestro italiano a Lisboa en 1732³⁸¹.

Martín Moreno pone como ejemplo al propio Albero para probar esta independencia y originalidad en su obra, que, aun siendo coetánea de la de Scarlatti, se inserta, según él, en la tradición española de la *Recercata* y el *Tiento*. Esto que contribuyó igualmente al desarrollo de la naciente *Sonata*, a la que lleva la más firme tradición ibérica derivada de la escritura armónica y vertical de los organistas españoles en los *Tientos partidos*. Señala asimismo que en la escritura organística del XVIII se puede entrever una preferencia por las antiguas formas imitativas como la *Fuga* o el *Ricercare*, que no se abandonaron de todo, así como el gusto por la *Variación*. Cita a Elías, Oxinaga y Ximenez como algunos de esos autores de la primera mitad de siglo, que están a medio camino entre la severidad de Cabanilles y la soltura de Vicente Rodríguez, Carlos Seixas, Domenico Scarlatti o el padre Soler. De hecho, este último se formó en la doble vía de la tradición española y también con el italiano Domenico Scarlatti³⁸².

Igoa cita a Barry Ife y Roy Truby³⁸³, al considerar también a Scarlatti, Seixas y Soler como:

³⁷⁹ Kastner, S. (1941): Opus cit., p. 258.

³⁸⁰ Inglés, H.: *Estudio crítico de la Historia de la Música Española*, en el libro de Wolf, Johannes: *Historia de la Música*. Barcelona. Labor (cuarta edición), 1957, p. 439.

³⁸¹ Martín Moreno, A. (1985/2007): Opus cit., p. 446.

³⁸² *Ibidem*, pp. 446-447.

³⁸³ Barry Ife y Roy Truby son los autores de la edición de las 12 Sonatas de Soler del manuscrito de Madrid, que se publicó en 1989: IFE, Barry & TRUBY, Roy (ed.). *Antonio Soler. Twelve Sonatas* (The Madrid Conservatory Manuscript) Oxford University Press, Oxford, 1989.

“artífices del más importante género ibérico para teclado en este período [siglo XVIII], la sonata binaria asimétrica en un solo movimiento [...] En su forma más básica, la forma binaria había sido usada durante 150 años como elemento estructural en muchas danzas y series de variaciones. La fuerza particular de la sonata binaria tal y como se desarrolló en la Península Ibérica radica en su versatilidad, su habilidad para abarcar una gran cantidad de estilos de composición y de interpretación”³⁸⁴

El mismo autor subraya los tres modos de expresión o estilos de escritura, que, según estos mismos autores, destacan como un rasgo fundamental de la sonata ibérica:

“Tanto Scarlatti como Soler hacen uso frecuente de la imitación — particularmente para proporcionar el ímpetu inicial de una sonata—, así como de las texturas de 'arriba-abajo' (melodía y acompañamiento) y 'abajo-arriba' (elaboración rítmica de una progresión). Dos o más de estas estrategias se usan a menudo en la misma sonata. Estas tres formas de expresión son parte de la tradición hispánica del teclado tanto como lo son de la italiana”³⁸⁵.

Trataremos todos estos compositores en el punto siguiente.

Es importante señalar que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los instrumentos que habían conformado la *tecla* en la península ibérica (tales como el órgano, clavecín o clavicordio) dieron paso al piano, aunque esta transición se llevó a cabo de manera mucho más paulatina que en el resto de Europa. Powell³⁸⁶ destaca el hecho de que, mientras que en el siglo XVIII en Europa el piano iba adquiriendo protagonismo, nuestro país continuaba con la tradición de música para órgano. Señala asimismo que, aunque hacia 1740 el piano ya estaba disponible en algunas zonas españolas, el órgano seguía siendo un instrumento de más fácil adquisición para los numerosos organistas que constituían la mayoría de los compositores españoles para teclado de la época. Junto al órgano, instrumentos como el clave o el piano ya se especificaban en los títulos de algunas obras de compositores españoles para teclado, tales como Albero o Nebra.

³⁸⁴ Igoa, E.: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 128.

³⁸⁵ *Ibidem*, pp. 128 y 129.

³⁸⁶ Powell, L.: *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980/1994, p. 1.

3.2 Principales compositores

Como hemos señalado anteriormente, aunque los tañedores de tecla componían utilizando formas diversas, la más importante sin duda fue el *Tiento*. Vamos a utilizar este género como guía para realizar una revisión de los principales compositores ibéricos de música para teclado, hasta la primera mitad del siglo XVIII. Apel³⁸⁷ destaca que la fuente más antigua e importante de *Tientos* para órgano es el *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa, del año 1557. Esta colección contiene veintiocho tientos: cuatro anónimos, dos de Francisco de Soto, otros dos de Pedro Alberch y Vila (1517-1582), tres de Julio de Módena, otros tres de Francisco Fernández Palero y catorce de Antonio de Cabezón. De hecho, la de este último es la colección más larga de *Tientos* que se conserva de un solo compositor. Kastner, en uno de sus artículos³⁸⁸, realiza un repaso exhaustivo y riguroso de los principales compositores ibéricos que no solo utilizaron sino que también hicieron evolucionar el *Tiento*. El desarrollo de este género a su vez propició el perfeccionamiento de la técnica instrumental, ya que muchos de estos músicos de tecla aprovecharon los avances del exterior y además realizaron sus propias aportaciones. Tomando como base el texto de este insigne musicólogo, vamos a realizar un acercamiento a los principales personajes que, durante los siglos XVI y XVII, llenaron de riqueza musical toda la península ibérica.

De **Fray Tomás de Santa María** (entre 1510 y 1520-1570) señala que la mayoría de los ejemplos de su *Arte de Tañer Fantasía*, del año 1565, pueden ser adjudicados al género de *Tiento*. Destaca la atadura de su obra a los preceptos del contrapunto y de la polifonía vocal. Rehúye ciertos intervalos, disonancias y cromatismos que sí serán empleados por instrumentistas posteriores.

³⁸⁷ Apel, W.: Opus cit., p. 188.

³⁸⁸ Kastner (1976): Opus cit., pp. 26-86.

Estaba tan atado a las reglas de la polifonía vocal que no aprovechó las posibilidades puramente instrumentales que le ofrecieron los instrumentos de tecla que tañía, tanto en lo que se refiere a la escritura como a las combinaciones de sonidos fuera del ámbito vocal. Como apunta Llorens Cisteró³⁸⁹, de todos los autores de *Tientos*, Santa María es el más clasicista y el más apegado a la polifonía vocal, que no llegará a acuñar un estilo musical propio de los instrumentos de tecla. De hecho, uno de sus criterios era: *Lo que es incantable no se puede tañer*. Su tratado se divide en dos partes. La primera lleva por título “*De las disposiciones que ha de tener el que en este género de música se ha de ejercitar*”; la segunda, “*Enseñar el arte de la fantasía de la música práctica, para que en breve tiempo y con menos trabajo se pueda alcanzar*”. Apel³⁹⁰ señala que en España la *Fantasia* para órgano estaba estrechamente relacionada con el *Tiento*, y cita el tratado Santa María como un manual donde se enseñaba todo lo que hacía falta aprender para improvisar *Fantasías*.

De **Fray Juan Bermudo** (1510-?) destaca su libro *Declaración de Instrumentos Musicales*, del año 1555. Jacobs³⁹¹ señala que en el libro cuarto de este tratado el compositor enseña *el modo de tañer profundísima y ciertamente todo género de instrumentos de tecla y cuerda*. Este es el libro más importante de la referida *Declaración*, pues estudia los problemas de los tañedores de instrumentos de tecla referidos a la ornamentación, digitación, entonación, cómo cifrar, etc. Y señala, como tañedores notables de tecla, a Pere Alberch Vila, Francisco de Soto y Antonio de Cabezón. Quizá lo más destacable de este compositor radica en que supo utilizar la polifonía en el teclado fuera del ámbito vocal, aprovechando así las posibilidades que le brindaba el instrumento. Todos sus tientos son politemáticos y sus temas o motivos musicales son poco contrastantes entre sí. No renuncia al uso de alteraciones accidentales, ni a la utilización de la región grave de sus

³⁸⁹ Llorens Cisteró, J. M^a: *Santa María, Tomás de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, pp. 728-730.

³⁹⁰ Apel, W.: *Opus cit.*, p. 206.

³⁹¹ Jacobs, Ch.: *Bermudo, Juan*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, pp. 396-398.

instrumentos, ni a la escritura horizontal. Apel³⁹² destaca también su música litúrgica para órgano, que añadió al libro anteriormente citado, y que consiste en cinco Himnos: *Ave Maris Stella*, *Conditor alme siderum*, *Vexilla regis prodeunt*, *Veni Creator Spiritus* y *Pange lingua*. El mismo autor señala que Bermudo explota al máximo la tesitura de su instrumento, aunque a pesar de ello todo lo que escribe puede ser tocado perfectamente con las dos manos³⁹³.

Kastner destaca la gran belleza de los tres *Tientos* de **Heliodoro de Paiva** (1502-1552). Sus estructuras revelan su conocimiento del *Motete*. Su estilo contrapuntístico e imitativo procura armonías expresivas que mantienen el interés musical. Fue además un gran hombre de letras y humanista muy notable, por lo que se comprende su comedimiento y cierta pureza en sus composiciones. En cuanto a hechura, sus *Tientos* están emparentados con los *Ricercari* italianos.

También son importantes los dos *Tientos* de **Francisco de Soto** (después de 1500-1563). Ambos son politemáticos y solo imitativos en la exposición temática inicial. Su armonía es más tonal que modal. Con este compositor el *Tiento* sale de su trayectoria contrapuntística para convertirse en una pieza más lúdica. Cabañas³⁹⁴ señala que otros dos *Tientos* fueron publicados por Higinio Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*.

De **Pedro Alberch (o Alberto) y Vila** (1517-1582) solo se conocen dos *Tientos*, incluidos en el *Libro de Cifra Nueva* de Luys Venegas de Henestrosa. Es importante la mezcla constante entre secciones de imitación estricta. Apel³⁹⁵ destaca que Vila publicó también un *Libro de Tientos* con sus propias obras, pero por desgracia se perdió. Existía una copia de dicho libro en la biblioteca del rey Juan IV de Portugal, pero fue destruido por el terremoto de 1755.

³⁹² Apel, W.: Opus cit., p. 138.

³⁹³ *Ibidem*, p. 194.

³⁹⁴ Cabañas Alamán, F. J.: *Soto, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 40.

³⁹⁵ Apel, W.: Opus cit., p. 195.

Del mismo libro de Venegas de Henestrosa no debemos obviar los tres *Tientos* de **Francisco Fernández Palero** (1520?-1597). La distancia entre las voces y la disposición holgada de los acordes, que ocupan una gran extensión del teclado, hace pensar que, pese a su reconocida maestría ante el teclado, Palero podría haberse dedicado de una manera intensiva también al arpa. De hecho, la configuración de sus glosas corresponde de modo ideal a las condiciones sonoras de este instrumento. Como hemos dicho anteriormente, López-Calo considera este compositor como el eslabón entre los vihuelistas Milán y Mudarra, por un lado, y el gran representante al órgano de los tientos del estilo “vihuelístico-andaluz”, que fue Correa de Arauxo, por otro. Messa³⁹⁶ destaca también, dentro de este mismo tratado, las glosas de Palero sobre obras de otros compositores, ya que, según él, en ellas queda de manifiesto que, además de conocer bien el repertorio de la escuela franco-flamenca (coetánea y anterior al tiempo de Carlos V), era un maestro bien formado en la técnica organística. Dentro de la música litúrgica, Apel³⁹⁷ también destaca los dos himnos para órgano de Palero incluidos en el libro de Venegas de Henestrosa: *Ave Maris Stella*, a tres voces, y *Veni redemptor quasesumus*, a cuatro.

De **Antonio de Macedo** (¿?-1600?) se conservan tres Obras o *Tientos*, que, junto con su *Ricercare de Segni*, fueron publicados en *Antología de Organistas do Século XVI*³⁹⁸. En cualquiera de sus *Tientos* encontramos la repetición de frases, cada una de ellas en creciente movimiento ascendente y después descendente. Esto sirve, según Kastner, para producir una cadena de gradaciones tanto musicales como expresivas, que se avienen con las posibilidades de sonorización inherentes al clavicordio.

Muy importantes también las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de **Antonio de Cabezón** (1510-1566), publicadas por su hijo Hernando en 1578. Las piezas con las que comienza esta composición son

³⁹⁶ Messa Poulet, C.: *Fernández Palero, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, p. 75.

³⁹⁷ Apel, W.: *Opus cit.*, p. 139.

³⁹⁸ La referencia que ofrece Kastner sobre este libro es: *Antología de Organistas do Século XVI. Portugaliae Musica*, vol. XIX, Lisboa, 1969.

Dúos para principiantes, donde demuestra su conocimiento de la composición a través de una escritura de estilo imitativo o fugado. Como demuestra en otras composiciones de esa misma colección, dominaba el arte clásico y humanista de componer *Ricercari* a la manera de sus contemporáneos neerlandeses e italianos, aunque se le considera un músico más manierista que humanista. Sus *Tientos* son típicamente ibéricos, y en ellos absorbió los recursos esenciales del *Ricercare*, elementos de la *Canción*, el *Canon*, la *Diferencia* y la *Tocata*. Como señala Kastner, todos ellos acusan una idéntica calidad elevada. Apel³⁹⁹ lo califica como el gran maestro español del órgano del siglo XVI. Unas cuarenta composiciones están incluidas también en la colección *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* de Venegas de Henestrosa, del año 1577, y catorce de ellas son *Tientos*. No debemos obviar que también es el mayor representante español de música litúrgica para órgano, cuyas obras están contenidas en las dos colecciones anteriores: 32 Himnos, 9 Kyries, y 3 colecciones de Versos para Salmos y Magnificat⁴⁰⁰.

Antonio Carreira (1525-1589)⁴⁰¹ fue el primero en la península en componer *Tientos*, *Fantasías* o *Ricercari* estrictamente monotemáticos. Como pronto se percató de que resultaba monótona la repetición constante de un tema, inventó una manera de glosar este mediante disminuciones. Su actitud fue propia de instrumentista, y pronto se dio cuenta de las condiciones de sonoridad inherentes a los instrumentos de tecla.

De **Bernardo Clavijo del Castillo** (1550?-1626) se conserva un solo *Tiento*, en dos copias. Su estructura no parte del modelo practicado por Cabezón. Según López-Calo⁴⁰², se trata de una obra más de la escuela

³⁹⁹ Apel, W.: Opus cit., pp. 77 y 78.

⁴⁰⁰ Ibídem, p. 129.

⁴⁰¹ En López-Calo, J.: *Carreira, Antonio*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. III, p. 231, se referencia un Maestro de Capilla de la ciudad portuguesa de Braga, nacido en 1637; pero según Kastner, debía haber otras dos personas con el mismo nombre: el Antonio Carreira del que se conservan numerosas obras de órgano en el manuscrito 242 de Coimbra (Portugal), que fue MC del cardenal-rey Enrique, que además tuvo un hijo con el mismo nombre y fue tío del MC que murió en 1599 por la peste.

⁴⁰² López-Calo, J.: *Clavijo del Castillo, Bernardo*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. III, p. 760.

castellana, procedente de la antigua práctica de “poner en el órgano” motetes contrapuntístico-imitativos.

De **Estacio Lacerna (o La Serna)** (1560-1626) se conservan dos *Tientos* en el apéndice manuscrito de *Facultad Orgánica* de Correa de Arauxo. En este mismo apéndice se conservan otros dos *Tientos* de **Jerónimo Pedraza** (1560-1617).

A **Sebastián Aguilera de Heredia** (1561-1627) se lo considera el sucesor y continuador de Antonio de Cabezón. Su obra abarca numerosos *Tientos llenos*, *Tientos de medio registro*, *Tientos de falsas* y *Tientos* a modo de *Ensaladas*. Compone *Tientos* tripartitos, contrapuntísticos e imitativos en la tradición cabezoniana, como *Tientos* en donde pueden entrecruzarse sus propias innovaciones. En su obra se advierte un incremento notable de la técnica teclística: utilización de notas dobles, síncopas, secciones en ritmos ternarios, etc. Kastner lo describe así:

*“Su técnica sigue las tradicionales huellas españolas evitando cualquier brillo inútil. A Aguilera de Heredia la técnica le sirve exclusivamente para fines expresivos, pero no para exhibir destreza y mecanismo... Acrecentando el estilo de Aguilera por una generosa riqueza armónica”*⁴⁰³.

Siemens⁴⁰⁴ señala que, aunque la obra de este compositor se encuadra dentro del siglo XVII, desde el punto de vista estético no puede olvidarse su dependencia de la severa polifonía del siglo XVI, ya que las dieciocho obras conservadas representan el pensamiento organístico español vigente entre 1580 y 1600.

Importantes resultan también los dos *Tientos* que se conservan de **Diego (o Diogo) de Alvarado** (1580-1643). Este compositor tejió su red polifónica en contrapunto libre, preocupándose más con el contenido y la expresión musical que con la forma, de tal manera que causa sensación de improvisación. Como

⁴⁰³ Kastner, S. (1976): Opus cit., p. 61.

⁴⁰⁴ Siemens Hernández, L.: *Aguilera de Heredia, Sebastián*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, p. 119.

afirma Carlos de Brito⁴⁰⁵, estas dos obras están incluidas en el apéndice manuscrito del ejemplar de *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo, que se conserva en la Biblioteca de Ajuda, en Lisboa.

Manuel Rodrigues Coelho (1555-1653) adoptó en su música una cantidad considerable de dibujos de los virginalistas ingleses. Los portugueses asimilaban más rápido que los españoles las influencias extranjeras, y acogieron con espíritu abierto todas las novedades musicales que les llegaban desde los Países Bajos y Nápoles, aunque no podemos obviar las aportaciones a la técnica instrumental y al desarrollo del estilo Manierista de Holanda, Flandes y, sobre todo, Inglaterra.

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) creó una técnica puramente personal. Aunque este compositor insiste en la “desigualización” de ciertos valores rítmicos, sus figuraciones nunca resultan tan “puntilladas” o incisivas, como las que Coelho indicó mediante su notación musical extremadamente exacta. Correa resulta más manierista en cuanto a la armonía. Coelho resultó revolucionario en cuanto a la técnica, pero Correa lo fue en el terreno armónico y en el de los conceptos musicales. Sus tientos pueden dividirse en: monotemáticos con prevalencia de la escritura de contrapunto imitativo, monotemáticos en los que se glosa el tema, politemáticos, tientos a modo de canción, tientos sobre motivos de la Batalla, tientos con figuración abundante en fusas, tientos concebidos en compás ternario de tres semibreves en los que se alternan los pasajes de contrapunto imitativo con otros más acórdicos, tientos de medio registro, etc. Su obra está incluida en su tratado *Facultad Orgánica*, editado en 1626, y dividido en dos partes: en la primera, Correa expone la doctrina musical acerca de la música para órgano; la segunda está constituida por 69 piezas para este mismo instrumento. Preciado señala que en la primera parte se halla una tabla o índice *de los tientos y discursos de música de órgano*, que agrupa las piezas en cinco grados de dificultad ascendente; constituye un índice pedagógico, que, según el compositor,

⁴⁰⁵ Carlos de Brito, M.: *Alvarado, Diego de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, p. 351.

“segrega” los tientos y los presenta *comenzando por los más fáciles y de menos estudio... hasta llegar al quinto y último, el cual grado denota la mayor dificultad y perfección de los discursos que caen en él*⁴⁰⁶. En el tratado hay un total de 69 piezas para órgano: 62 *Tientos*, cuatro canciones glosadas y tres armonizaciones de canciones religiosas; de los 62 *Tientos*, 26 son de registro entero y 36 de registro partido⁴⁰⁷. Comparándolos con los de Coelho, Apel señala que mientras los de este son en su mayoría politemáticos, casi la mitad de los de Correa —28 para ser exactos— son *Tientos* monotemáticos. El resto, los otros 34, son politemáticos, y, dentro de estos, catorce de ellos tienen dos temas, doce tienen tres temas y ocho cuentan con cuatro temas o más⁴⁰⁸.

Uno de los compositores más importantes junto a Cabezón y Arauxo fue sin duda **Joan Cabanilles** (1644-1712). López-Calo señala que con él finaliza el ciclo vital del *Tiento* español para órgano. A pesar de que le reconoce el mérito de ser el compositor más prolífico en cuanto a *Tientos* se refiere, no deja de señalar la falta de evolución o progreso en ellos. A pesar de destacar la variedad de invenciones, temas o técnicas usadas, no vislumbra novedades básicas entre sí⁴⁰⁹. Para Kastner, su gran logro consistió en recapitular la evolución precedente del *Tiento*, escribiendo obras a la manera de Cabezón, o en las técnicas de Aguilera, Coelho, Correa y otros; pero también renovar el género con nuevas aportaciones estructurales, nuevos ritmos, utilización de anacrusas y enriquecimiento armónico. Lo antiguo y lo nuevo confluyen en su estética, y utiliza recursos de la *Canzona*, la *Toccata*, la *Ensalada* y el *Capriccio*. Se apropió de aspectos técnicos importados de Italia. De hecho, se le considera el primer español en componer Tocatas, y estas no fueron un calco de ningún ejemplo italiano, sino más bien composiciones muy personales. A través de su gran producción puede comprobarse el progresivo perfeccionamiento de instrumentos de tecla, las técnicas de composición y de ejecución. Aunque formalmente no se le considera tan evolucionado, desde el

⁴⁰⁶ Preciado, D.: *Correa de Araujo, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 82.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁰⁸ Apel, W.: *Opus cit.*, p. 530.

⁴⁰⁹ López-Calo, J.: *El Tiento y sus derivados (intento, fuga...)*. El órgano español: actas del II Congreso Español de órgano. Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 123.

punto de vista técnico se le reconoce más adelantado incluso que sus contemporáneos extranjeros. Kastner⁴¹⁰ destaca que en su obra podemos encontrar rápidos movimientos en notas dobles como terceras y sextas, notas repetidas, bajos de Murky y otros procedimientos que resultaban muy modernos, más propios de épocas posteriores⁴¹¹.

Habría otros compositores que nombrar, como Lucas Puxol (s. XVII), Pedro de Araujo (¿?-1684?), Francisco Andreu (s. XVIII)⁴¹², Diego de Torrijos (1653-1691), y un largo etcétera. Pero Kastner destaca al tudelano Andrés de Sola⁴¹³ (1634-1696) y al arriacense Sebastián Durón (1660-1716), por ser ellos quienes promovieron la verticalización de la escritura del Tiento:

“...sus figuraciones, secuencias, bajos de repercusión y otros dibujos teclísticos en corcheas y semicorcheas, acompañados de acordes para suministrar el indispensable apoyo y relleno armónico, desenvainan las espadas con las que en un futuro muy cercano luchará briosamente la Sonata de tipo scarlattiano, seixasiano o soleriano”⁴¹⁴.

En el siglo XVIII todavía podemos encontrar este género en las obras de Carlos Seixas, aunque en esencia más diluida. López-Calo señala que es en este siglo cuando se llega al final del periplo glorioso de esta forma. De hecho, este autor destaca que en los años 20 y 30 de esa centuria se percibe una clara intención de ruptura en la técnica compositiva de la música para órgano, que se afianza hasta 1750. Compara en este sentido la música de Vicente Rodríguez con la de su predecesor Cabanilles, y, sobre todo, la de Oxinaga con la de su maestro José de Nebra, para llegar a la conclusión de que hay un abismo de diferencia entre ellas⁴¹⁵.

⁴¹⁰ Kastner, S. (1941): Opus cit., pp. 252-256.

⁴¹¹ Kastner, S. (1976): Opus cit., p. 70.

⁴¹² En las diversas fuentes consultadas no se han hallado fechas de nacimiento o muerte de Andreu.

⁴¹³ Su obra, aunque no es muy extensa es cada vez más valorada entre los concertistas de órgano de todo el mundo, sobre todo entre los especialistas dedicados al órgano ibérico. Datos tomados de: Sagasetta Ariztegui, A.: *Sola Ximénez, Andrés*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 1038.

⁴¹⁴ Kastner, S. (1976): Opus cit., pp. 79 y 80.

⁴¹⁵ López-Calo, J.: *El tiento, forma musical española*. Tiento a Cabanilles: simposio internacional. Valencia. Ayuntamiento de Valencia 1994. pp. 43 y 44.

Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760): sus obras para teclado comprenden varias *tocatas*, varios *Pange Lingua*, y treinta *sonatas* para cémbalo. Según Pedrero⁴¹⁶, esta obra para tecla presenta una doble vertiente, que ejemplifica la ambigüedad del estilo imperante de aquella época: por un lado, la producción de *tocatas*, *tientos* y *pangelinguas* que incorporan las innovaciones del estilo moderno sin perder una fuerte conexión con los modelos tradicionales; por otro, su producción de *sonatas* que responden a unos cánones totalmente distintos, aunque en algunos casos sí que recogen vestigios de esa herencia. El hecho de que estén escritas para clave es lo que justifica el diferente carácter de su configuración. El resto de obras, aunque algunas también podrían ser interpretadas en este instrumento, eran fundamentalmente para órgano. Mientras las *sonatas* para clave demuestran una búsqueda de atractivo sonoro, recreativo o de estudio de las posibilidades técnicas del instrumento, las escritas para órgano son de carácter más austero, seco y reiterativo.

Carlos Seixas (1704-1742) es la principal figura portuguesa de la música del XVIII. Su importancia como compositor se basa en sus sonatas para teclado. En ellas no se refleja una gran influencia de Scarlatti, aunque este punto genera cierta discusión, ya que ambos coincidieron en la Real Capilla de Lisboa a partir de 1720. Sus sonatas son el típico ejemplo de la ambigüedad estilística del periodo de transición entre el Barroco y el Clasicismo. Algunas son reminiscencias de la *Tocata* barroca, otras muchas poseen la simplicidad y a veces el vacío de las piezas del estilo galante, y finalmente otras, en menor número, reflejan el estilo de Scarlatti en la forma y en el despliegue técnico. La diferencia esencial entre Seixas y el italiano radica en el enfoque del ciclo de la *sonata*. Mientras Scarlatti pronto abandonó la escritura de varios movimientos en favor de sonatas binarias individuales o emparejadas, el portugués continuó escribiendo sonatas en tres, cuatro o cinco movimientos a lo largo de su vida⁴¹⁷. Seixas y Scarlatti se profesaban

⁴¹⁶ Pedrero Encabo, A.: *Rodríguez Monllor, Vicente*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, p. 313.

⁴¹⁷ Hermes, K. F.: *Seixas (Jose Antonio) Carlos de*, en *The New Grove Dictionary of Music*. London. MacMillan Publishers, 1980/1995, vol. 17, pp. 115.

admiración mutua. Kirkpatrick⁴¹⁸ cita una anécdota: el infante D. Antonio pidió al ilustre Scarlatti, que entonces se encontraba en Lisboa, que le diese lecciones a Seixas, ya que se veían a los músicos extranjeros superiores a los portugueses. Después de este encuentro entre los dos gigantes del teclado, el italiano dijo al portugués: “*Usted es quien me puede dar lecciones a mí*”, reconociendo posteriormente ante el infante que Seixas era uno de los mejores músicos que jamás había conocido.

Debemos destacar también a **Joaquín de Oxinaga** (1719-1789): su nombramiento como organista “segundo”⁴¹⁹ en la Real Capilla de Madrid se produjo el 8 de junio de 1747. Las pocas obras que se conservan de él son de gran calidad. Destacan algunas *sonatas*, dos *minuetos* y algunas *fugas*; de hecho, sus *fugas* para órgano son algunas de las mejores piezas de órgano españolas del siglo XVIII, y se distinguen por su contrapunto, el tratamiento variado de los temas y los finales culminantes⁴²⁰.

Muy importante fue el aragonés **José de Nebra**⁴²¹ (1702-1768), que, desde sus primeros años de estancia en Madrid, se abrió a todas las tendencias y estilos, y estudió composiciones de autores diversos, tantos españoles como italianos. Con apenas catorce años consiguió su primer

⁴¹⁸ Kirkpatrick, R.: Opus cit., pp. 67 y 68.

⁴¹⁹ Recordemos que de los cuatro organistas de la RC, se denominaban “principales” los dos primeros y “segundos” al tercero y cuarto. Como hemos observado anteriormente, Oxinaga ocupaba el cuarto puesto en el escalafón.

⁴²⁰ Howell, A.: *Oxinaga, Joaquín de*, en *The New Grove Dictionary of Music*. London. MacMillan Publishers, 1980/1995, vol. 14, p. 39. Por error, en este artículo se indica que Oxinaga entró en la RC como tercer organista, pero en realidad figura, en los documentos del Archivo General del Palacio Real, en cuarta posición, por detrás de Antonio Literes Montalvo (AGPR: Administración / Capilla Real / Leg. 1132). En cualquier caso, tanto Literes como Oxinaga eran denominados organistas “segundos”.

⁴²¹ No confundir este compositor con José Blasco [de Nebra], aunque nos iríamos ya a la segunda mitad del siglo XVIII. Se ha establecido un parentesco de primos hermanos entre José de Nebra y José Blasco [de Nebra] Lacarra (?-1785), organista de la Catedral de Sevilla desde 1735 hasta 1778, que explicaría la adopción del apellido Nebra por parte de él y de su hijo Manuel. Este último, Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), también fue un organista destacado por su habilidad en el manejo de este instrumento, del clave, y por su capacidad creativa. Se le conservan 30 de las 172 composiciones para tecla que se le atribuyen. De ellas, 24 son sonatas y seis pastorelas. Sus obras fueron conocidas en la Corte madrileña, ya que hacia 1780 fueron publicadas en Madrid seis sonatas. Compuso sus obras con una textura homófona, básicamente destinada a dos voces que conducía libremente. En su escritura destaca el uso constante de notas de adorno, entre los que resaltan las *acciaccaturas* que imitan la técnica del rasgueado de la guitarra. Datos obtenidos de: Álvarez Martínez, M^a S.: *Blasco [de Nebra], Manuel*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, pp. 523 y 524.

puesto como organista en las Descalzas Reales, y desde allí accedió a la de organista primero de la Real Capilla, firmando el decreto de su admisión el rey Luis I, el 22 de mayo de 1724, para cubrir la plaza que dejó vacante Diego de Lana. Aunque quizá es más importante por su música teatral y religiosa, también escribió numerosas obras para órgano o clave. Nebra alterna en sus composiciones el estilo homofónico con el polifónico, logrando un equilibrio que es producto de su dominio técnico. Supo renovar la tradición barroca de la música española al darle un nuevo impulso con la utilización de los procedimientos operísticos. Es esta combinación e interacción de todos los recursos la que caracteriza su obra⁴²².

Pero vamos a volver sobre la figura de **José Elías** (1678-1755), maestro de Albero en su etapa madrileña. Igoa recuerda que la importancia de este personaje como enlace entre la tradición y el nuevo estilo ha sido subrayada por diversos autores. Destaca este autor algunos rasgos de sus obras, que fueron determinantes para comprender el origen de la sonata ibérica posterior, como la sucesión de *preludio*, *fuga* y dos *tocatas* (una lenta y otra rápida, escritas según la forma de la sonata binaria) en sus doce piezas escritas en los doce tonos, o la alternancia de texturas imitativas y homofónicas en su significativa colección de *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*, que data de 1749⁴²³. Llorens señala que la estética de Elías le lleva a nuevas metas que enriquecen la tradición española de la música para órgano, ya que en su época se manifiesta lo clásico y progresista a la vez. Su mérito artístico radica sobre todo en el modo de unir las melodías mediante el contrapunto, en la obtención de efectos armónicos potentes y sonoros, y en el desarrollo de la gran frase. En sus *fugas*, *versos*, e *intentos* se comprueba la infiltración de elementos propios de la *tocatta* y nos conduce hacia lo que pronto habrá de ser música de concierto. Llorens destaca dos aportaciones notorias de Elías a la música para tecla: por un lado, el arte de modular, poco cultivado en la escuela española de órgano, hasta la llegada de la *Llave de la modulación*, de

⁴²² Álvarez Martínez, M^a S.: *Nebra Blasco, José de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, pp. 1003, 1004, 1006 y 1007.

⁴²³ Igoa, E.: *Opus cit.*, p. 128.

Soler⁴²⁴; por otro, el hecho de que este compositor da fisonomía propia al *preludio*, como forma preliminar al conjunto principal de la obra, y de introducción a la *fuga*. Aunque no da uso explícito de este término, en la parte inicial del grupo titulado *Piezas* sí ejerce la función propia de un *preludio*, y, a pesar de su breve extensión, tiene valor de pieza fundamental⁴²⁵. Martín Moreno señala que Elías se convirtió en el autor más importante de la primera mitad del XVIII y que en sus obras aprendieron los más importantes organistas. En el dictamen que José de Nebra, Sebastián de Albero⁴²⁶ y Joaquín Oxinaga hacen de sus *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo*, todos le tratan con el respeto y admiración debidos a un importante maestro⁴²⁷.

No podemos dejar de mencionar a **Domenico Scarlatti** (1686-1757). Aunque sea de procedencia italiana, sus 38 años en la península ibérica (primero en la Corte portuguesa (1719-1728) y más tarde en la española (1729-1757), propiciaron un intercambio músico-cultural que alcanzó tal fusión con la música de tradición ibérica que resulta difícil establecer la frontera entre sus propias aportaciones o las que él mismo absorbió de la referida tradición. Como apunta Ruiz de Tarazona, en el periodo que pasó con los príncipes de Asturias en el Alcázar de Sevilla (1729-1733), estuvo en contacto con la cultura musical andaluza, y los giros, modos, gamas y cadencias de su música se hicieron patentes sobre todo en muchas de sus *sonatas*. Cita a Kirkpatrick, cuando señala que el italiano captó el chasquido de las castañuelas, el rasgueo de las guitarras, el golpear de los tambores, el áspero sollozo del lamento gitano, la embriagadora alegría de las bandas de pueblo y sobre todo la tensión de la danza española. A este respecto, Kirkpatrick destaca la apropiación de Scarlatti de recursos de otros instrumentos, para después insertarlos en la música clavecinística. Estos recursos, según él:

⁴²⁴ Llorens Cisteró, J. M^a: *Elías, José*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, pp. 654.

⁴²⁵ Llorens Cisteró, J. M^a: *Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler (1729-1783)*. Revista de Musicología, vol. 8, 1985, n^o 1, pp. 26-27.

⁴²⁶ Ver dictamen de Albero en p. 92.

⁴²⁷ Martín Moreno, A. (1985/2007): *Opus cit.*, pp. 76 y 77.

“...en vez de disminuir la calidad sonora del instrumento [...] realzan su carácter y aumentan su gama expresiva hasta tal extremo, que su música se puede considerar tanto en términos extraclavicembalísticos como en términos limitados al clavicémbalo”⁴²⁸.

Sus *sonatas* para teclado son su obra más conocida, y en ellas —más de 550— ofrece una amplia muestra de la riqueza musical y escritura clavecinística de la *sonata* a mediados del siglo XVIII. Como señala Ruiz Tarazona, lo más llamativo de la *sonata* scarlattiana desde el punto de vista formal es su preferencia por el movimiento único bipartido. La reiteración de este patrón estructural contrasta con la diversidad musical que caracteriza sus *sonatas*. Puede decirse que la experimentación de Scarlatti no iba dirigida al terreno formal, sino al estilo de su escritura (el desarrollo de una técnica de digitación y toque idiomática para clave), y muy especialmente a la explotación de los parámetros rítmicos y armónicos. Quizá lo más reconocible de su estilo venga dado por el peculiar uso de elementos del folclore con una estilización de los elementos populares callejeros o las pautas de baile reforzados con recursos armónicos y rítmicos⁴²⁹. Kirkpatrick subraya que Scarlatti llamó con el término de *sonata* a sus obras en forma binaria. Sin embargo, en algunas ocasiones también empleaba el término de *tocata* como sinónimo de *sonata*⁴³⁰. Esto recuerda la dedicatoria que Albero realizó al monarca Fernando VI, en sus *Obras para clavicordio o piano forte*, donde expresaba: “...he formado este libro, que contiene varias *tocatas* de Clavicordio; el que presento a los R.^s P.^s de V. M.^d como zentro de mi veneración”⁴³¹; y donde puede observarse este aspecto también en el organista roncalés. En realidad, estos dos términos no eran sinónimos. Como apunta Ferguson⁴³², en esa época la palabra *toccata* se refería a una pieza dividida en varias secciones, pensadas para demostrar las diversas capacidades del intérprete y su instrumento. Al igual que el *preludio*, tenía su origen en la improvisación. La *sonata*, en cambio, se refería a

⁴²⁸ Kirkpatrick, R.: Opus cit., pp. 166 y 167.

⁴²⁹ Ruiz Tarazona, A.: *Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, pp. 854-856.

⁴³⁰ Kirkpatrick, R.: Opus cit., p. 120.

⁴³¹ RCSMM: Ms 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar). La dedicatoria también se halla transcrita en Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. UME, 1977-1981, vol. II, p. VII; y en Erro, S. (2007): Opus cit., p. 28.

⁴³² Ferguson, H.: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid. Alianza Música, 2003, pp. 33 y 47.

movimientos individuales, a menudo con forma bipartita, y a los grupos de dos o más movimientos que incorporaban contrastes de tempo y carácter. En la segunda mitad del XVIII esta concepción cambió con la sonata clásica “vienesá”, y se acercó a lo que conocemos hoy en día con ese término. El mismo autor destaca otra de las formas típicas de esta época preclásica: las *danzas*. Aunque en un primer momento fueron concebidas para acompañar el baile, con el tiempo se convirtieron en forma instrumental independiente. La mayoría son bipartitas, aunque hay algunas como la *pavana* y la *gallarda* que por lo general son tripartitas. Las bipartitas presentan dos secciones muy definidas, que pueden o no repetirse.

No debemos acabar esta sección sin hacer referencia a **Sebastián de Albero**. Sus obras, como veremos en el capítulo siguiente, se insertan a la perfección en el estilo de la música de la primera mitad del siglo XVIII, y son una muestra importante de la evolución de la música española para tecla. En ellas se observa su amplio conocimiento musical (tanto a nivel técnico como armónico y contrapuntístico) y las influencias ibéricas y scarlattianas. Por lo que hemos podido observar anteriormente, danza, sonata o tocata eran diferentes denominaciones para un mismo tipo de forma bipartita, con dos secciones muy definidas, rasgo también característico de las sonatas del compositor navarro.

4. LA OBRA PARA TECLADO DE SEBASTIÁN DE ALBERO

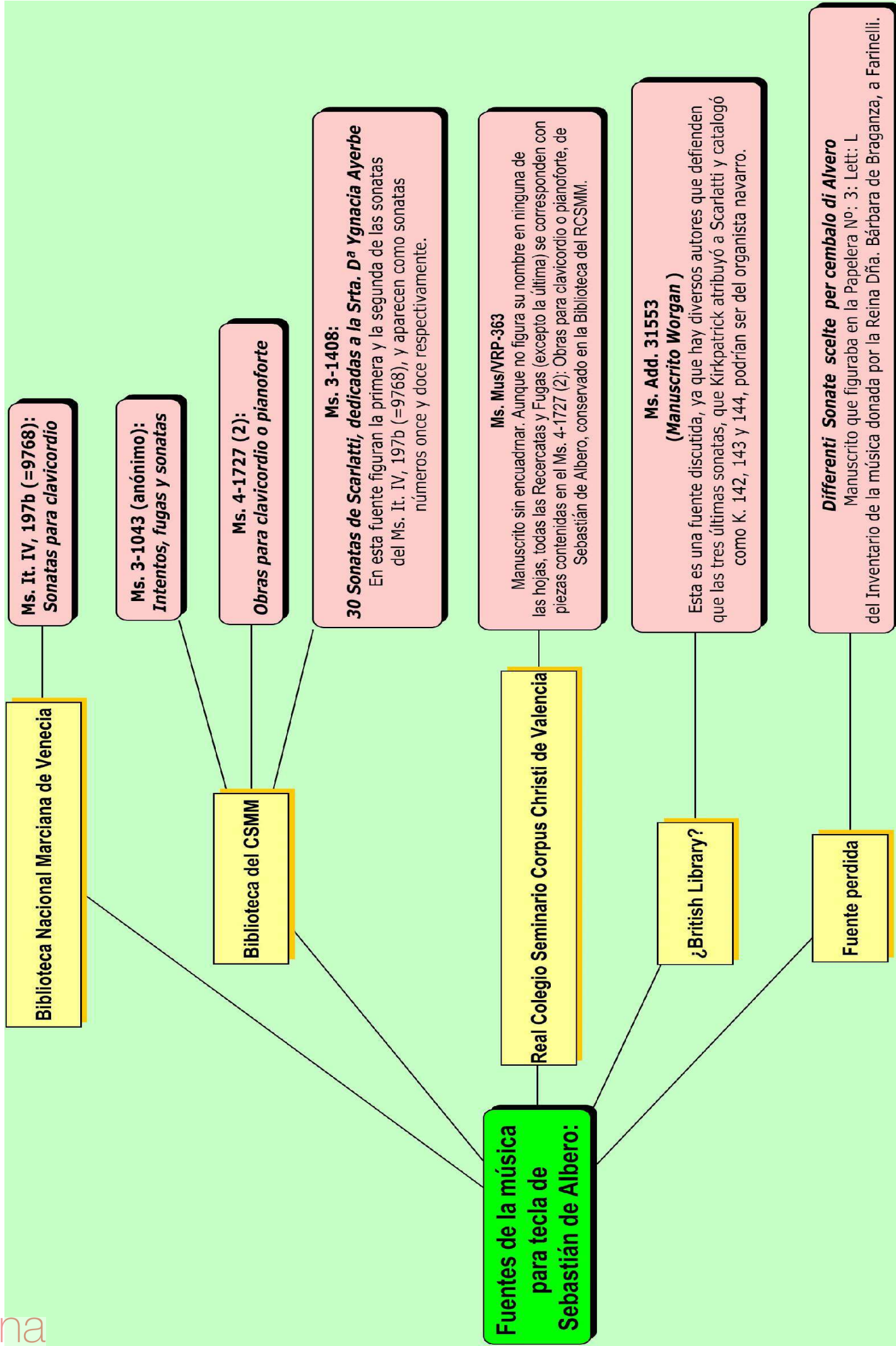
4.1 Fuentes: nuevas investigaciones e hipótesis

4.1.1 Introducción

La música de Sebastián de Albero se encuentra en los siguientes manuscritos:

- Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia.
- Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos y sonatas del siglo XVIII*, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe, que se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En esta fuente figuran la primera y la segunda de las sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, y aparecen como sonatas números once y doce respectivamente.
- Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.
- Una fuente discutida: Ms. Add. 31553, conservado en la British Library (Londres), también conocido como Manuscrito *Worgan*.
- Manuscritos perdidos: *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero*, y otros

Mapa conceptual con todas las
fuentes de la música para tecla de
Sebastián de Albero (página siguiente)



**Ms. It. IV, 197b (=9768):
Sonatas para clavicordio**

**Ms. 3-1043 (anónimo):
Intentos, fugas y sonatas**

**Ms. 4-1727 (2):
Obras para clavicordio o pianoforte**

Ms. 3-1408:

30 Sonatas de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe
En esta fuente figuran la primera y la segunda de las sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768), y aparecen como sonatas números once y doce respectivamente.

Ms. Mus/VRP-363

Manuscrito sin encuadmar. Aunque no figura su nombre en ninguna de las hojas, todas las Recercatas y Fugas (excepto la última) se corresponden con piezas contenidas en el Ms. 4-1727 (2): Obras para clavicordio o pianoforte, de Sebastián de Albero, conservado en la Biblioteca del RCSMM.

Ms. Add. 31553

(Manuscrito Worgan)

Esta es una fuente discutida, ya que hay diversos autores que defienden que las tres últimas sonatas, que Kirkpatrick atribuyó a Scarlatti y catalogó como K. 142, 143 y 144, podrían ser del organista navarro.

Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero

Manuscrito que figuraba en la Papelera Nº: 3: Lett: L del Inventario de la música donada por la Reina Dña. Bárbara de Braganza, a Farinelli.

Biblioteca Nacional Marciana de Venecia

Biblioteca del CSMM

Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia

¿British Library?

Fuente perdida

**Fuentes de la música
para tecla de
Sebastián de Albero:**

4.1.2 Ms. 4-1727 (2): Obras para clavicordio o piano forte

Baciero ya adelantó hace unas décadas que este manuscrito fue donado, a la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por el maestro Julio Gómez (1886-1973)⁴³³, compositor, crítico, bibliotecario y profesor. Fue nombrado jefe de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñó por dos años desde junio de 1913. Desde el 16 de junio de 1915 hasta el 20 de diciembre de 1956 (fecha en que se jubiló, a los 70 años de edad), se encargó de la Biblioteca del RCSMM, siendo a la vez oficial técnico en la Biblioteca del Círculo de Bellas Artes, desde 1914 hasta después de la guerra civil⁴³⁴. Ignoramos cómo consiguió el manuscrito de Albero, quién se lo entregó o desde cuando lo tenía⁴³⁵. En la parte superior izquierda de la página de portada figura escrita a mano la inscripción de lo que parece el registro de entrada de la partitura, y en ella aparece la numeración de R^o 11878, y debajo la fecha de 24 de febrero de 1960. El manuscrito, que tiene una medida de 36´2 x 25´5 cm, es descrito por Erro⁴³⁶ de la siguiente manera:

“El manuscrito está encuadernado en terciopelo granate muy deteriorado. Aparentemente no tiene decoración, pero en el plano anterior se aprecia lo que probablemente fue una orla de rueda, con motivos vegetales y florales. Donde parece que termina la orla se observan unos pequeños agujeros (formando un rectángulo) que pueden deberse a la fijación donde se colocó la orla, probablemente dorada. Así, ésta pudo guardar gran parecido con las Sonatas de Venecia en cuanto a tamaño, diseño y material utilizado. El lomo, aparentemente sin decoración, también está muy deteriorado. Ambos planos están cosidos por el exterior con cuerda. Este cosido es posterior a la confección del manuscrito, seguramente se hizo para unir los planos anterior y posterior una vez que se rompió el lomo. Las guardas son de papel de aguas en varios colores con estampación plateada con motivos vegetales, musicales y animales, rodeando una figura humana en el centro”⁴³⁷.

⁴³³ Baciero, A.: “Prólogo” a: Albero, Sebastián: *Sonatas*. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical, 1978, vol. I, p. VII.

⁴³⁴ Martínez del Fresno, B.: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias de la Música. (Ediciones de ICCMU). Música Hispana. Textos. Biografías, 2003, pp. 15, 98, 99, y 474.

⁴³⁵ Aunque la Sra. Elena Magallanes, Jefe de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, tuvo la amabilidad de responderme —vía e-mail— a la consulta sobre la procedencia de este manuscrito (27 de octubre de 2015), su respuesta no ofreció pista alguna, ya que en el libro de registro solamente figura que procedía del "fondo antiguo", que es lo que se indicaba siempre cuando se desconocía la procedencia.

⁴³⁶ Erro, S. (2007): *Opus cit.*, p. 31.

⁴³⁷ *Ibíd.*, pp. 22 y 23.

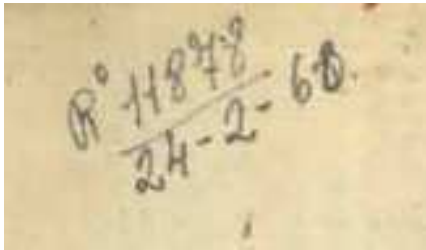


Fig. 1: detalle del registro de entrada

Fig. 2: detalle de la portada⁴³⁸

El volumen contiene seis obras, divididas en tres partes cada una: *recercata, fuga y sonata*. Rey⁴³⁹ señala que este manuscrito es posiblemente autógrafo, aunque no detalla en qué se basa para sostener esta hipótesis. Destaca su escritura cuidada. Las obras que contiene la colección son las siguientes:

⁴³⁸ Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se tomen directamente del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, se utilizarán por cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁴³⁹ Rey, J. J.: *Manuscritos de Música para tecla en la biblioteca del Conservatorio de Madrid*. Revista de Musicología. Vol. 1, 1978, p. 226.

1. *Recercata, fuga y sonata prima* (re m): Ms. 4-1727 (2), pp. 1-18⁴⁴⁰
2. *Recercata, fuga y sonata seconda* (la m): Ms. 4-1727 (2), pp. 19-36⁴⁴¹
3. *Recercata, fuga y sonata terzza* (Sib M): Ms. 4-1727 (2), pp. 37-58⁴⁴²
4. *Recercata, fuga y sonata quarta* (Sol M): Ms. 4-1727 (2), pp. 59-76⁴⁴³
5. *Recercata, fuga y sonata quinta* (do m): Ms. 4-1727 (2), pp. 77- 95⁴⁴⁴
6. *Recercata, fuga y sonata sesta* (mi m): Ms. 4-1727 (2), pp. 96-113⁴⁴⁵

En el manuscrito únicamente aparecen numeradas las páginas que contienen música, y esta numeración está realizada a mano. El pianista Antonio Baciero publicó estos seis “trípticos” en su *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado (siglos XVI al XVIII)*, dentro de los volúmenes I, II, IV, V y VI.

Cinco de las seis fugas que figuran en esta colección, las correspondientes a la *prima, seconda, terzza, quinta y sexta*, vuelven a aparecer en el manuscrito 3-1043, también conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Este documento, anónimo, lleva como título: *Intentos y sonatas del siglo XVIII*. Nos referiremos a él más adelante.

Powell destaca que esta obra de Albero posiblemente sea la más antigua que podemos hallar en España en cuyo título se especifique el término “*piano*”⁴⁴⁶. Es decir, pudiera ser que nos halláramos ante la primera composición donde figura que puede ejecutarse también en un pianoforte. Según el mismo autor, el primer compositor en utilizar las palabras *piano e forte* fue Lodovico Giustini en 1732, en su obra *Sonate da cimballo di piano e forte detto vulgarmente di martelletti*. Asimismo, señala que en España la palabra *pianoforte* no vuelve a aparecer hasta verla en algunos minuetos de

⁴⁴⁰ Editada en: Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. UME, 1977-1981, vol. I, pp. 39-55.

⁴⁴¹ *Ibidem*, vol. VI, pp. 66-87.

⁴⁴² *Ibidem*, vol. IV, pp. 63-86.

⁴⁴³ *Ibidem*, vol. VI, pp. 44-65.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, vol. II, pp. 55-77.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, vol. V, pp. 82-104

⁴⁴⁶ Powell, L. (1980/1994): *Opus cit.*, p. 12. El mismo autor vuelve sobre esta afirmación en: Powell, L.: *The Keyboard Music of Sebastián de Albero: an Astonishing Literature from the Orbit of Scarlatti*. *Early Keyboard Journal*, V, 1986-87, pp. 12 y 13.

Joaquín Montero del año 1764⁴⁴⁷; a partir de entonces ya se puede encontrar con más regularidad. López-Calo destaca que Scarlatti no debió de sentirse tentado de abandonar el clave en favor del piano, porque, en aquella época, mientras el clavecín era un instrumento perfectísimo, el piano se hallaba todavía en fase embrionaria⁴⁴⁸.

Similitudes caligráficas

Baciero opina que la expresión “o *piano forte*” del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* podría haber sido añadida por el propio Albero:

“Ambos —Scarlatti y Albero— conocieron el “piano a martillos”: La Reina Doña Bárbara, junto a sus cémbalos o “Clavicordios de pluma”, poseía tres ejemplares (“clavicordios de piano” como se les llama en sus inventarios testamentarios) de aquellos instrumentos en los que tanto el napolitano como el roncalés sin duda se ejercitaron y mucho. La veta acusadamente “romántica” que asoma en ellos —sobre todo en Albero— lo delata. De ahí que no sorprende que en la portada del manuscrito de Madrid una tímida mano haya añadido, en escritura menos caligráfica que la del copista unos débiles caracteres que al lado de “Tocatas para clavicordio”⁴⁴⁹ han puesto una aclaración aquí muy importante: “O Piano Forte”. Esta última caligrafía encaja tanto con los trazos conocidos de la escritura del roncalés que me atrevería a arriesgar que fue añadida por él mismo”⁴⁵⁰.

Erro también señala que el hecho de que esta expresión esté escrita en un color anaranjado (que no vuelve a aparecer en todo el manuscrito), y con una caligrafía de menor tamaño (que aprovecha un espacio que se podría suponer vacío), apunta a que fue un añadido posterior⁴⁵¹.

En cualquier caso, ante la evidencia de las diferencias en el color y en el tamaño del texto, y en la colocación un tanto forzada de esa expresión “O Piano Forte” dentro de un espacio que no parece destinado para ella, podría establecerse a priori una nueva hipótesis: que fue el propio Albero quien

⁴⁴⁷ Powell, L. (1986-87): Opus cit., pp. 13 y 14.

⁴⁴⁸ López-Calo, J.: *Barroco-estilo galante-clasicismo*, en Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. II, 1987, p. 21.

⁴⁴⁹ Como puede observarse en el detalle de la portada, en el manuscrito no figura escrito *Tocatas para clavicordio*, como señala Baciero, sino *Obras Para Clavicordio*.

⁴⁵⁰ Baciero, Antonio (1978): Opus cit., p. VIII. Powell también se refiere a esta hipótesis de Baciero en: Powell, L. (1986-87): Opus cit., p. 14. Nota a pie de página nº 17.

⁴⁵¹ Erro (2007): Opus cit., pp. 23 y 24.

escribió esa expresión, tal y como apunta Baciero, pero también que él mismo hubiera sido el autor del resto de la portada, así como se presupone que lo es también de la dedicatoria que él habría escrito de su puño y letra.

Si nos fijamos en la grafía de cada una de las letras y las comparamos con las del resto de la portada, se podría llegar a la conclusión de que están escritas por la misma mano. En los ejemplos que expongo a continuación se ha tratado de igualar el tamaño de los caracteres, para que las similitudes caligráficas resulten más evidentes:

Fig. 3:



Fig. 4:

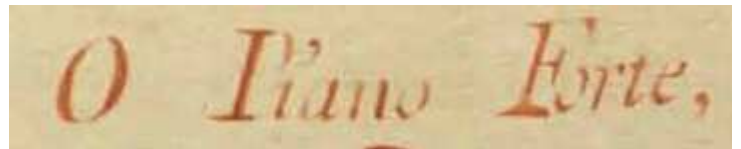
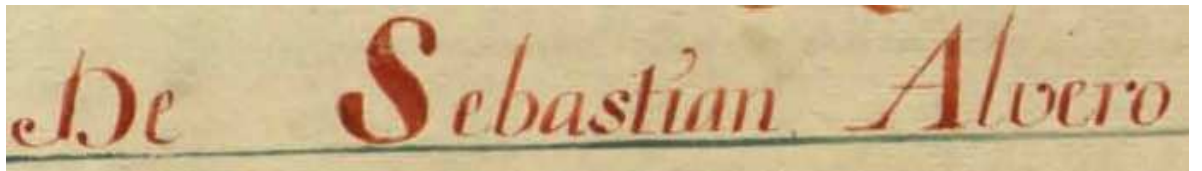


Fig. 5:



Se pueden comparar las letras “P”; la “i”, con el punto parecido a una coma; y la “a”.



de la fig. 3



de la fig. 4



de la fig. 3



de la fig. 4



de la fig. 5



de la fig. 3



de la fig. 4



de la fig. 5

De hecho, tampoco resultaría ilógico suponer que el nombre de “Sebastián Alvero” hubiera sido escrito posteriormente, al igual que la expresión “O Piano Forte”: el color es diferente, la caligrafía ya no está tan cuidada y la línea verdosa sobre la que se apoya tiene un trazo más grueso.

Si comparamos estos caracteres con los de la caligrafía de la dedicatoria nos encontramos que:

- La similitudes que presentan los trazos de letras como la “a”, la “i” con el punto en forma de coma o mayúsculas como la “D” ó la “S”, nos hacen suponer que podría estar escrito por la misma mano.
- Algunas de las diferencias que se presentan vienen dadas únicamente por el tamaño de la caligrafía, el color y la nitidez de las letras y el tipo de adornos en la escritura. Así, podemos observar como “Obras para clavicordio” está escrito como si fuesen letras de molde (aunque no lo son) y la dedicatoria tiene una caligrafía muy cuidada, con mayúsculas muy adornadas y con un texto muy preciso; pero, por el contrario, tanto la expresión “O Piano Forte” como el nombre “Sebastián Alvero” de la portada no presentan el mismo cuidado.
- Los dos adornos que presenta la portada son idénticos; solo están diferenciados por el color, el tamaño y la nitidez. Además, el segundo se presenta más alargado y sin los puntos laterales (quizás borrados con el tiempo):

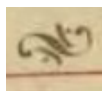


Fig. 6a



Fig. 6b

Gosálvez⁴⁵² señala otras hipótesis: por un lado, observa que no sería descartable que, años más tarde, un copista diferente al del resto de la portada hubiera escrito la expresión “o pianoforte” intentando copiar la

⁴⁵² José Carlos Gosálvez, director del Departamento de Música y Audiovisuales del la Biblioteca Nacional, tuvo la amabilidad de atenderme el 19 de agosto de 2015 en la propia biblioteca.

caligrafía original (máxime en el caso de una página con unas características tan lujosas y tan bellas), en el intento de reproducir la letra, respetando la estética del resto de la portada. Pero, por otro, no descarta la posibilidad de que se hubiese escrito esa indicación en la misma época por sugerencia o indicación de alguna otra persona que conociese los instrumentos de palacio, como por ejemplo el propio Rey; o incluso pudo haberlo escrito el mismo copista después de terminada la portada al darse cuenta de que había olvidado incluir la expresión referida.

Baciero, cuando se refiere a “la escritura conocida del roncalés”⁴⁵³, sin duda hace referencia a la dedicatoria que hizo Albero al rey Fernando VI de sus *Obras para clavicordio o piano forte*, ya que no tenemos ningún otro documento donde podamos ver otros rasgos caligráficos aparte de su rúbrica, que aparece en los documentos del Palacio real o del Archivo histórico de protocolos notariales de Madrid. Pero tampoco podemos descartar otra posibilidad que no se ha barajado hasta ahora: que Albero hubiera escrito la dedicatoria en un papel y le hubiese encargado al copista que iba a realizar el volumen que la incluyese al comienzo de la obra. Esto garantizaría una escritura de mayor calidad en un manuscrito que iba a ir destinado al monarca —al realizarlo un profesional— y facilitaría que estuviese a la altura del nivel del resto de la obra. Como bien señala Gosálvez, esta hipótesis que barajamos puede tener consistencia por el hecho de no hallarse firmado este escrito. Recordemos que al final acaba con la frase: “*Su más rendido obsequioso y obligado criado. Sebastián de Albero*”⁴⁵⁴, pero no existe una rúbrica que pueda compararse con las conocidas de Albero que se hallan en los diferentes documentos conservados de su etapa madrileña. Incluso en el caso en que sí la hubiese habido, también podría haberse realizado a posteriori, es decir, podría ser que el organista navarro la hubiese incluido después de haber sido copiado el texto por el copista, aunque este no es el caso.

⁴⁵³ Baciero, A. (1978): Opus cit., p. VIII.

⁴⁵⁴ RCSMM: Ms. 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar). Hemos incluido una copia del original en el Anexo II.

Aún se pueden barajar dos hipótesis más: la primera, basada en el hecho de que no sería extraño que Albero hubiera podido escribir esta obra, incluso antes de tomar su puesto de organista principal de la Real Capilla, y posteriormente haber encargado a un copista una “edición de lujo” con dedicatoria incluida hacia el Rey; podría incluso haber añadido la expresión “O Piano Forte” una vez vistos los instrumentos que poseía la Reina, e incluso haber escrito la dedicatoria a posteriori, como muestra de agradecimiento al monarca por su puesto como organista. Esto explicaría las diferencias en el color, el tamaño y en la nitidez de algunos trazos. Si esto fuese así, dado que, como hemos señalado anteriormente, Albero no pudo haber trabajado en el antiguo Real Alcázar ni en el nuevo Palacio Real, tendríamos una prueba más de que el joven músico navarro no se prodigaba únicamente por la capilla de la calle del Tesoro (donde tenía la sede la Real Capilla desde que se incendió el Real Alcázar en 1734), sino que habría conocido los salones del Buen Retiro, donde la reina Bárbara custodiaba los instrumentos que más adelante detallaría en su propio testamento⁴⁵⁵, o incluso los de Aranjuez o San Lorenzo, donde el Rey poseía otros cuatro instrumentos más.

La segunda hipótesis, que no podemos desechar, se basa en el hecho de que la dedicatoria no esté firmada con una rúbrica del propio Albero. ¿Y si hubiese sido una copia encargada a los copistas de la Real Cámara, en una edición especial dedicada al propio Rey como agradecimiento por sus años como organista, en previsión de una muerte próxima? Fernando VI podría haberla recibido una vez fallecido el músico navarro, y esto explicaría que estuviera sin firmar. Incluso la pensión que el monarca otorgó a la viuda de Albero podría ser una muestra de agradecimiento por los servicios prestados en la Real Capilla —quizá también en la Real Cámara—, y por la dedicatoria de su composición. Además, recordemos que Albero fue admitido en la “Real Hermandad de Criados de S.M.” el 30 de junio de 1755, y, como hemos visto anteriormente, al final de la dedicatoria él mismo se distingue como *Su más rendido obsequioso y obligado criado*.

⁴⁵⁵ La colección detallada de los instrumentos de la reina Bárbara de Braganza, se halla transcrita en el Anexo III de la presente investigación.

Existen similitudes en el tipo de grafía del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* de Albero, y el Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti que se conserva también en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el apartado 4.1.5 de esta tesis doctoral hemos copiado varios ejemplos de ambos manuscritos donde puede observarse este aspecto. Boyd señala que, si el manuscrito de Albero de Madrid es autógrafo, el compositor roncalés podría haber sido el copista de los volúmenes no numerados de los años 1742 y 1749, de la colección veneciana de Scarlatti⁴⁵⁶. Erro también establece similitudes entre el tipo de grafía de la misma colección de Albero y el volumen de *Sonatas* de Scarlatti fechado en 1749, que se conserva en Venecia. Incluso señala que las portadas de los dos volúmenes de 1752 y 1756 de *Sonatas* de Scarlatti, también conservadas en la misma localidad italiana, presentan un diseño parecido (aunque más sencillo) a las *Obras para Clavicordio o piano forte*; pero, atendiendo a la grafía, observa más paralelismo entre los dos volúmenes de Scarlatti citados y las *Sonatas* de Albero de la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. A pesar de estas semejanzas, la hipótesis de Albero como copista es rebatida por Erro, basándose en que en la Corte había personas que se encargaban de tal cometido⁴⁵⁷. Sheveloff ni siquiera comparte la idea de que los citados dos volúmenes de Scarlatti hubieran sido copiados por la misma persona, aunque admite que existen similitudes en la grafía y concede que, en un lapso de siete años, un mismo copista hubiera podido cambiar la forma de escribir ciertas figuras⁴⁵⁸. Boyd señala asimismo que otro copista diferente al de los volúmenes de 1742 y 1749 fue el responsable de los trece volúmenes venecianos que datan de los años 1752-1757⁴⁵⁹.

No es posible esclarecer con certeza la autoría de la copia de los manuscritos, ni tan siquiera determinar si fue una o varias personas quienes copiaron los volúmenes conservados en Madrid y en Venecia. Nosotros lanzamos desde aquí una hipótesis más: como veremos en el apartado 4.1.5, existen también similitudes importantes entre el Ms. It. IV, 197b (=9768):

⁴⁵⁶ Boyd, Malcom: *Domenico Scarlatti: Master of Music*, Weindelfield and Nicolson, Londres, 1986, pp. 148 y 149. En el Anexo V, hemos incluido la lista de manuscritos de Scarlatti conservados en Venecia.

⁴⁵⁷ Erro (2007): Opus cit., p. 40.

⁴⁵⁸ Citado en Erro (2007): Opus cit., p. 45. Nota a pie de página nº 39.

⁴⁵⁹ En el Anexo V, hemos incluido la lista completa de manuscritos de Scarlatti conservados en Venecia.

Sonatas para clavicordio, conservado en la Biblioteca Nacional Marciana, y el Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti (dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe), conservado en la Biblioteca del RCSMM. Ambas obras tienen signos diferentes en la grafía, pero tienen otros que son prácticamente calcados en el trazo. ¿Qué podría querer decir esto? No sería ilógico suponer que, tal y como admite Sheveloff con respecto a los volúmenes venecianos de Scarlatti de los años 1742 y 1749, el copista fuera el mismo, si bien la diferencia de años entre las obras hubiera podido determinar cambios en el trazo de algunos signos. Aunque, tal y como apunta Erro, había copistas en la Corte para llevar a cabo esa labor, no resultaría ilógico barajar la posibilidad de que el propio Albero, llevado por su admiración hacia el maestro italiano, hubiera copiado varios de los volúmenes que actualmente se conservan en Venecia.

Al investigar sobre los copistas de la Corte en esa época nos encontramos con diversos autores que han trabajado sobre el particular. Ortega destaca que en la Casa Real la copia de música estaba vinculada principalmente a la Real Capilla y a la Real Cámara. Mientras la Real Capilla tenía una dimensión más pública y estaba destinada a la celebración del culto al servicio de los monarcas, la Real Cámara era de carácter más privado y estaba ligada a la figura del Rey⁴⁶⁰. Torrente sitúa a Isidro Montalvo y Agustín de Cuéllar como copiantes de la Real Capilla en el periodo comprendido entre 1735 y 1751, año este último en que el patriarca solicitó al monarca la jubilación de ambos copistas —a petición del propio Corselli— por considerarlos “inútiles” para escribir con la exactitud que se requería, por motivos de edad avanzada, trémulo pulso y cortedad de vista en el caso de Montalvo, y por enfermedad en el caso de Cuéllar. También insta al Rey a que se les atienda a ambos en proporción a sus méritos, conservando el sueldo íntegro al primero por sus 36 años de servicio, y la mitad del sueldo al

⁴⁶⁰ Ortega, J.: *Los copistas del rey: la transmisión de la música en la Corte española en la segunda mitad del siglo XVIII*, en: Marín, M. A. / Bernardó, Marius editores: *Instrumental music in late eighteenth century Spain*. Edición Reichenberger. Kassel, 2014, p. 153 y 154.

segundo por sus 20 años de trabajo⁴⁶¹. A estos dos copiantes les sucedieron José Salvador Llombart y José Domingo Santiso⁴⁶².

Domínguez señala que los copiantes de la Casa Real no tenían un sueldo fijo. Nombra a Bernardino de la Roca como titular de la plaza de copista de cámara hasta 1741. Es probable que también desempeñase esta función Lorenzo de Almón y Pereira, aunque sin plaza oficial. De hecho, los documentos existentes corroboran su colaboración con Bernardino. A la muerte de este último, Almón optó a la plaza de copista de cámara en competencia con Joseph Alaguero, a quien finalmente se adjudicó la vacante. El mismo autor destaca que parece probable que Almón conservase su plaza durante el reinado de Fernando VI y que junto a Alaguero estuviera implicado en las copias de las sonatas de Scarlatti que se realizaron para la Corte⁴⁶³.

Tal y como figura en un memorial fechado en 1746, Alaguero sirvió como copiante de música de cámara desde 1741, y como consecuencia de ello solicitó que le fuera concedido el empleo. La Administración de los nuevos monarcas Fernando VI y María Bárbara de Braganza le concedió la plaza de copiante de música de cámara de la Reina el 14 de septiembre de 1746. Estuvo en activo al menos hasta 1771⁴⁶⁴.

La Dra. Cuervo, en su artículo sobre el Manuscrito *Ayerbe*⁴⁶⁵ señala que ha podido estudiar la rúbrica y grafía del copista José Alaguero⁴⁶⁶, comparando alguno de los manuscritos y documentos conservados en el Archivo General del Palacio Real con uno de sus trabajos de copistería firmado, en concreto con el Aria *Io del tuo cor non voglio* de Nicola Conforto,

⁴⁶¹ Torrente, A.: *Los copistas de la Real Capilla durante la primera mitad del s. XVIII*. Apéndice en: *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*. Colección Patrimonio Musical Español, vol. 9. Editorial Alpuerto S.A. 2002, pp. 50 y 51.

⁴⁶² Ortega, J.: *Opus cit.*, p. 156.

⁴⁶³ Domínguez, J. M^a: *Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti*, en *Actas del Congreso internacional Domenico Scarlatti: Musica e Historia*. Nápoles. Turchini Edizioni, 2010, p. 251 y 252.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 252, nota 13.

⁴⁶⁵ Cuervo, L.: *El manuscrito Ayerbe: una fuente española de las sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII*. *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 13, 2015, pp. 1-26. Agradecemos a la Dra. Laura Cuervo su amabilidad en el envío de este artículo vía e-mail, el día 27 de octubre de 2015.

⁴⁶⁶ En algunos documentos figura como Joseph y no José.

conservado en la Real Biblioteca de Palacio⁴⁶⁷. Como vemos en la fig. 7, Alaguero utiliza un tipo de adorno en la portada de esta aria (ver fig. 6a), que pueden encontrarse tanto en las *Obras para clavicordio o piano forte* de Albero⁴⁶⁸ como en el manuscrito *Ayerbe*⁴⁶⁹.



Fig. 7: Detalle de la portada del Aria *Io del tuo cor non voglio* de Nicola Conforto, con autógrafo de Alaguero⁴⁷⁰

Con base en esta evidencia, no sería ilógico concluir que la posibilidad de que el manuscrito madrileño no fuera autógrafo de Albero es muy alta, tanto como el hecho de que José Alaguero fuera el copista de esta copia apógrafa. Como tenemos constancia de que este personaje estuvo en activo al menos hasta el año 1771, la hipótesis barajada anteriormente sobre la posibilidad de que el Rey hubiese recibido la copia una vez fallecido Albero (recordemos que la dedicatoria no estaba rubricada) se sostiene.

Powell señala que el manuscrito de Madrid muestra un prometedor talento diferente a cualquier otro autor español del XVIII. El título sugiere que

⁴⁶⁷ RB: Mus/Mss/351. Signatura tomada de la web de la Real Biblioteca, donde se halla la ópera *L'eroe Cinese*, de Nicola Conforto (1718-1793), y de donde corresponde el aria citada: <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=79439> (consultado el 11 de noviembre de 2015).

⁴⁶⁸ En la portada; al comienzo de las Sonatas *Terzta*, *Quarta*, *Quinta* y *Sesta*; al comienzo de las Recercatas *Quarta*, *Quinta* y *Sesta*; y al comienzo de las Fugas *Quarta*, *Quinta* y *Sesta*.

⁴⁶⁹ RCSMM: Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe. El adorno referido puede observarse en el comienzo de la Sonata IV, y al final de las sonatas XIV, XV y XXIV.

⁴⁷⁰ Imagen tomada de Cuervo, L.: Opus cit., p. 23. El original se encuentra en la Real Biblioteca, con la signatura Mus/Mss/351.

ricercare, *fuga* y *sonata* eran habituales en su época. Albero parece estar influido por las corrientes del XVI, XVII y XVIII⁴⁷¹.

Baciero no duda en tildar el arte de Albero como “personalísimo y casi misterioso”, cuando alude a las obras del manuscrito madrileño:

*“Disonancias y enarmonías, colores teñidos de romanticismo, y “sensibilidades” bien revolucionarias para su tiempo y que, históricamente son también testigo de excepción de aquel ambiente tan pródigo en tristezas, desánimos y melancolías en las intimidades palaciegas, cuanto más espectaculares eran sus fastuosos despliegues de exotismos, fiestas y luces [...] En su justa dimensión camerística, en los albores mismos de los primeros ensayos creadores e interpretativos del entonces minoritario, recogido y sutilísimo “pianoforte”, el arte de Sebastián de Albero quedará, desde su propio ángulo como algo inseparablemente representativo de aquella época paradójica, delicada y sensible, enriquecida por Scarlatti, por Farinelli, y que representaría en sí misma la década de oro del teclado español de aquel siglo”*⁴⁷².

Resulta curioso el hecho de que Albero no hubiera dedicado sus *Obras para clavicordio o piano forte* también a la Reina, sobre todo si se tiene en cuenta que esta debía poseer destreza más que aceptable en los instrumentos de teclado. Ello pudiera deberse al hecho de no querer rivalizar con su colega italiano, con más motivo si ambos mantenían relación de amistad.

⁴⁷¹ Powell, L. (1986-87): Opus cit., p. 16.

⁴⁷² Baciero, A.: Comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII*. Antonio Baciero, piano. Hispavox.

4.1.3 Ms. It. IV, 197b (=9768): Sonatas para clavicordio

El manuscrito de las *Sonatas para clavicordio* se halla en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia y tiene una medida de 37cm x 26cm⁴⁷³. Erro lo describe de la siguiente manera:

“El manuscrito está encuadernado en tafílete rojo, con una ancha orla de rueda profusamente adornada con hierros dorados, enmarcada por doble filete dorado. La orla está compuesta por pequeñas rocallas, motivos vegetales y florales, resaltando una flor en cada ángulo. En el lomo hay seis nervios resaltados con hierros dorados. En los espacios que separan los nervios hay figuras de jarrones con flores. En el tejuelo se lee el n.º “95”. En el segundo nervio está escrito “Albero” en tinta negra. Las guardas son de papel de aguas en varios colores. En la hoja inicial de la guarda se encuentra en el centro el sello de la Biblioteca Marciana de Venecia y en el margen superior derecho la etiqueta de la signatura del manuscrito y su procedencia. En la portada sólo se usa la tinta negra, único color utilizado durante todo el manuscrito. El título “Sonatas para Clavicordio. Por D. Sebastian Albero” está situado en el centro del folio. A ambos lados del texto del título hay dos líneas verticales dobles, que dividen la portada en tres rectángulos iguales. En la parte superior central del folio hay un pequeño dibujo geométrico”⁴⁷⁴.

Carlo Broschi (Farinelli) fue despedido un año después de la llegada de Carlos III al trono en 1759, aunque se le conservaron todos sus bienes, honores y sueldos. El castrato italiano acabó en Bolonia, donde murió en 1782⁴⁷⁵. Se trajo consigo toda la biblioteca personal de música, que María Bárbara de Braganza le había legado en su testamento⁴⁷⁶, y en la que se incluían estas 30 sonatas y 13 volúmenes de sonatas de Scarlatti, así como algunos instrumentos. A la muerte del Farinelli, gran parte de su legado pasó a los herederos de la familia de nobles venecianos *Contarini di San Benedicto*, y en 1835 la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia compró esta colección⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Erro (2007): Opus cit., p. 31

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷⁵ Álvarez Martínez, M. S.: *Farinelli [Carlo Broschi Barrese]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 945.

⁴⁷⁶ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza, II/305, folio 20r.

⁴⁷⁷ Datos tomados de la web oficial de la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia, donde se describen los manuscritos de su fondo musical y su procedencia (consultado 30 junio de 2015): http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0021.html

Los *papeles de música* que la reina Bárbara de Braganza donó a Farinelli en su testamento no estaban detallados en él, pues únicamente se describe:

“Quinze papeleras de camino con libros y papeles de música... Otra de madera dada de azul con su pie y dos cuerpos, que tienen libros de música de las óperas que se han hecho. Entre los estantes de la pieza de la librería hay seis, de madera de nogal, con sus alambres como los otros, y aseguran los concurrentes haverse echo por cuenta y acosta de la Reyna mía señora”⁴⁷⁸.

En total dieciséis *papeleras* (término este que, tal y como se aclara en el testamento del castrato, se refiere a armarios de música), que le fueron entregados junto con los tres claves que también le donó la Reina, de mano de D. Gregorio García de la Vega⁴⁷⁹. En el mismo documento se describe detalladamente uno de esos armarios con sus respectivos libros, que está entre los dieciséis legados por la Reina:

“...aquel de color turquesa con las armas reales, y forrado de terciopelo verde con el gallo de oro en el frente de todos los nichos, en los cuales están colocados los libros manuscritos de las partituras de música y los libros impresos en lengua italiana y española de las obras de Metastasio, todos esos libros manuscritos o impresos tienen las cubiertas decoradas de oro, de plata, con sedas de varios colores y que en las noches de representación sus majestades tenían delante de sí en el palco real”⁴⁸⁰.

Este material legado por la Reina de España tenía para él un valor sentimental muy importante, por los grandes años vividos en la Corte española. Por ello solicita que quede siempre viva y se conserve perpetuamente con su gratitud la memoria de los magnánimos monarcas, y asimismo ordena que este “luminoso” legado sea uno de los puntos principales de su fideicomiso, que hay que conservar perpetuamente. También deja por escrito su deseo de que este legado se conserve con el máximo cuidado, e incide especialmente en no confiar ni prestar fuera de la casa, a nadie, ningún libro,

⁴⁷⁸ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza, II/305, folios 227v y 228r.

⁴⁷⁹ Testamento transcrito en parte en: Cappelletto, S.: Opus cit., p. 203.

⁴⁸⁰ Cappelletto, S.: Opus cit., p. 203.

ni papel de música, ni tampoco los claves (respecto de los que especifica que tienen las armas de España pintadas, como las descritas en los armarios de música). Igualmente encargó que estos instrumentos quedaran encomendados a un experto afinador de claves, de suerte que conserve este material de música celosamente guardado, en orden, para servirse de él de manera familiar, divirtiéndose, solamente entre diletantes y profesores amigos, y siempre en la misma cámara del archivo de música⁴⁸¹.

Cappelletto⁴⁸², en la biografía que realiza sobre el castrato italiano, incluye el inventario de toda la música que componía el legado de la reina María Bárbara, y por el que puede conocerse toda la música para teclado que ella poseía. Se observa que la colección de música de la Reina estaba dividida en cinco grandes apartados: manuscritos musicales y libros impresos (tres armarios); óperas (siete armarios); serenatas (un armario); intermezzi (un armario); y libri differenti (cuatro armarios).

En el apartado *libri differenti*⁴⁸³ se incluía toda la música para tecla que la Reina poseía, y cabe destacar que en la *Papelera N° 3: Lett: L* nos encontramos con el n° 95 *Sonate per cembalo del Sig:r Sebastiano Alvero*; entre otras obras del mismo armario sin enumerar, aparece *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero*, obra de la que hablaremos más adelante.

Actualmente conocemos que las sonatas correspondientes al n° 95 son las treinta *Sonatas para Clavicordio* que conocemos hoy día, las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. Como señala Erro⁴⁸⁴, cincuenta volúmenes de la colección Contarini pertenecieron con toda seguridad a la biblioteca personal de la Reina, ya que, al igual que las Sonatas de Albero de Venecia, el lomo de estos libros tiene una numeración que se corresponde con el inventario que se realizó tras la muerte del castrato. Sheveloff señala que la mano del copista que copió el manuscrito de Venecia

⁴⁸¹ Ibídem, pp. 203 y 204.

⁴⁸² Ibídem, pp. 211-220 (inventario completo).

⁴⁸³ Ver mapas conceptuales de las pp. 186 y 187.

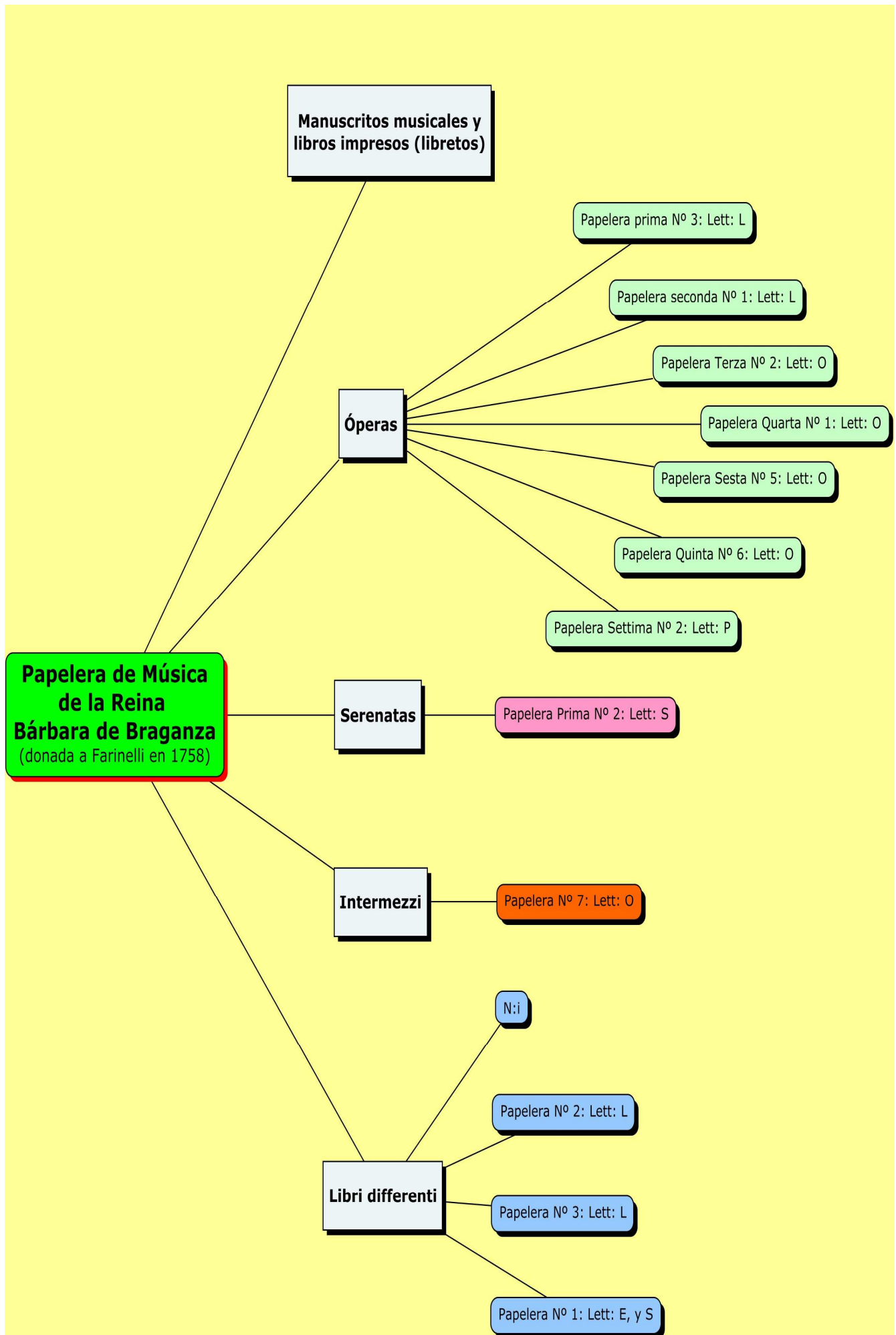
⁴⁸⁴ Erro (2007): Opus cit., p. 33.

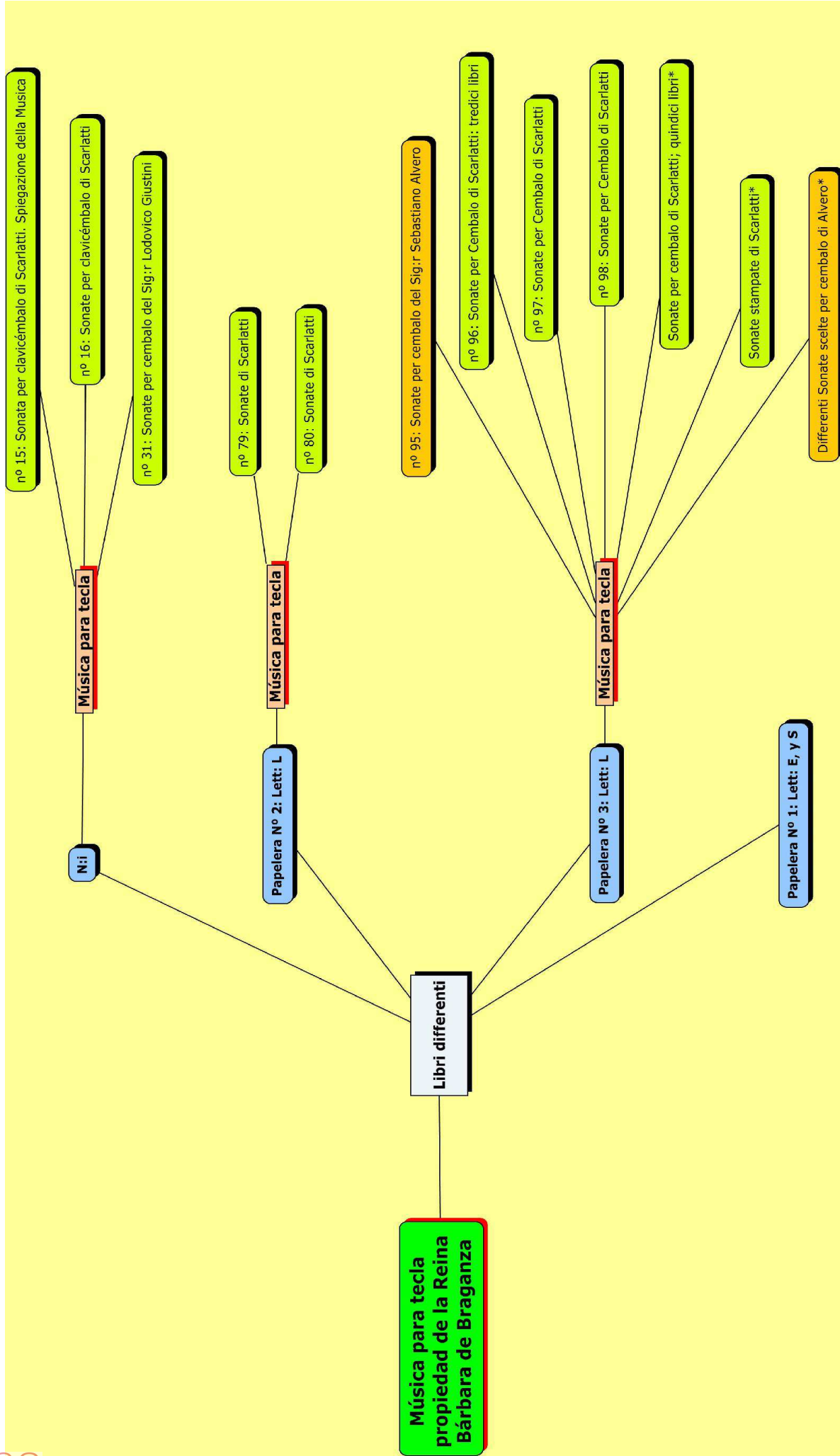
de Albero aparece en los volúmenes de Parma de Scarlatti y en otros posteriores del mismo autor, también en Venecia⁴⁸⁵.

No tenemos constancia de cómo se hizo la reina Bárbara de Braganza con el volumen de estas 30 sonatas, pero el hecho de estar en su biblioteca personal obliga a pensar que eran de su propiedad. Anteriormente habíamos destacado lo extraño de que en la dedicatoria de las *Obras para clavicordio o piano forte* no hubiera referencia alguna a la persona de la Reina, más aún sabiendo que el nivel que ella debía de tener al teclado era bastante notable. Quizá la respuesta se halle en el hecho de que la propia Bárbara ya tuviera en su poder el manuscrito que hoy en día se conserva en Venecia: Albero podría haberle regalado este volumen de música, aunque sin dedicatoria, como muestra de respeto hacia su gran maestro Domenico Scarlatti, o incluso a instancias de él mismo.

A continuación detallamos en dos esquemas el contenido de cada una de las papeleras (o armarios de música) que poseía la Reina, así como la música para teclado que esta albergaba en ellas.

⁴⁸⁵ Sheveloff, J. L.: *The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Brandeis University, Ph. D. Music, 1970, p. 450.





* Obras sin numerar

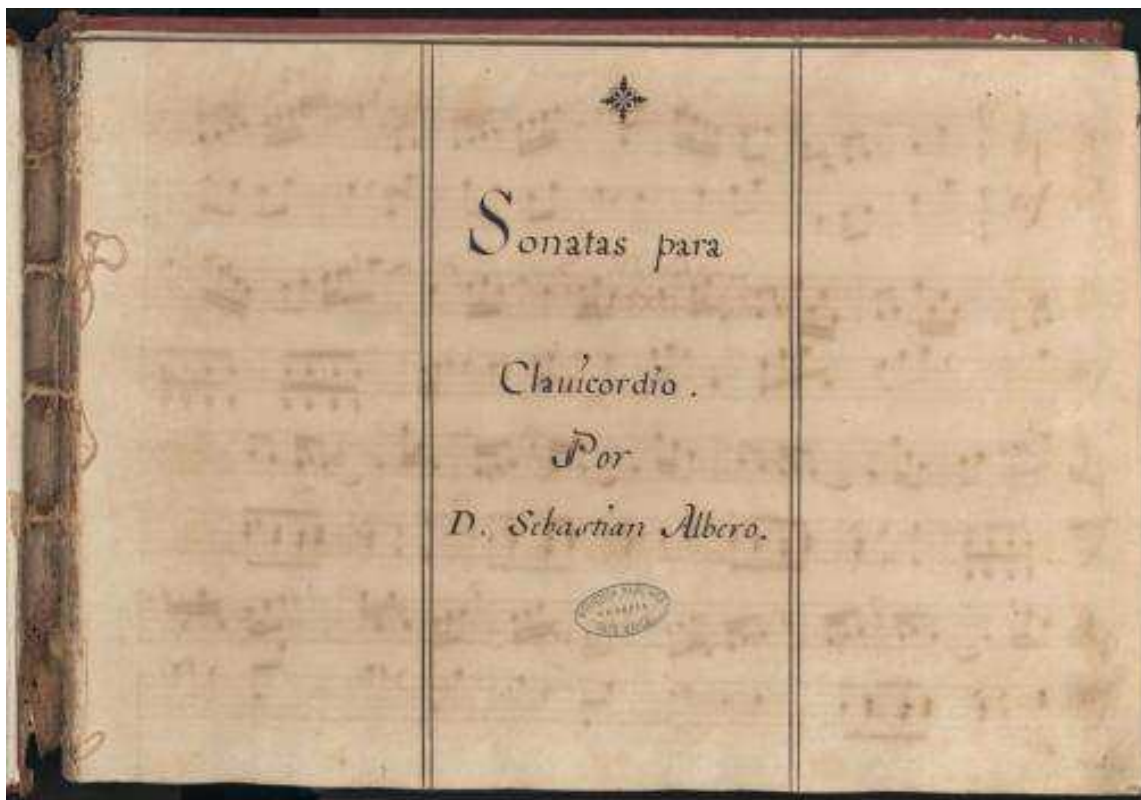


Fig. 8: Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se tomen directamente del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, se utilizarán “*Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione*” (con el permiso del Ministerio de Patrimonio y Cultura y Turismo - Biblioteca Nacional Marciana. Prohibida la reproducción).

4.1.4 Ms. 3-1043 (anónimo): Intentos y sonatas del siglo XVIII

Este manuscrito, conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, contiene una recopilación de obras distintas, con grafías diferentes, y puede que de distinta procedencia. Rey lo describe como: *Ms. S. XVIII-XIX. 31 x 22 cms. Sin paginar. De varias manos*⁴⁸⁷. Al ser anónimo, no podemos determinar los autores ni el responsable de la recopilación, pero entre las piezas destaca una serie de seis fugas (pp. 90-140), cinco de las cuales se corresponden con las fugas del Manuscrito 4/1727 del RCSMM: *Obras para clavicordio o piano forte*, de Sebastián de Albero, que editó Baciero en su *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado (siglos XVI al XVIII)*, dentro de los volúmenes I, II, IV, V y VI.

La correspondencia entre los manuscritos es la siguiente:

1. Fuga en re m (pp. 90-95), correspondencia con la *fuga prima* (pp. 3-13) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (Ed. Baciero vol. I, pp. 41-50).
2. Fuga en re menor (pp. 96-103), no figura en ninguna otra fuente relacionada con Albero.
3. Fuga en sib M (pp. 104-113), correspondencia con la *fuga terzza* (pp. 39-54) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (Ed. Baciero vol. IV, pp. 65-81).
4. Fuga en la m (pp. 114-122) correspondencia con la *fuga seconda* (pp. 21-32) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (Ed. Baciero vol. VI, pp. 68-82).
5. Fuga en mi m (pp. 123-130), correspondencia con la *fuga sesta* (pp. 98-109) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (Ed. Baciero vol. V, pp. 84-99).
6. Fuga en do m (pp. 131-140), correspondencia con la *fuga quinta* (pp. 79-91) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (Ed. Baciero vol. II, pp. 57-72).

⁴⁸⁷ Rey, J. J.: Opus cit., p. 226.

Todas las fugas de este manuscrito 3/1043 aparecen anónimas, pero sabemos que son de Albero porque, como hemos señalado anteriormente, son las mismas que las del manuscrito 4/1727, aunque hay que destacar que no solo contienen cambios, sino que en algunos casos tienen partes reescritas o añadidas. No está entre las anteriores la fuga que correspondería con la *fuga quarta* en sol M, del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM (pp. 61-72) y que fue incluida por Baciero en el volumen VI (pp. 44-65).

Skyrm⁴⁸⁸ subraya que en todas las fugas, a excepción de la que está en re menor⁴⁸⁹, el copista revisa la entrada de las voces en la exposición. A menudo añade también otra voz para mantener un estricto número de voces después de la entrada de cada sujeto. El copista también cambia notas para corregir o completar las voces principales de Albero, o para evitar intervalos incómodos tales como quintas y octavas paralelas. Permanece fiel al esquema de las cinco entradas en la exposición de Albero y únicamente en la fuga en Sib M reescribe el tema. Cada una de las fugas presenta al menos dos grandes cortes que van de 15 a 32 compases, aunque la mayoría de ellas también tienen otros cortes más pequeños —de unos cuatro compases—, algunos de ellos realizados de manera muy elaborada, con pasajes reescritos y transiciones muy suaves. La habilidad con que se realizan estos cortes varía de fuga a fuga, e incluso dentro de una sola fuga. El copista no moderniza el tipo de notación encontrada en el autógrafo. También destaca que la mayoría de los sujetos o contrasujetos de Albero contienen apoyaturas, pero el copista tiende a dejarlas fuera o a lo sumo copiarlas en una o dos entradas y luego abandonarlas del todo.

⁴⁸⁸ Susanne Skyrm tuvo la amabilidad de enviarme desde Dakota (EEUU), una copia de la comunicación: *The Fugues in Sebastian Albero's Obras para Clavicordio: A Second Version* que presentó en el VII Symposium internacional "Diego Fernández" de música de tecla española, y publicado posteriormente en: *Domenico Scarlatti en España: actas de los Symposia FIMTE 2006-2007*. Editora: Luisa Morales, pp. 361-375. En esta publicación la autora describe cada uno de los cortes o añadidos de las fugas del Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos y sonatas del siglo XVIII* del RCSMM, pp. 90-140 (a excepción de la fuga en re menor, que no figura en ninguna otra fuente conocida de música de Albero), en comparación con las escritas en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*.

⁴⁸⁹ La fuga en re menor de este manuscrito es una obra inédita. Aunque Skyrm señala que no está revisada, este punto no puede saberse, puesto que no conocemos el original, es decir, la fuente de donde está copiada; aunque todo apunta a que también es una obra de Albero.

Hemos realizado un estudio comparativo de las dos fuentes y hemos elaborado una serie de cuadros explicativos de cada una de las fugas del Ms. 3-1043 del RCSMM, en los que puede observarse su correspondencia con las fugas del Ms. 4/1727 (2) del RCSMM; así como los cortes, los añadidos, las omisiones o reescrituras y los errores. Todas las fugas del Ms. 3-1043 del RCSMM tienen aspectos en común: ninguna se halla firmada ni presenta el nombre del autor. No figura indicación de movimiento (recordemos que en *Obras...* sí están escritas). Las armaduras solo pueden verse en el primer pentagrama de cada fuga, después el copista las omite. Casi la totalidad de las apoyaturas están omitidas. Hay cortes en todas las fugas a excepción de la *Sesta*, aunque en esta última hay cuatro grupos de compases seleccionados entre corchetes, que parecen dejar al intérprete la facultad de omitirlos.

FUGA (re menor) Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 90-95)	
CORRESPONDE	Fuga <i>Prima</i> (pp. 3-13) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i>
CORTES	- Los cc. 223-284 (62 cc.) ambos inclusive, de <i>Obras...</i> son suprimidos y sustituidos por los cc. 223-234 (12 cc.) en este manuscrito. Hay un acortamiento total de 50 compases en esta partitura con respecto de <i>Obras...</i>
AÑADIDOS	No hay añadidos, solo correcciones.
OMISIONES	- En el primer compás falta la indicación de <i>Allegro</i> . - Faltan apoyaturas en los compases: 9-11, 15, 16, 21, 22, 27, 28, 35, 36, 51, 52, 163, 164, 241 (291) ⁴⁹⁰ . - C. 197 el copista no incluye el sostenido en las dos últimas notas de la mano izquierda, que sí están puestas en <i>Obras...</i> - Cc. 202-203 parece un olvido del copista, el de no incluir una ligadura entre las notas fa de la mano derecha y las notas fa de la izquierda. El de la mano izquierda también estaba olvidado en el de <i>Obras...</i> (211-212).
CORRECCIONES Y REESCRITURA	- C. 48 se completa una negra con puntillo que falta en la contralto de <i>Obras...</i> - C. 81 añade un sol en la parte de la contralto que falta en <i>Obras...</i> - C. 91 completa con un re blanca con puntillo la parte del bajo (no está en <i>Obras...</i>) - Cc. 108 y 109 completa un bemol que falta en el mi soprano en <i>Obras...</i> - Cc. 111 y 112 completa una ligadura que falta entre fa de la soprano en <i>Obras...</i> - C. 120 corrige una alteración en la nota la. En <i>Obras...</i> es bemol, y en este manuscrito es becuadro. - C. 235 (285 de <i>Obras...</i>) el do sostenido del primer pulso del compás está escrito una octava más alta. En ese mismo compás, en el primer tiempo en la voz aguda, el copista también añade un mi negra que no está en <i>Obras...</i>

⁴⁹⁰ A partir de ahora, los números que aparezcan entre paréntesis corresponderán con los compases de la partitura de *Obras para clavicordio o piano forte*. Los dos manuscritos difieren en la numeración, cuando ha habido un corte.

FUGA (sib mayor) Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 104-113)	
CORRESPONDE	Fuga <i>Terzza</i> (pp. 39-54) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i>
CORTES	- Cc. 136 y 137 de <i>Obras...</i> están cortados en este manuscrito. - Hay un corte entre los cc. 334 y 350 (ambos inclusive) de <i>Obras...</i> , que tampoco aparece en esta partitura (17 cc de corte).
AÑADIDOS	- En el c. 282 (320) el copista añade un do en el bajo en el primer tiempo - En el 342 (397) añade una línea más en el bajo (re-sol-do-fa) que no está en <i>Obras...</i>
OMISIONES	- En el primer compás falta la indicación de Allegro (All.º) - Faltan apoyaturas en los compases: 8, 26, 44-47, 48-58, 63, 65, 67, 68, 69, 72, 74-81, 86-89, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 125, 126, 127, 134, 136, 137, 138, 164, 169, 173, 174, 178, 179, 232-234 (270-272), 240-242 (278-280), 251-252 (289-290), 263-265 (301-303), 274-276 (312-314), 283-285 (321-323), 296-298 (351-353), 303-312 (358-367), 314-318 (369-373), 324-325 (379-380). - Entre los cc. 9-10 falta ligadura en el fa agudo. - Las marcas de <i>M</i> para la mano izquierda no aparecen en los cc. 168 y 171, 178 ni 181 (en <i>Obras...</i> sí.) - C. 194 (198), falta un becuadro en la última nota de la mano izda que si está en las <i>Obras...</i> - C. 239 (277) falta el bemol en el primer si de la derecha.
CORRECCIONES Y REESCRITURA	- C. 13 el copista reescribe la medida de la contralto. - Cc. 14-21 inclusive (8 cc.) han sido reescritos en este manuscrito. - A partir del compás 37 hasta el 40 (ambos inclusive) está reescrito o corregido. - Cc. 59-61 inclusive, están reescritos. - C. 73 escribe un bemol en el último sol de la mano izquierda que no viene en <i>Obras...</i> - Los compases 82-85 están reescritos. - Los cc. 103-105 están reescritos y sustituyen los cc. 103-107 de <i>Obras...</i> - C. 133 (135) añade un becuadro al primer si de la mano derecha, que no están en las <i>Obras...</i> - En los cc. 140, 142, 144 y 146 de este manuscrito el ritmo de blanca que aparecía en la mano derecha en los compases equivalentes de las <i>Obras...</i> (cc. 144, 146, 148 y 150) han sido sustituidas por ritmo de negra con puntillo y corchea. - C. 165 (169), las tres últimas notas de la mano derecha son distintas a las de las <i>Obras...</i> , ocurre lo mismo con las tres últimas notas de la izquierda de los cc. 170 y 180; y de la derecha del 175. - Cc. 293 y 295 (331-333) el copista reescribe la segunda parte del compás.
ERRORES	- En el c. 28 hay un error de transcripción, ya que pone do negra si-do corcheas en la voz superior, donde tendría que poner si negra (con apoyatura) y la-si corcheas. - También hay una confusión al poner el bemol en la última nota de la derecha, en lugar de en la penúltima, como en <i>Obras...</i> La última nota del bajo debería ser un mi, pero el copista ha copiado fa. - Las tres últimas notas de la mano derecha de los cc. 253 (291), 285 (323), 365 (303), están mal copiadas. - Las tres últimas notas de la mano izda. del c. 326 (381) están mal copiadas.

FUGA (la menor) Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 114-122)	
CORRESPONDE	Fuga <i>Seconda</i> (pp. 21-32) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i>
CORTES	<ul style="list-style-type: none"> - Cc. 199-205 de <i>Obras...</i> son cortados y sustituidos. - Cc. 240-291 de <i>Obras...</i> son cortados y sustituidos.
AÑADIDOS	<ul style="list-style-type: none"> - Cc. 102-103, el copista añade una línea debajo del bajo (la-do-re-mi). - C. 197 se añade un bemol en el último la de la derecha. - C. 198 se añade un bemol al mi de la voz superior - Cc. 199-212 (14 cc.) sustituyen a los cc. 199-205 (7 cc.) de <i>Obras...</i> - Cc. 247-259 (13 cc.) sustituyen a los cc. 240-291 (52 cc.) de <i>Obras...</i>
OMISIONES	<ul style="list-style-type: none"> - En el primer compás falta la indicación de Andante. - Cc. 49-52 se omiten las octavas bajas que aparecen en <i>Obras...</i> - C. 63 y 216 (209), se omite la octava superior del bajo. - En los cc. 49-52, 75-79, 99-101, 154-155, 246 (239), 311 (343), y 439-442 (471-474), se omiten las octavas inferiores del bajo - C. 478 se omite la octava baja de la nota mi del bajo (510). - C. 232 (225), se omite un fa de la contralto - C. 235 (228), se omite la tercera mi-sol de la contralto. - C. 318 (350), falta un sostenido en la primera nota de la derecha. - C. 448 (480), falta el bemol en el re de la mano derecha.
CORRECCIONES Y REESCRITURA	<ul style="list-style-type: none"> - En los cc. 14-17, 26-29, 156-158, 197 y 198, se reescribe toda la mano izquierda. - En los cc. 59-62, 143 y 144 se reescribe el acompañamiento de la voz superior. - C. 182 está reescrito. Se ha añadido una línea en el bajo y más notas en la soprano y la contralto. - Cc. 183-185, 187, 192-195 se reescribe la mano derecha completa. - Los cc. 213-215 (206-208) están reescritos. - C. 419 (451) corrige el re sostenido de la voz superior de <i>Obras...</i> con un do sostenido. - C. 448 (480) corrige el bemol en el mi que falta en <i>Obras...</i>
ERRORES	<ul style="list-style-type: none"> - En los cc. 319 y 320 (351 y 352); cc. 459-461 (491-493); y c. 477 (509), se copia el mismo error que hay en <i>Obras...</i> al cambiar el compás de 3/8 por 3/4.

FUGA (mi menor) Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 123-130)	
CORRESPONDE	Fuga <i>Sesta</i> (pp. 98-109) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i>
CORTES	El copista realiza un corte de 22 compases, entre los cc. 321 y 342 (ambos inclusive) de <i>Obras...</i> , y copia de nuevo desde c. 343, que se corresponde con el c. 322 del Ms. 3-1043.
AÑADIDOS	<ul style="list-style-type: none"> - C. 24 se añade una nota mi en el segundo tiempo, en octava baja. - C. 36 se añade una línea a la contralto (mi-fa-fa-sol#) que termina en el fa del c. 37. C. 38 se añade una línea a la contralto (re#-mi-mi-fa) que termina en el mi blanca del c. 39. - C. 39 se añade una blanca con puntillo si, en el tenor, que falta en <i>Obras...</i> también añade un mi blanca en el primer tiempo de la contralto, que también falta en <i>Obras...</i> - En el c. 111 además añade un re blanca en el primer tiempo del compás, como bajo que viene del compás anterior. Entre la voz aguda de los cc. 115 y 116 se añade una ligadura que no está en <i>Obras...</i> - C. 236 de <i>Obras...</i> es convertido en este manuscrito en dos compases (236 y 237). La primera parte del compás 236 en <i>Obras...</i> es utilizado como primera parte en el 236 de este manuscrito y la segunda parte del 236 de <i>Obras...</i> es utilizado como segunda parte del 237 de este mismo manuscrito. - C. 261 (260), el copista añade un sostenido a la nota re de la mano derecha que no está en <i>Obras...</i> - Se añade un mi en el primer tiempo del c. 297 (296) en el bajo. - C. 313 (312) se añade una nota do en la izquierda, una octava por encima del bajo del primer tiempo, que no está en <i>Obras...</i>
OMISIONES	<ul style="list-style-type: none"> - No hay indicación de tempo Andante (And.^e) - Omite las apoyaturas de los compases: 1, 4, 9, 10, 12, 13, 18, 24, 29, 32, 35, 37, 39, 40, 43, 45, 46, 48, 50, 57, 62, 64, 66, 71, 73, 74, 75, 78, 83, 86, 89, 91, 96, 102, 104, 105, 111, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 127, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 154-159, 165, 167, 169, 171, 175, 177, 178-183, 186, 188, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 238 (237), 241 (240), 246 (245), 255 (254), 256 (255), 261 (260), 269 (268), 281 (280), 283 (282), 284 (283), 297 (296), 299 (298), 301 (300), 303 (302), 304 (303) y 356 (377). - Se omite la ligadura entre las blancas mi de los cc. 22 y 23; entre las notas fa de los cc. 30 y 31; y entre las blancas de los cc. 48 y 49. - En el c. 252, se omite el sostenido en la última nota la aguda. - Se omite escribir la octava baja en bajos de los cc. 228-229, 288-296 (287-295) y 310, 311 y 313 (309, 310 y 312).
CORRECCIONES Y REESCRITURA	<ul style="list-style-type: none"> - Cc. 22 y 23, las blancas de la mano derecha (a excepción de la primera) están bajadas una octava con respecto de <i>Obras...</i> - C. 37 se cambia la medida del tenor, en lugar de escribir una redonda, escribe do blanca con puntillo y negra si. - Cc. 111-114, el bajo está transportado una octava alta, con respecto de <i>Obras...</i> - Cc. 117 y 118 se reescribe la mano izquierda. C. 179 se reescribe la segunda parte de la contralto, como blanca. - C. 195 el copista liga las dos blancas fa del bajo (en <i>Obras...</i> están sueltas). - C. 196 en la primera blanca del bajo el copista escribe re, en lugar de fa, como pone en <i>Obras...</i> La segunda parte del c. 244 (243), es corregido en la copia: el bajo: sol#-mi, en lugar de fa#-re, que figura en <i>Obras...</i> - Todas las notas pedal que hay en el bajo en los cc. 330, 332, 334, 336 y 338-356 (351, 353, 355, 357, 359-377) están copiadas una octava superior que lo que figura en <i>Obras...</i>

FUGA (do menor) Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 131-140)	
CORRESPONDE	Fuga <i>Quinta</i> (pp. 79-91) del manuscrito 4/1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i> .
CORTES	Del c. 241 al 257, hay una llave que selecciona esos 17 compases. También hay llaves del 287 al 292 (6 compases); del 360 al 362, (3 compases), y del 392 al 411 (20 compases). Parecen dar la opción al intérprete de su supresión.
AÑADIDOS	<ul style="list-style-type: none"> - Cc. 19 y 20 se escribe una línea melódica intermedia (si becuadro-do-do-re) que enlaza con el sol redonda de la mano izquierda en el 21. - C. 46 se añade un si blanca en la clave de fa (no aparece en <i>Obras...</i>) - C. 88 se añaden dos corcheas (do-re) en la izquierda, que no figuran en <i>Obras...</i> - C. 336 se añade un do en el primer tiempo del tenor, seguramente para corregir el salto que se produce en <i>Obras...</i>
OMISIONES	<ul style="list-style-type: none"> - No figura indicación de tempo Andante (And.^o) - Omite las apoyaturas de los compases: 3, 4, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 22, 25, 26, 29, 30, 37, 48, 55, 76, 77, 80-84, 89, 111, 112, 121-124, 130, 132, 134, 136, 144, 153, 156, 157, 161, 165, 169, 177, 179, 181, 196, 198, 230, 283, 286, 297, 300, 306, 309, 311, 344, 347, 349, 383, 386-388, 394-396, 409, 431 y 433. - Cc. 31 y 32, 66-69, 72 y 73, 253-259, 161, 163 y 164, 336-340, 401-410 se omite la octava baja de los bajos en la izquierda. Cc. 97 y 98 omite la octava bajo de algunos bajos. C. 112, se omite la octava baja de las notas si y sol. C. 124 se omite la octava baja en las tres últimas corcheas del bajo. C. 162 se omite la octava baja en la izquierda. Cc. 354 y 356 se omite la octava baja del primer bajo de la izquierda. A partir de la segunda corchea del c. 421 y hasta el 423, se omite la octava baja de los bajos en la izquierda. - C. 90 se omite un bemol en el último re de la izquierda que figura en <i>Obras...</i> (Baciero lo transcribe bemol) - En el 114 se omite el fa en la última corchea del compás en el agudo. - C. 161 y 165 se omite el <i>tr</i> en la tercera corchea del bajo (sí está en <i>Obras...</i>) - C. 278 se omite las dos primeras notas del bajo de la izquierda. - C. 332 se omite una línea de la contralto.
CORRECCIONES Y REESCRITURA	<ul style="list-style-type: none"> - C. 44 el do blanca del primer tiempo en <i>Obras...</i> es bajado en este manuscrito una octava; esto hace reescribir la disposición de las voces en el c. 45. Cc. 332-449, el copista sube toda la mano izquierda una octava, con respecto a <i>Obras...</i> - Cc. 56 y 57 se reescribe la medida de la voz superior. - Cc. 113 y 114, 116-120, 129 y 131, 135 y 137, 170 y 171, y 172, 182-184, 231 y 232 se reescribe la medida de la voz superior. - Cc. 143 y 144, 146 y 147, 149-151, 183 y 184, 232 y 234 y 236, 238 y 240 se reescribe la medida del tenor. - C. 416 se reescribe la medida de la contralto.
ERRORES	- C. 449 posiblemente por error, se incluye una octava do-do en el primer tiempo de la izquierda.

Según Prozhoguin, un manuscrito de diez pentagramas (o sea, cinco sistemas por página) en formato horizontal parece más propio de finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX, ya que en tiempos de Albero y Scarlatti los copiantes de la Real Capilla habitualmente transcribían las obras para clave sobre papeles en formato horizontal de 27x32 cm. aproximadamente, con ocho pentagramas (o sea, cuatro sistemas por página), aunque el propio autor advierte de que esto no puede considerarse un criterio absoluto⁴⁹¹. Skyrn ratifica este punto en su artículo, ya que, según esta autora, la escritura y ciertas características de notación sugieren que estas versiones de las fugas de Albero pueden haberse realizado a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Según ella, el interés del copista fue sin duda el de “mejorar” las armonías o las voces principales. Muchos de los cortes se realizan para eliminar errores armónicos, y las partes extra (añadidas) están escritas para mantener la textura o una buena voz principal. El copista trata de conservar, a veces intactas, las partes escritas por Albero, mientras cambia algunas voces interiores o armonías. Para la autora, algunos cortes están muy bien hechos, pero otros presentan cierta torpeza. De hecho, señala que, aunque la reescritura y reelaboración de las voces en algunas de las entradas del sujeto sugieren que el copista era un músico habilidoso en la técnica del contrapunto, quizá algunos cortes hubieran sido realizados por personas diferentes. Incluso opina que, por desgracia, los cortes a veces vienen en secciones que contrastan con el material que lo rodea, o en lugares donde la escritura de Albero está en su mejor momento⁴⁹².

⁴⁹¹ El Sr. Prozhoguin me aclaró este punto vía mail, en relación al Ms. Mus/VRP-363, del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia que veremos más adelante, aunque es aplicable también a este Ms. 3-1043 que nos ocupa, ya que ambos tienen el mismo número de pentagramas por página.

⁴⁹² Skyrn, S.: Opus cit., pp. 13 y 14. Aunque el artículo está publicado en *Domenico Scarlatti en España: actas de los Symposia FIMTE 2006-2007*. Editora: Luisa Morales, pp. 361-375; me he basado en la copia que la Sra. Skyrn me envió directamente desde EEUU, por lo que las páginas tienen otra numeración.

4.1.5 Ms. 3-1408: 30 Sonatas de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe

Este manuscrito, conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, contiene dos sonatas que coinciden con la primera y segunda sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* de Albero, conservado en Venecia. Se trata de las sonatas que en el volumen de Scarlatti figuran como números 11 y 12. Aquí surge una pregunta obligada: ¿Quién es el autor de estas dos composiciones, Scarlatti o Albero? El estudio más profundo de esta fuente lo realizó la Dra. Laura Cuervo y fue publicado hace pocos meses en la revista *Ad Parnassum*⁴⁹³, por lo que vamos a basarnos en este artículo para tratar sus características. La autora lo describe de la siguiente manera:

“La cubierta del libro es de piel marrón lisa sin decoración alguna en la parte anterior, posterior o en el lomo; las guardas son de papel de aguas en tonos marrones y blancos; y las hojas están cosidas. Es posible que el buen estado de la cubierta actual se deba a que ha sido restaurada, pues a juzgar por el notable deterioro en la parte externa de las hojas donde se cogen para pasarlas, parece que el ejemplar ha tenido mucho uso. Un dato importante es que el manuscrito no tiene fecha. El formato es apaisado, y las medidas son: 36,5 x 27 cm. El número total de hojas es 122 y no se aprecian marcas de agua en ellas. Sí se puede leer una numeración en la parte inferior de cada una de ellas que, por la grafía y el color de la tinta, parece ser posterior”⁴⁹⁴.

La identidad de Ignacia Ayerbe ha representado, hasta la presentación del citado artículo, un completo misterio, que ahora Cuervo desvela. Su nombre completo era Ignacia Francisca Petronila Ayerbe y Morales, y nació en Madrid el 28 de abril de 1725. Fue la segunda de los tres hijos del matrimonio formado por Francisco Ayerbe y Aragón, natural de Cañete de las Torres (Córdoba), y de María Ana Morales y Aréballo, natural de Sta. Cruz de la Zarza (Toledo). Esta pareja se casó en torno a 1738, después de que Francisco Ayerbe enviudase de su primera esposa, Lorenza Sánchez Ramírez de Arellano, con la que también había tenido tres hijos: Ana, María y Fermín.

⁴⁹³ En Cuervo, L.: Opus cit., pp. 10-12, puede consultarse una tabla confeccionada por la autora donde se detalla cada una de las sonatas que compone este Ms. 3-1408 del RCSMM, la correspondencia con el número de catálogo de Kirkpatrick y las fuentes de Venecia y de Parma donde vuelven a aparecer.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 2.

Francisco fue nombrado “Gentilhombre Supernumerario de Boca de la Real Casa” en el año 1740. Como explica la misma autora, este era un nombramiento para criados de la casa del Rey con un alto rango en el escalafón del servicio palaciego. Aunque el nombramiento fue sin sueldo, en 1748 Francisco obtuvo una plaza de “Gentilhombre numerario de Boca” con la asignación de 6.600 reales anuales y derecho de aposento. Esta nueva situación administrativa de Francisco Ayerbe posibilitó su incorporación a la “Real Hermandad de Criados de S.M.” el 30 de junio de 1755, justo el mismo día en que ingresó Sebastián de Albero. Para Cuervo, la coincidencia en el día de ingreso en la Hermandad tanto de Francisco como de Sebastián hace suponer estrechos lazos afectivos entre ambos, al compartir ese mismo día la satisfacción de haber accedido a tan distinguido logro social. Este hecho relacionaría al músico roncalés con la joven Ignacia, quien entonces contaba diecisiete años, y, por lo que parece —al ser la dedicataria del manuscrito referido—, las obras iban destinadas a ser interpretadas por ella. La misma autora destaca el hecho de que Scarlatti nunca llegase a ser miembro de dicha Hermandad, y para ella esto refuerza aún más el posible vínculo existente entre el músico navarro y la familia Ayerbe⁴⁹⁵.

El hecho de que todas las obras del manuscrito Ayerbe figuren en otras fuentes conocidas hace sospechar que no fueron escritas para Ignacia, sino que más bien fue una recopilación de obras hecha expresamente para ella. Cuervo señala que las sonatas incluidas en el manuscrito Ayerbe están presentes en los volúmenes de Parma y de Venecia fechados entre 1752 y 1755. Esto parece indicar que tanto el recopilador como el copista de Ayerbe no llegaron a conocer las sonatas de los volúmenes italianos de 1756 y de 1757, por lo que el manuscrito podría haberse copiado todavía en vida de Scarlatti, entre 1752 y 1756, tan solo unos años antes de su fallecimiento, cuando la joven Ignacia contaba entre diez y dieciséis años⁴⁹⁶.

Las sonatas 11 y 12 de este manuscrito no aparecen en ninguna otra fuente de Scarlatti, y por tanto no figuran en los catálogos realizados hasta la

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 4-6.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, p. 12.

fecha por autores como Longo, Gerstenberg o Kirkpatrick. Pero sí podemos encontrarlas en Albero, ya que son las dos primeras sonatas que aparecen en la colección *Sonatas para clavicordio* conservada en Venecia. Cuervo destaca que fue Boyd el primer autor que hizo referencia a la equivalencia de las Sonatas 11 y 12 del manuscrito Ayerbe con las dos primeras sonatas del citado manuscrito del músico navarro⁴⁹⁷. Destaca asimismo el hecho de que esta inclusión de dos obras de Albero dentro de una recopilación de obras de Scarlatti, y dedicadas a la hija de Francisco Ayerbe, pudiera haber sido realizada con motivo del afecto y solidaridad que unía a ambos criados de la Real Hermandad. También suponía una muestra de admiración del organista principal de la Real Capilla hacia la música del italiano⁴⁹⁸.

Como puede observarse, Cuervo defiende la hipótesis de que fue el propio Albero quien habría realizado un trabajo de recopilación de obras de Scarlatti y habría incluido dos obras propias como regalo a Ignacia Ayerbe, por razón de la amistad con su padre. Esto supondría —tal y como señala la autora— que el músico navarro tendría acceso libre tanto a las obras de Scarlatti como al servicio de copistas de la Corte, y por tanto podría datarse el manuscrito referido entre los años 1746 y 1756 (los que discurren desde que el organista navarro comenzó a trabajar en la Real Capilla hasta su fallecimiento)⁴⁹⁹.

Como hemos observado en el apartado 4.1.2 de la presente investigación (dedicado a las *Obras para clavicordio o piano forte de Albero*), Cuervo destaca la alta probabilidad de que José Alaguero fuera el copista del manuscrito dedicado a Ignacia Ayerbe, dada la libertad con la que contaban los copistas para aceptar encargos que no proviniesen directamente de la realeza. Es muy probable que el propio Albero hubiera hecho uso del servicio de copistería de palacio para poder confeccionar este volumen, que luego dedicó a la hija de uno de sus compañeros de la Real Hermandad de Criados. Incluso establece la hipótesis de que el músico navarro hubiera podido ser el maestro de la destinataria del manuscrito, precisamente por la libertad que le

⁴⁹⁷ Ídem, nota 28.

⁴⁹⁸ Ibídem, p. 13.

⁴⁹⁹ Ibídem, p. 14.

otorgaba su distinción en el escalafón social por pertenecer a dicha hermandad⁵⁰⁰. También resulta probable que, dados los contactos que Francisco Ayerbe tenía con la realeza desde antes de pertenecer a la Hermandad de los Criados de S.M. (y, sobre todo, después de ser nombrado *Gentilhombre numerario de Boca* en 1748), hubiera podido entablar relación de amistad con el músico roncalés desde que este entró a trabajar como organista principal, en 1746. No olvidemos además que Albero disponía de acceso a las obras de Scarlatti, lo que indica relación de cordialidad y posiblemente admiración entre el navarro y el italiano.

Las dos sonatas compartidas tanto en el manuscrito Ayerbe como en el de las *Sonatas para clavicordio* conservadas en Venecia tienen similitudes de grafía, aunque presentan algunos signos diferentes, por lo que es posible que ambos manuscritos hayan sido realizados por el mismo copista, si bien con varios años de distancia entre sí.



Ej. 1: Comienzo de la sonata n° 11 del manuscrito Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti⁵⁰¹



Ej. 2: Comienzo de la sonata n° 1 del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* de Albero

⁵⁰⁰ *Ibidem*, pp. 25 y 26.

⁵⁰¹ Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se tomen directamente del Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, se utilizarán por cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La clave de fa se muestra diferente, el signo de *tr* del segundo compás también, y la grafía de la última corchea de la mano izquierda del compás cuarto también difiere en el trazo. Pero, por el contrario, hay similitudes perfectas, entre las que cabe destacar: la escritura del 2 del signo del compás de 2/4; el primer compás y el quinto son idénticos; el signo de *tr* del segundo compás del manuscrito de Scarlatti es idéntico al mismo signo del compás sexto del autógrafo de Albero. A continuación se muestran otros ejemplos de coincidencia en la escritura:



Ej. 3: Compases 31-34 de la sonata n° 11 del Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti



Ej. 4: Compases 31-34 de la sonata n° 1 del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* de Albero

4.1 Fuentes: nuevas investigaciones e hipótesis



Ej. 5: Compases 77-78 de la sonata n° 11 del Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti



Ej. 6: Compases 77-78 de la sonata n° 1 del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* de Albero

Pero también existen coincidencias con otros manuscritos: si comparamos el citado manuscrito de Scarlatti con el de Albero conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid —Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*— podemos advertir similitudes en el diseño de la portada:



Ej. 7: Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti



Ej. 8: Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*

Incluso en el comienzo de las obras contenidas:



Ej. 9: Ms. 3-1408: 30 Sonatas de Scarlatti



Ej. 10: Ms. 4-1727 (2): Obras... de Albero

En estos dos últimos ejemplos puede observarse como las letras “S”, “n” y “e” son prácticamente iguales en los dos manuscritos, así como el compás de 3/8, la llave que une los dos pentagramas o incluso el trazo de las figuras musicales. También se ha visto, en el apartado dedicado a las *Obras para clavicordio o piano forte*, cómo el copista José Alaguero utilizaba, en la portada del Aria *Io del tuo cor non voglio* de Nicola Conforto, un tipo de adorno que podía encontrarse tanto en las *Obras para clavicordio o piano forte* de Albero como en el manuscrito *Ayerbe*. Para Erro, el hecho de que en este manuscrito haya dos sonatas de Albero demuestra que sus composiciones eran muy apreciadas⁵⁰², aunque también podría ser al contrario: que, debido a la admiración que Albero profesaba por el maestro italiano, el primero decidiera comenzar su colección de 30 sonatas del manuscrito veneciano con dos obras de Scarlatti. Sin embargo, atendiendo a los datos que tenemos hasta la fecha, no existe ninguna fuente de obras de Scarlatti donde vuelvan a aparecer estas dos sonatas, por lo que, a pesar de tener un claro estilo scarlattiano, debemos atribuírselas sin duda alguna al músico navarro. Pero, como hemos señalado anteriormente, Laura Cuervo lanza otra hipótesis, quizá la que más se acerque a la realidad: la posibilidad de que el propio Albero hubiese realizado la recopilación de las piezas de Scarlatti, hubiese insertado dos composiciones propias y hubiese encargado a los copistas de la Corte la confección de este volumen, para luego ofrecerlo como regalo a la hija de Francisco Ayerbe, bien por la amistad que lo unía con este, bien por la responsabilidad de ser Albero el profesor de tecla de aquella.

⁵⁰² Erro, S. (2007): *Opus cit.*, p. 48.

4.1.6 Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia

Isusi⁵⁰³ fue la primera autora en ofrecer la referencia de esta nueva fuente con música de Albero en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi en Valencia, al haber investigado sobre los fondos musicales de esta institución.

El manuscrito⁵⁰⁴ no está encuadrado, y se compone de 26 páginas sueltas, la última sin escritura. Cada una de ellas contiene diez pentagramas unidos de dos en dos por una llave (cinco sistemas). Aunque algunas páginas presentan un número escrito a mano en el margen derecho, la mayoría no están numeradas. Las primeras 24 páginas (hasta el segundo sistema de la 24 inclusive) contienen obras de Albero, aunque no figura su nombre en ninguna de las hojas, y, a partir del tercer sistema de la página 24, se incluye una fuga de Scarlatti. Todas las recercatas y las fugas contenidas en este manuscrito valenciano (a excepción de la última) se corresponden con piezas contenidas en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, de Sebastián de Albero, conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La correspondencia exacta se describe a continuación:

1. *Recercata 1* (pp. 1-2)⁵⁰⁵: se corresponde con la recercata *Prima* (pp. 15-16)⁵⁰⁶

⁵⁰³ Isusi Fagoaga, R.: *La Música del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (El Patriarca): Primera visión global a la luz de su catalogación informática*, en Anuario 2014 de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Memoria académica, 2014, pp. 43-56. Agradecemos a Rosa Isusi el envío de este artículo vía mail (12 de noviembre de 2015).

⁵⁰⁴ Agradezco al Sr. Salvador Ferrando Palomares, responsable del Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi, su atención y amabilidad al haberme facilitado la posibilidad de conseguir una copia digitalizada del manuscrito referido.

⁵⁰⁵ Ya que el Ms. Mus/VRP-363 conservado en el Archivo-Biblioteca del Real Colegio Seminario del Corpus Christi consta de hojas sueltas (a veces no consecutivas), y solo figura número en algunas de ellas, hemos optado por utilizar un número de página que corresponde a su orden tal y como se conserva, y que coincide con el número de página del documento digitalizado que recibí desde el Departamento de Reprografía del Real Colegio Seminario del Corpus Christi, el día 19 de noviembre de 2015.

⁵⁰⁶ La numeración de las páginas corresponde con la numeración del documento digitalizado en pdf que puede descargarse desde la propia web de la Biblioteca del RCSMM:

2. *Recercata 2* (pp. 2-3): se corresponde con la *recercata Seconda* (pp. 33-34).
3. *Recercata 3* (pp. 4-5): se corresponde con la *recercata Terzza* (pp. 51 y 52).
4. *Recercata 4* (pp. 5-6): se corresponde con la *recercata Quarta* (pp. 73-74).
5. *Recercata 5* (pp. 7-8): se corresponde con la *recercata Quinta* (pp. 91-92).
6. *Recercata 6* (pp. 8-10): se corresponde con la *recercata Sesta* (pp. 111-112).
7. *Fuga 1* (pp. 10-12, incompleta): se corresponde con la *Fuga Prima* (pp. 17-27).
8. *Fuga 2* (pp. 13-17, incompleta): se corresponde con la *Fuga Seconda* (pp. 35-46).
9. *Fuga 3* (pp. 17-24): se corresponde con la *Fuga Sesta* (pp. 113-124).
10. *Fuga 4* de Scarlatti (pp. 24-25, incompleta): se corresponde con la *Fuga K. 30* del compositor italiano que se puede hallar en diversas fuentes de la época: Edición Boivin / Leclerc *Pieces pour le Clavecin: «Opera Prima»* [Paris, sin fecha, pero casi seguramente antes de 1742]; edición de Thomas Roseingrave *XLII Suites de Pièces* [Londres 1739]; y edición *Essercizi per Gravicembalo* [Ed. Adamo Scola, Londres, ¿1740?]⁵⁰⁷.

Como puede observarse, hay tres piezas que están incompletas, por lo que es muy probable que algunas páginas se hayan perdido con el tiempo. La *Fuga 1* solo conserva los primeros 123 compases (de un total de 300), aunque omite —quizá por error del copista— el compás 36, es decir, pasa del compás 35 del manuscrito madrileño, al 37.

La *Fuga 2* comienza directamente en el compás 287 (faltan los 286 anteriores). Tiene algunos errores en la copia: el c. 466 está repetido dos veces seguidas y el 468 también (en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* del RCSMM, estos dos compases no se repiten). También hay varios errores en la medida de algunos compases en el original, que el copista del

<http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000452800-1.pdf> (consultado y descargado el 5 de diciembre de 2014).

⁵⁰⁷ Los datos de las ediciones de la Sonata k. 30 han sido proporcionados por el Sr. Serguei Prozhoguin.

manuscrito valenciano copia sin arreglarlos, concretamente en los cc. 351 y 352; cc. 351-354; y cc. 493-495⁵⁰⁸.

La *Fuga 3*, como se ha visto, no se corresponde con la fuga *Terzza*, sino con la *Sesta*, y es la única que aparece completa, aunque contiene algunos cambios y sustracciones con respecto del manuscrito madrileño: el compás 237 del manuscrito valenciano no aparece en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* del RCSMM, y por tanto tampoco en la edición de Baciero; el c. 321 (320 en la copia madrileña) aparece con algunas diferencias y, a partir de este punto, el copista salta al c. 343 del mismo manuscrito madrileño, es decir, suprime 23 compases (321-342 del Ms. 4-1727 (2)). En total, la fuga 3 del Ms. Mus/VRP-363 tiene 355 compases, frente a los 377 de la copia apógrafo de Madrid.

La *Fuga 4* de Scarlatti tampoco se halla completa. Se han conservado únicamente los primeros 94 compases, de los 152 que tiene esta pieza. Incluso podría ser que se hubiera quedado a medio copiar a la vista de la página pautada vacía, que viene a continuación en el manuscrito, aunque el hecho de estar compuesto de páginas sueltas y no numeradas nos exige ser prudentes con esta afirmación: tal vez sí contuvo todas las piezas completas, pero con el tiempo llegó a perderse parte del material.

En la parte superior derecha de la primera página puede leerse *Ex libris V. Ripollés*, por lo que parece lógico suponer que el manuscrito perteneció al musicólogo Vicente Ripollés Pérez (1867-1943). Este ocupó el puesto de Maestro de Capilla por oposición en la Catedral de Tortosa (1893), en el Colegio del Patriarca de Valencia (1895) y en la Catedral de Sevilla (1903). En 1909 volvió a Valencia en 1909 como profesor del Seminario y director de canto coral de la Catedral, de la que más tarde fue nombrado canónigo⁵⁰⁹. Isusi se refiere a él cuando trata los legados que diferentes músicos e

⁵⁰⁸ Baciero corrige estos errores en la edición que realiza de la Fuga *Seconda* dentro de la colección *Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado (siglos XVI al XVIII)*, 1977-1981, vol. VI, pp. 68-82.

⁵⁰⁹ Bellés, Salvador: *Vicente Ripollés Pérez. Compositor de música coral y religiosa*. Seres humanos de Castellón, 2008, pp. 213 y 214. Artículo tomado de la web: <http://www3.uji.es/~belles/Salvador%20Belles/Seres%20Humanos%20de%20Castell%20f3n/Vicente%20Ripoll%20e9s%20P%20e9rez.pdf> (consultado el 26 de noviembre de 2015).

instituciones han realizado a favor del Real Colegio. Según esta autora, Ripollés probablemente habría dejado su legado, no a la Catedral metropolitana (de la que era canónigo), sino al Real Colegio, después de comprobar cómo los fondos de varios archivos y museos habían quedado a salvo del saqueo de la guerra civil dentro de los muros de esta institución⁵¹⁰.

Como hemos indicado anteriormente al referirnos al Ms. 3-1043 del RCSMM (sin la pretensión de sentar un criterio absoluto), los manuscritos de diez pentagramas por página y en formato horizontal indican que son de finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX, ya que hasta entonces los copistas de la Real Capilla generalmente transcribían las obras para clave sobre papeles en formato horizontal y con ocho pentagramas por página⁵¹¹.

Podría suponerse que el mismo Ripollés hubiera sido el copista de estas piezas, ya que Bellés localiza a este personaje en la capital de España en 1903, año en que, según él, permaneció varios meses llevando a cabo estudios musicales en el Ateneo de Madrid⁵¹². Si esta hipótesis fuese cierta, estaríamos hablando del manuscrito no autógrafo con música de Albero más moderno que se conserva. Lo que no sabemos es cómo habría tenido acceso al Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, que en esa época todavía no formaba parte del fondo de la Biblioteca del RCSMM. Recordemos que Julio Gómez — quien hizo la donación de este manuscrito al conservatorio en 1960— por entonces tendría unos 18 años, y resulta poco probable que en esos años de juventud tuviera ya en su poder esta copia. Esta es otra incógnita que habrá que despejar en futuras investigaciones.

En la actualidad, la investigación sobre los manuscritos de música instrumental del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia la está llevando a cabo la Dra. Rosa Isusi⁵¹³.

⁵¹⁰ Isusi Fagoaga, R. (2014): Opus cit., p. 52.

⁵¹¹ El Sr. Prozhoguin tuvo la amabilidad de aclararme este punto vía mail.

⁵¹² Bellés, S.: Opus cit., p. 213.

⁵¹³ Aunque todavía no ha salido publicado, la autora ya ha redactado el siguiente artículo al que no hemos podido tener acceso: Isusi, R. (2014): *Música instrumental en Valencia entre los siglos XVIII y XIX: Revisión crítica sobre recepción y circulación de fuentes*, en: *Nassarre*, en prensa.

4.1.7 Una fuente discutida: El Manuscrito Worgan (BL: Add. 31553)⁵¹⁴

No podemos obviar que, hasta hace poco tiempo, ha existido discusión por la supuesta autoría de Albero respecto de las sonatas catalogadas como K. 142, 143 y 144, que se hallan en el manuscrito perteneciente al organista inglés John Worgan (1724-1790)⁵¹⁵.

Conservado en Londres, concretamente en la British Library, el manuscrito data del siglo XVIII y contiene cuarenta y cuatro sonatas de Scarlatti⁵¹⁶, de las cuales John Worgan editó un conjunto de doce, que, publicadas en el año 1752, se hallan en la colección Fitzwilliam⁵¹⁷. Newton señala que cuando Worgan se hizo con este material contaba con solo 28 años, y había acabado sus estudios musicales tan solo cuatro años antes. Es decir, su nombre no trascendía mucho más allá de su círculo de amigos. Entonces, ¿cómo habían llegado estas sonatas a manos del organista inglés? El autor cita a Burney para explicar el interés de Worgan por Scarlatti: desde su juventud, el músico inglés se quedó impresionado por las interpretaciones que su maestro Roseingrave⁵¹⁸ hacía de las obras de Scarlatti, así como de sus lecciones. Poco a poco comenzó a coleccionar las piezas del italiano, incluso afirma que tuvo el honor de recibir obras que el propio Scarlatti le envió desde Madrid⁵¹⁹. Burney destaca que Worgan fue el editor de doce de esas

⁵¹⁴ En el Anexo IV se incluye un cuadro con las sonatas que comprende el Ms. Add. 31553 de la British Library.

⁵¹⁵ John Worgan (1724-1790), organista y compositor inglés, estudió música con su hermano James Worgan (1715-1753) y con Thomas Roseingrave (1688-1766). Con este último compartió su admiración por la música de Domenico Scarlatti. Datos tomados de: Cudworth, Ch.: *John Worgan*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 1980/1995, vol. 20, p. 530.

⁵¹⁶ Las cuarenta y cuatro sonatas son las K: 109, 110, 106, 107, 55, 112, 117, 108, 98, 101, 49, 54, 43, 44, 123, 53, 111, 104, 47, 57, 114, 56, 115, 116, 118, 122, 139, 120, 48, 113, 99, 100, 96, 46, 121, 105, 140, 50, 119, 68, 141, 142, 143 y 144. Dato obtenido de: Kirkpatrick, R.: *Opus cit.*, p. 380.

⁵¹⁷ Gifford Heiden, M.: *Patronage, connoisseurship, and antiquarianism in Georgian England: The Fitzwilliam Music Collection (1763-1815)*. University of North Texas, 2011, p. 131. El vizconde Fitzwilliam of Merrion (1745-1816), poseía una gran colección de arte y manuscritos que dejó en herencia a la Universidad de Cambridge, así como dinero para construir la sede del actual Fitzwilliam Museum.

⁵¹⁸ Thomas Roseingrave (1688-1766), fue un organista y compositor inglés. Su relación con Scarlatti fue de considerable importancia, de hecho fue el responsable del denominado “Scarlatti Cult” en Inglaterra, y publicó algunas de sus obras. Datos tomados de: Gifford, G.: *Thomas Roseingrave*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 1980/1995, vol. 16, p. 196.

⁵¹⁹ Newton, R.: *Opus cit.*, p. 144.

composiciones en una vez, y seis en otra, y describe cómo este último estaba en posesión de otras obras, “guardadas como las hojas de Sybil”⁵²⁰.

Respecto al manuscrito Add. 31553, Newton lo describe como un libro tamaño folio, con encuadernación del siglo XVIII y con un estampado en la cubierta en la que figura una inscripción: “*Estas sonatas fueron compuestas por Domenico Scarlatti para el Dr. Worgan. Este valioso volumen es el regalo de la señora Worgan a Charles Wesley*” (en inglés en el manuscrito original).

Este manuscrito es la fuente de donde Worgan sacó las doce sonatas que publicó (en 1752), que fueron las número 3, 4, 5, 7, 10, 14, 16, 18, 24, 32, 36, y 37. Según Newton, no es posible defender que estas sonatas fueran escritas por Scarlatti para Worgan, aunque sí sean de esa época. De hecho, en un manuscrito de 24 sonatas que no está datado pero que se halla en el Fitzwilliam Museum (“*Libro de Sonatas de Clave para el Ex.^{mo} S.^{ñor} Embaxador de Benecia de D.ⁿ Domingo Scarlati*”), se encuentran no menos de seis de estas sonatas que se dicen compuestas por el italiano para el organista inglés.

Newton se pregunta si no es posible que Worgan, apoyado por su profesor (Roseingrave), hubiera persuadido de alguna manera a Scarlatti para que le copiara estas sonatas. Pero en la parte superior de la página figura el título en mayúsculas: “*Libro... María Bárbara*”, y en la parte inferior hay un fragmento, que parece haber sido eliminado, donde se intuye que pone: “*...de D. Sebastián Alonso organista principal de la real capilla de su majestad*”. Parece ser entonces que este manuscrito no podía haber sido enviado a Worgan por el propio Scarlatti, así que para el citado autor sigue siendo un misterio cómo fue obtenido⁵²¹. De hecho, Newton pone en duda la afirmación de Burney de que Worgan recibiera el manuscrito del músico italiano desde Madrid. Más bien opina que fue una invención de Worgan para darse importancia. Pero entonces, ¿por qué el músico inglés tenía siempre tan bien guardadas estas obras? Newton señala que hay al menos otro manuscrito de

⁵²⁰ Personaje mágico cuyas hojas daban respuestas ajustadas al deseo de cada uno. La expresión “*Guardadas como las hojas de Sybil*” podría tener un significado equivalente a “*guardadas como oro en paño*”.

⁵²¹ Newton, R.: Opus cit., p. 145. En el Anexo IV hemos incluido una copia de la portada del citado manuscrito Add. 31553, de la British Library.

Scarlatti que Worgan tenía en posesión, por lo que Burney seguramente se refería al otro manuscrito y no a este⁵²². Aunque en el catálogo de Hughes-Hughes⁵²³ figura que la colección completa perteneció al Dr. Worgan y posteriormente su esposa se lo entregó a Charles Wesley, Searle⁵²⁴ señala que fue el propio Worgan quien le hizo entrega del manuscrito. Wesley (1757-1834) fue organista, compositor y alumno del doctor. En el catálogo no se especifica si fue el propio Wesley quien donó el manuscrito al British Museum, pero sí se destaca que en el Museo Fitzwilliam había otro manuscrito con 24 sonatas que empezaba con las dos mismas obras, aunque todo lo demás era diferente. En la actualidad, el *manuscrito Worgan* se haya en la British Library⁵²⁵.

La discusión parte de lo que parece un intento de erradicación del nombre de “Don Sebastián” en la partitura, es decir, aparece a medio borrar. En el anteriormente citado catálogo de Hughes-Hughes figura este detalle en la descripción del manuscrito:

"Libro de XLIV. Sonatas modernas, para Clavicordio. Compuestas, por... Domingo Scarlatti, Caballero del Orden de Santiago, y Maestro de los Reyes Catholicos, D. Fernando el VI [1746-1759] y Donna Maria Barbara" (d. 1758). Bajo este escrito aparece una inscripción imperfectamente borrada, de la que se desprende que el presente ejemplar perteneció a "D. Sebastián, Organista principal de la Real Capilla." De acuerdo con el sello de la cubierta, el conjunto fue compuesto para el Dr. John Worgan y el volumen fue entregado por la señora Worgan a Charles Wesley, cuya firma está en f. 2; pero en el Museo Fitzwilliam hay una colección de veinticuatro sonatas (alrededor de 1750), que comienza con las mismas dos (pero por lo demás es diferente) descritas como sigue «Para el... Enbaxador de Benecia" (véase el Catálogo de Música en esa librería, no. 148). El monopolio para la publicación de obras de Domenico Scarlatti fue concedido a Worgan en 1752, y sacó en ese año o poco después un Libro de XII Sonatas, todas ellas están incluidas en la [presente] recopilación y marcadas con un asterisco.

⁵²² Ídem.

⁵²³ Hughes-Hughes, A.: *Catalogue of manuscript music in the British Museum*. London, British Museum, 1909, vol. III, p. 122.

⁵²⁴ Searle, A.: *Julian Marshall and the British Museum: Music collecting in the later nineteenth century*. British Library Journal, 1985, XI, p. 81.

⁵²⁵ BL: Add. 31553. La descripción que hace la British Library de este manuscrito en su web es la siguiente: *FORTY-FOUR sonatas for the clavichord, by Domenico Scarlatti. Paper; ff. 87. Formerly belonged to Dr. Worgan and Charles Wesley. xviiiith cent. Oblong Folio. Giuseppe Domenico Scarlatti, composer: Secular Music: 18th cent.* Consultado el 23 de febrero de 2015 en:

http://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS040-002023689&indx=2&recIds=IAMS040-002023689&recIdxs=1&elementId=1&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscn t=0&frbg=&scp.scps=scope%3A%28BL%29&tab=local&dstmp=1464159694028&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&v1%28freeText0%29=add.%2031553&vid=IAMS_VU2

*Ninguna de las composiciones de este volumen, están correctamente descritas como Sonatas, están en un solo movimiento. Al final hay un catálogo temático de los contenidos del MS.*⁵²⁶.

Newton destaca que no figura la fecha del Libro de “D. Sebastián”, aunque no puede estar datado antes de 1746 (por ser esta la fecha en que Fernando VI llegó al trono), ni después de 1752 (fecha en que Worgan lo publicó parcialmente). El mismo autor compara el libro con las primeras fuentes conservadas que contienen música de Scarlatti, y llega a la conclusión de que veinte de estas sonatas pueden encontrarse en “Libro XIV” del manuscrito de Venecia, del año 1742; veintidós en el “Libro XV”, del año 1749; cinco en el “Libro II”, del año 1752; y dos más en el Vol. 3 del manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, de la misma fecha. Por lo tanto, las primeras 41 piezas del manuscrito Worgan ya estaban catalogadas anteriormente, es decir, ya se conocían. El problema surge con las tres últimas, las número 42, 43 y 44 del manuscrito⁵²⁷, que no figuran en ninguna otra fuente conocida relacionada con Scarlatti, y que Longo⁵²⁸ tampoco incluye en su catalogación de las obras completas del maestro italiano. Según Newton, no se puede cuestionar que sean de Scarlatti, ya que resultan de una autenticidad impecable, y en ellas el italiano exprime al máximo el color tonal. Para el citado autor, estas sonatas son consideradas en ese momento por su gran valor musical y por el hecho de que hayan sido hasta entonces desconocidas⁵²⁹.

Para Powell, el *manuscrito Worgan* podría haber sido copiado expresamente para Albero, lo que contradiría la afirmación de Kirkpatrick de que no había relación oficial entre Scarlatti y la Real Capilla española. Se refiere asimismo a la parte inferior de la portada, donde se halla la inscripción rascada y el nombre que con toda probabilidad se debería leer era Sebastián de Albero y no Alonso, por ser aquel quien trabajaba como organista principal en esa época. Cita a Sheveloff, quien lanza la hipótesis de que el propio Albero

⁵²⁶ Hughes-Hughes, A.: Opus cit., p. 122.

⁵²⁷ Posición dentro del manuscrito Add. 31553: Sonata 42: 81v-83r; Sonata 43: 83v-85r; Sonata 43: 85v-87r.

⁵²⁸ Alessandro Longo (1864-1945), fue quien realizó la primera catalogación de la obra completa de Scarlatti. Ralph Kirkpatrick (1911-1984) realizó la segunda, añadiendo algunas obras más.

⁵²⁹ Newton, R.: Opus cit., pp. 146 y 147.

podría haber sido el copista de estas obras de Scarlatti, ya que las iniciales “SA” aparecen al final de varios de los manuscritos. Incluso piensa que las obras catalogadas por Kirkpatrick como K. 142, 143 y 144, (las números 42, 43 y 44 del manuscrito Add. 31553 de la British Library), pudieran haber sido escritas por el propio compositor navarro y no por el maestro italiano⁵³⁰.

Por lo que podemos deducir, Sheveloff abre una doble hipótesis en relación a las tres últimas sonatas del *manuscrito Worgan*: la primera, la de considerar que Albero hubiera sido el copista de esas tres sonatas de Scarlatti; la segunda, la de sostener que fue el propio organista roncalés quien las compuso.

El clavecinista Joseph Payne⁵³¹ también hace referencia a ese mencionado intento de erradicación del nombre de Albero en la portada del manuscrito, e igualmente pone en duda la autoría de Scarlatti en las sonatas que Kirkpatrick cataloga como K. 142, 143 y 144. La autoría de Scarlatti también es discutida por el musicólogo Walter Gerstenberg (1904-1988) y por Joel Sheveloff, autor de la tesis doctoral *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Reevaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*. Ambos autores se apoyan en el hecho de que ninguna de estas tres sonatas aparece en ninguna otra fuente, por lo que podría tratarse de tres piezas de Albero.

Otro de los motivos por el que estos autores se plantean la posible autoría del músico navarro son las anteriormente mencionadas iniciales “SA”, que bien podrían ser el acrónimo de “Sebastián de Albero”. De hecho, el propio Payne incluyó estas tres piezas en la grabación de una selección de las sonatas de Albero, es decir, se las atribuyó directamente al músico navarro⁵³². Pero existe otro dato interesante que no debemos pasar por alto: según Sheveloff⁵³³, en el volumen XV conservado en Parma, las iniciales “SA”

⁵³⁰ Powell, L. (1986-87): Opus cit., p. 15.

⁵³¹ Payne, J.: Comentario al CD (booklet): *Sebastián de Albero. Sonatas para clavicordio*. Joseph Payne, clave. Grammofon AB BIS, Djursholm (Sweden), 1993, pp. 6 y 7.

⁵³² Ídem. En esta misma grabación Payne incluye las sonatas 42, 43 y 44 del *manuscrito Worgan* (k. 142, 143 y 144) como obras de Albero.

⁵³³ Sheveloff, J. L.: Opus cit., p. 50.

aparecen al final de las sonatas 8 y 9 (k. 521 y 522), y la inicial “S” figura también después de las sonatas 1-4; 7; 10-22 y 25-28 (k. 514-17, k. 520, k. 23-35 y k. 538-41)⁵³⁴. Según él, estas letras parecen ser la marca del copista, quizá correspondientes a Antonio Soler (alumno de Scarlatti), o a Sebastián de Albero.

Aunque las iniciales del citado volumen de Parma correspondiesen realmente al músico navarro, este hecho no significaría que también tuviera que haber sido el autor de esas composiciones, y por extensión, el de las tres últimas sonatas del *manuscrito Worgan*. Boyd afirma que si el copista de Parma (el autor incluye también el volumen XIV) fuera realmente el mismo que el de los volúmenes conservados en Venecia, habría que descartar que las iniciales “SA” perteneciesen a Albero, puesto que este falleció el 30 de marzo de 1756, y el volumen XIII de sonatas de Scarlatti de la colección veneciana (Ms. 9784) data del año 1757⁵³⁵. De todos modos, para Sheveloff la idea de que Albero o Soler pudiesen haber sido los copistas de los citados volúmenes no va más allá de una “especulación interesante”⁵³⁶.

Recordemos que Boyd⁵³⁷ también establecía que si el manuscrito madrileño de Albero fuese un autógrafo del propio compositor navarro, él mismo podría ser identificado como el copista de los volúmenes de Scarlatti de los años 1742 y 1749, de la colección de Venecia. Este aspecto ya se ha visto que lo rebate Sheveloff, salvo en el supuesto de que el copista, en ese periodo de tiempo, hubiera podido cambiar la forma de escribir ciertas figuras. Este último dato es muy importante, porque, si la hipótesis de Boyd fuese cierta, quedaría firmemente acreditada la presencia de Albero en Madrid al menos desde 1742, es decir, con apenas veinte años.

⁵³⁴ Los números de catálogo de Kirkpatrick no están tomados del artículo referido de Sheveloff, sino de: Sloane, C.: *Initials in Scarlatti manuscripts*. Oxford Journals. Early Music XXVIII (2). 2000, p. 330.

⁵³⁵ Boyd, M.: *Domenico Scarlatti: Master of Music*, Weindelfield and Nicolson, Londres, 1986, p. 149. El dato de las iniciales “S” o “SA” de los volúmenes de Scarlatti conservados en Parma, también se detalla en: Hammond, Frederick: *Domenico Scarlatti*, en: Marshall, R. L. (editor): *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York. Ed. Routledge (Second edition). 1994/2003, p. 164.

⁵³⁶ Sheveloff, J. L.: Opus cit., p. 50.

⁵³⁷ Boyd, M.: Opus cit., pp. 148 y 149.

Últimas investigaciones:

Lo que sabemos a día de hoy, a raíz de las nuevas investigaciones realizadas, es que, efectivamente, tal y como señala Powell, no era Sebastián Alonso sino *Albero* el apellido que figuraba a medio borrar en el *manuscrito Worgan*. También sabemos que el organista navarro falleció en 1756. Pero, si las sonatas del manuscrito inglés pertenecieron a Albero, ¿por qué las tenía Worgan en su poder? ¿Quién intentó borrar la inscripción? ¿Scarlatti? ¿Albero? ¿El propio Worgan? Si el organista navarro aún vivía y era el dueño de ese manuscrito, es lógico suponer que quien se lo enviara al músico inglés fuera el propio Albero, o, si fue otra persona, que al menos lo hiciera con su consentimiento. Este hecho volvería a echar por tierra la afirmación de Kirpatrick de que no había relación oficial entre el maestro italiano y la Real Capilla, y corroboraría de algún modo la relación ente Albero y Scarlatti, tantas veces cuestionada. Ruiz Tarazona destaca el hecho de que, en su etapa madrileña, Scarlatti se movió poco, incluso dentro de Madrid, posiblemente debido a una enfermedad (tal vez la gota) que en los últimos años de su vida le impedía salir de casa⁵³⁸. Ello conduce a descartar que Scarlatti hubiera viajado a Londres.

Inicialmente nos planteamos la hipótesis de que el propio Albero hubiese entregado el manuscrito a Worgan en Londres, basándonos en el hecho de que el músico navarro en los meses de diciembre de 1750 y 1752 no recogió su nómina. Sin embargo, resulta poco probable que un viaje Madrid-Londres, que en aquella época costaba alrededor de un mes, se hubiese producido con el único objeto de entregar un manuscrito. Lo único que parece seguro es que el manuscrito de Scarlatti de la British Library no fue copiado para Worgan sino para Albero, y que pasó posteriormente a manos del Dr. Worgan, aunque ignoramos cómo. Tampoco las sonatas fueron compuestas para el músico inglés, puesto que varias de ellas ya aparecían en fuentes anteriores.

⁵³⁸ Ruiz Tarazona, A. (1999-2002): *Opus cit.*, p. 854.

La presente investigación cierra de una vez por todas, la discusión sobre la autoría de las tres últimas sonatas del Add. 31553, ya que pone en relieve los datos hallados a raíz de una exhaustiva búsqueda bibliográfica que ha contado con la colaboración del musicólogo Sergei Prozhoguin⁵³⁹, quien nos puso en la pista de los datos que exponemos a continuación.

En primer lugar, pese a que todavía parece estar “abierta” la discusión de la autoría o no de Albero de las tres últimas sonatas del Manuscrito *Worgan*, hay que destacar un hecho que se produjo hace ya 25 años y que incluso se halla publicado desde el año 1990. A pesar de que todavía hay quienes sostienen que las sonatas que Kirkpatrick catalogó como k. 142, 143 y 144 no aparecen en ninguna otra fuente (hecho que incluso aparece reflejado en los *booklets* de varios compactos de música de Albero grabados con posterioridad a esa fecha —el último en 2008—), esta afirmación no es cierta.

González Valle⁵⁴⁰ encontró en el Archivo de Música de la Basílica del Pilar, en Zaragoza, una importante colección de manuscritos con música para tecla de Scarlatti (algunas de esas obras eran desconocidas hasta entonces) que —como él mismo asegura— convierten a España en uno de los países de referencia para el estudio de las fuentes musicales del músico italiano. El autor describe la colección hallada:

“La colección conservada en Zaragoza consta de cuatro volúmenes de papel, manuscritos, con muy buena caligrafía musical y encuadernados en pergamino, que fueron copiados en España a principios de la segunda mitad del s. XVIII. El contenido de estos fondos es de 217 sonatas, repartidas en cuatro volúmenes con las siguientes signaturas: B-2 Ms. 2 (63 sonatas), B-2 Ms. 31 (60 sonatas), B-2 Ms. 32 (60 sonatas) y B-2 Ms. 35 (34 sonatas). A estos fondos hay que añadir 8 sonatas más que aparecen en otras colecciones conservadas en este archivo musical del Pilar: A-1 Ms. 1 (4 sonatas), B-2 s/n (3 sonatas) y Caja 87 s/n (1 sonata)”⁵⁴¹.

⁵³⁹ El Sr. Sergei Prozhoguin, gran estudioso de la biografía y fuentes de la obra de Scarlatti, tuvo la amabilidad de responder desde Moscú, a varias de mis consultas realizadas vía mail (octubre de 2015), en relación a los vacíos existentes tanto en la biografía, como en el estudio de las fuentes de Albero y que estaban relacionadas con el maestro italiano.

⁵⁴⁰ González Valle, J. V.: *Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capitular de Zaragoza*. Barcelona. Anuario Musical nº 45, 1990, pp. 103-116.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 105.

Como vemos, el número total de sonatas halladas en el Archivo de Música de la Basílica del Pilar es de 225. Todas ellas, menos las cuatro últimas del Ms. 31 (n.ºs 57, 58, 59 y 60), ya aparecían catalogadas por Kirkpatrick a través de otras fuentes.

La importancia de este hallazgo en relación al tema que nos ocupa es que en dos de los manuscritos⁵⁴² del Pilar aparecen las sonatas 42, 43 y 44 del Manuscrito *Worgan*, que Kirkpatrick catalogó como k. 142, 143 y 144, es decir, aquellas tres sonatas cuya autoría era discutida e incluso atribuida a Albero. González Valle en ningún momento concede protagonismo a esta cuestión, por lo que es posible que desconociera el debate abierto con respecto a estas tres últimas piezas del manuscrito inglés. Con este hallazgo se descarta con toda seguridad que el compositor de las tres sonatas referidas haya sido Sebastián de Albero.

La sonata k. 142 se halla en el Ms. 32, con el n.º 57. La sonata k. 143 se halla en este mismo Ms. 32, como n.º 58. Pero la sonata k. 144 figura en dos de los manuscritos zaragozanos: en el Ms. 32, como pieza n.º 39, y en el Ms. 31, como n.º 13⁵⁴³.

El Ms. 32, donde se hallan las tres últimas sonatas del Ms. *Worgan*, es descrito por González Valle:

“B-2 M. 32

*Libro de tecla manuscrito, muy buena caligrafía musical, encuadernación de la época, con tapas de cartón forrado de pergamino, algo recortado en sus márgenes, en buen estado. Fecha: ca. 1770. Medida 30 X 22 cMs., apaisado. 122 folios de papel, divididos en 30 cuadernillos, los dos primeros de seis folios y el resto de cuatro. Los folios han sido numerados posteriormente a lápiz y tienen diez pentagramas por página. Contiene 60 sonatas numeradas de D. Scarlatti*⁵⁴⁴.

⁵⁴² Recordemos que todos los manuscritos de Scarlatti que se conocen son copias apógrafas, y no se tiene constancia hasta la fecha de la existencia de autógrafos del propio compositor.

⁵⁴³ González Valle, J. V.: Opus cit., p. 111. También figura en la lista de la p. 115.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 107.

El Ms. 31, donde se halla la otra copia de la sonata k. 144, lo describe en los mismos términos que el anterior, con la diferencia de que en este caso la encuadernación se hallaba un poco deteriorada, y que, en lugar de contener 122 folios, contenía 120. El número de sonatas que lo conforman es el mismo, solo que las primeras 56 se sabe que son de Scarlatti —aunque no aparezca el nombre del compositor—, y las últimas cuatro eran desconocidas hasta entonces⁵⁴⁵.

Hemos elaborado un cuadro donde puede observarse la correspondencia de estas sonatas entre el manuscrito inglés y el del Pilar de Zaragoza:

N° Kirkpatrick	British Library (Londres)	Archivo de Música de la Basílica del Pilar (Zaragoza)	
	MANUSCRITO Add. 31553	MANUSCRITO	
		B-2 M. 32	B-2 M. 31
Sonata k. 142	Sonata n° 42 (Folios 81v-83r)	Sonata n° 57 (Folios 113v-115r) ⁵⁴⁶	
Sonata k. 143	Sonata n° 43 (Folios 83v-85r)	Sonata n° 58 (Folios 115v-117r)	
Sonata k. 144	Sonata n° 44 (Folios 85v-87r)	Sonata n° 39 ⁵⁴⁷ (Folios 77v-79r)	n° 13 (Folios 25v-27r)

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁴⁶ Celestino Yáñez, tuvo la amabilidad de enviarme vía mail la información de los folios de los manuscritos del Archivo de Música de la Basílica del Pilar (19 de febrero de 2016). Esta información está incluida en su tesis doctoral: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de música de las Catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015, pp.321, 417 y 418.

⁵⁴⁷ Christopher Hail en sus escritos sobre Scarlatti, no publicados pero disponibles en la web: <https://web.archive.org/web/20141216234055/http://chrishail.net/>, en la pestaña *Collections*, p. 72 del documento pdf (consultado el 29 de octubre de 2015), ofrece otra correspondencia diferente entre las sonatas que se repiten entre los manuscritos 31 y 32 de la colección zaragozana, aunque teniendo en cuenta que se basa todo el tiempo en el artículo: González Valle (1990): *Opus cit.*, parece más bien una confusión. Hail en lugar de hacer corresponder la sonata 31/13 (Ms 31, n° 13), con la 32/39 —como González Valle—, lo hace con la 32/ 59 (M. 32, n° 59). Es un error porque esa signatura 32/59 corresponde según este último autor a la sonata k. 52 (ver p. 109) y no a la k. 144. De todos modos González Valle también comete un error en su artículo en la referencia de una de las sonatas. En la p. 111, la pieza que Kirkpatrick cataloga como k. 143, aparece referenciado dentro del manuscrito zaragozano como 32/58, es decir Ms. 32, n° 58; pero en la página anterior (p. 110) en la sonata k. 68 aparece referenciado con la misma numeración. Más adelante es donde se subsana este error, pues en la p. 115, donde se hace una lista de las sonatas que aparecen en varios de los manuscritos de la colección de Zaragoza, vuelve a citar la sonata k. 68, pero esta vez con la referencia 32/38, es decir, Ms. 32, n° 38 (no 58).

La otra cuestión que debe tenerse en cuenta es la relativa a las iniciales “SA” del manuscrito inglés, que también aparecían en el volumen XV de Parma, concretamente al final de las sonatas 8 y 9 (k. 521 y 522). Sloane⁵⁴⁸ señala que en este volumen solo aparecen las iniciales al final, nunca después de la primera mitad, y la única puntuación visible es un solo punto. Si, por otra parte, las iniciales estaban en los autógrafos, “SA” podría significar ‘Su Alteza’, refiriéndose a la Princesa María Bárbara⁵⁴⁹. Esta interpretación de las iniciales implicaría que julio de 1746 —cuando María Bárbara se convirtió en Reina— podría tomarse como *terminus ante quem* para las sonatas k. 521-2 y probablemente para todas las sonatas con iniciales.

A lo largo de la presente investigación barajamos la hipótesis de que no fuese una “S” sino una “J” adornada, por lo que las iniciales realmente serían “JA”. De confirmar este extremo, estas iniciales podrían ser atribuidas a José Alaguero, que, como hemos visto anteriormente, fue uno de los copistas de la Corte. Pero Prozhoguin, eminente estudioso de la biografía de Scarlatti, discrepa de esta hipótesis, porque aunque en algunos casos la “S” puede ser confundida con una “J”, en otros aparece muy clara. También señala que los documentos administrativos que ha podido consultar personalmente parecen indicar que en esa época no solía firmarse con iniciales, cuyo uso tradicionalmente se limitaba a los monogramas heráldicos. Constata asimismo que el copista Joseph Alaguero solía firmar como *Es de Alaguero* o solo *Alaguero*. La hipótesis que este autor considera más correcta es la de leer estas iniciales como letras de una abreviación, y no duda en interpretar las indicaciones “SA” simplemente como *Siga adelante*, o como *Sigue* [Segue] *ancora* (en italiano antiguo), o como *Segue altra*. A fin de cuentas, Prozhoguin sostiene que todos los diversos elementos (los esquemas tonales, los tipos de modulaciones modales, la vinculación —o contrastes— temáticos, las alternancias en la distribución de las dificultades técnico-interpretativas entre mano izquierda (KK.534-535) y mano derecha (KK.536-537) parecen indicar

⁵⁴⁸ Sloane, C. (2000): Opus cit., p. 330 y 331.

⁵⁴⁹ Si hubiera sido ya reina, el tratamiento que le correspondería sería “Su Majestad” y no “Su Alteza”.

una Suite de cuatro Sonatas así concebida por el autor, y no una “compilación apógrafa”⁵⁵⁰.

Como vemos, son varias las hipótesis barajadas en las últimas décadas acerca del uso de iniciales en las obras scarlattianas. Pero lo que ya resulta claro a día de hoy es que no iban referidas a Sebastián de Albero, máxime cuando ya hemos observado anteriormente que la probabilidad de que el copista de muchas de estas composiciones hubiera sido Joseph Alaguero es muy alta, por el tipo de adornos utilizados, la escritura, etc.

Cerramos igualmente la discusión sobre la autoría de las tres últimas sonatas del manuscrito Worgan por los motivos antes expuestos, aunque quedan abiertas las incógnitas relacionadas con el intento de borrado de la inscripción de la portada, con la forma en que llegó el manuscrito a manos de Worgan y con la determinación del responsable de la recopilación de todas esas sonatas, muchas de ellas ya conocidas de antes.

⁵⁵⁰ El Sr. Prozhoguin tuvo la amabilidad de aclararme vía mail este punto (octubre de 2015), basando su respuesta en sus numerosos estudios realizados sobre la figura y la obra de Scarlatti.

4.1.8 Manuscritos perdidos: *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero, y otros*

La referencia a este volumen la podemos encontrar en el inventario que se hizo a la muerte de Farinelli de las obras que la Reina de España, Dña. María Bárbara de Braganza, legó en su testamento, y que fue incluido en el libro que Cappelletto⁵⁵¹ escribió sobre la figura del castrato. En el armario nº 15 (Papelera Nº: 3: Lett: L, de dicho inventario) figuraban, como hemos apuntado anteriormente, dos obras de Albero: con el nº 95, el volumen titulado *Sonate per cembalo del Sig:r Sebastiano Alvero* (que se corresponde con el manuscrito de las *Sonatas para clavicordio* y que actualmente se conserva en Venecia); y en otro volumen, sin numerar, la obra *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero* (*Diferentes sonatas elegidas para clavicémbalo de Albero*). Esta última obra actualmente se encuentra en paradero desconocido, ya que no formaba parte del *fondo Contarini* que la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia adquirió en 1835⁵⁵².

La existencia de este nuevo volumen que aparece en el legado de la Reina (aunque no detallado en su testamento) figura en el libro de Cappelletto, aunque en él no se hace referencia alguna a la novedad de su hallazgo. Erro⁵⁵³ es quien se hace eco de este descubrimiento, del que no se tenía constancia hasta ahora. Actualmente no es posible saber qué sonatas son las que componían el citado volumen, ya que no ha sido hallado. Podrían ser, tal y como señala esta autora, una selección de las sonatas que ya conocemos, una nueva colección de sonatas, parte de las sonatas del manuscrito madrileño o incluso una mezcla de todas las posibilidades anteriores.

El 14 de septiembre de 1782 se redacta un codicilo en el que Farinelli incluye varios puntos que no estaban especificados en su testamento. En uno de ellos, el castrato deja a D. Carlo Ferdinando Majorino, su sobrino y ahijado, cinco escudos romanos al mes durante toda su vida. Dado que este tiene

⁵⁵¹ Cappelletto, S.: Opus cit., p. 219.

⁵⁵² BNMV: sign. 8 ITAL IV-V, pp. 30-36. Se puede consultar también en: Erro, S. (2007): Opus cit., pp. 95-99.

⁵⁵³ Erro, S. (2007): Opus cit., p. 34.

ciertos conocimientos de música y pintura, Farinelli consideró que sería la persona idónea para ocuparse de su música y de sus cuadros, y así lo dispuso en su testamento, mediante el correspondiente fideicomiso⁵⁵⁴.

En nuestras investigaciones nos pusimos en contacto con la propia Biblioteca Nacional Marciana de Venecia⁵⁵⁵, y solicitamos información sobre el fondo Contarini, adquirido en 1835. La respuesta, por parte de la Dra. Anna Claut (de la Oficina Teatro y Música de la Biblioteca Nazionale Marciana), no dejó lugar a dudas: solo algunas de las obras pertenecientes a la biblioteca personal de la reina Bárbara de Braganza y heredadas por Farinelli fueron adquiridas por la Marciana, dentro de la colección Contarini, y probablemente la adquisición tuvo lugar mediante subasta celebrada dentro de la misma biblioteca⁵⁵⁶.

Prozhoguin hace referencia a este mismo hecho en relación a una colección de sonatas de Scarlatti que, habiendo pertenecido también a la biblioteca de la reina Bárbara de Braganza, fue igualmente legada a Farinelli, pero nunca fue adquirida por la Marciana. Según este autor, el *corpus* de las obras de Domenico Scarlatti pertenecientes a la colección Contarini probablemente ya fuera parcialmente dispersado antes de su adquisición por la BNMV en 1835. Esto se deduce por dos datos significativos: primero, por la ausencia de la segunda parte de la Serenata *La Contesa delle Stagioni*; en segundo lugar, porque, después del fallecimiento en Venecia en mayo de 1833 de la Condesa Polissena Contarini da Mula⁵⁵⁷, última representante de los Contarini di San Benedetto, su biblioteca fue catalogada y vendida a la veneciana Librería Canciani. Por ello Prozhoguin concluye que, antes de su adquisición por la Biblioteca Nacional Marciana, hubo un período como

⁵⁵⁴ Cappelletto, S.: Opus cit., p. 207.

⁵⁵⁵ Contacto vía mail, del 27 de julio de 2015. La respuesta tuvo lugar el 12 de agosto de ese mismo año.

⁵⁵⁶ Su respuesta se basaba en una publicación propia: Claut, A.: *Spanish Imperial Court Music Manuscripts Found in the Biblioteca Marciana in Venice*. Fontes Artis Musicae, 2013, vol. 60, n. 4.

⁵⁵⁷ Viuda de Alvise primo Mocenigo. Dato tomado de: Lazzari, Giuseppe: *Discorso letto nei funerali della n. d. Polissena Contarini da Mula vedova Mocenigo il giorno 6 di maggio dell'anno 1833 nella chiesa parrocchiale di S. Luca in Venezia e pubblicato nel giorno 4 di giugno trigesimo dalla morte di lei nelle solenni esequie celebrate nella chiesa succursale di S. Benedetto*. Venezia. 1833. Presso Giuseppe Battaglia, p. 22.

mínimo de un año y medio durante el cual una parte de la colección Contarini pudo ser destinada a otros adquirentes⁵⁵⁸.

Es muy probable que el propio ahijado de Farinelli fuera el responsable de haber vendido este legado a la familia Contarini, en lugar de custodiarlo tal y como se especificaba en el testamento de su padrino, si bien no hemos hallado documentación que corrobore esta hipótesis.

Se abre aquí una doble vía de investigación para el futuro: por un lado, habría que indagar si parte del legado de Farinelli no pasó a la familia Contarini y quedó disperso por otros ámbitos; por otro, convendría investigar la parte de la colección Contarini que no fue adquirida por la BNMV, lo que determinó su dispersión.

Llama la atención que no se haya encontrado ninguna obra religiosa con órgano del compositor navarro, especialmente si se tiene en cuenta el puesto que desempeñó en la Real Capilla. Resulta extraño que un talento como el que demuestra Albero en sus obras para tecla no lo emplease para el culto, más aún conociéndose que era “cristiano viejo”.

En esa época era muy común que los organistas poseyeran la maestría de improvisar en el instrumento, lo que les permitía acompañar la liturgia sin necesidad de manejar partituras. Sin embargo, dado que la Real Capilla actuaba en no pocas ocasiones, nos sigue pareciendo extraño que Albero no hubiera escrito partitura alguna para el instrumento de tecla con el que trabajaba.

Ya se ha visto cómo en el inventario que el Cardenal Mendoza, Patriarca de las Indias, ordenó a Corselli en 1751, este último no incluyó obra alguna del organista roncalés. Tanto en el inventario que hizo García Marcellán⁵⁵⁹ en

⁵⁵⁸ Prozhoguin, S.: *Acerca de la mención por Antonio Soler de ‘los trece libros para clavicordio de Scarlati [sic]’: ecos de una polémica, datos codicológicos, problemas de teoría armónica*. Statement for FIMTE-2012 Symposium: “New perspectives on keyboard works of Antonio Soler”, 2012, pp. 7 y 8.

⁵⁵⁹ García Marcellán, J.: *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid. Editora del Patrimonio Nacional, 1950.

1950, como en el de Peris Lacasa⁵⁶⁰ de 2003, no aparece ninguna obra del compositor navarro. Este último catálogo, el más actual, sí contiene las obras de Francesco Corselli, maestro de capilla en tiempos de Albero, y de su antecesor, José de Torres⁵⁶¹. Parece lógico suponer que el organista navarro tendría entre sus funciones la de escribir música para los distintos actos a los que acudía con la Real Capilla, al menos las partes de órgano. Su puesto como organista principal, con un sueldo de mil ducados de vellón al año, debía de llevar consigo algo más que el mero acompañamiento de piezas ya escritas o improvisadas. Además, no podemos olvidar que el archivo musical del que disponían era reducido, después de que se quemara la “Papelera de Música de la Real Capilla” en el incendio del Real Alcázar, en 1734. En cualquier caso, no se han encontrado hasta la fecha piezas o arreglos al órgano que puedan ser atribuidos a Albero.

Seguimos la pista marcada por Vicente Pérez, músico tenor de la Real Capilla, quien en una de sus notas escribía así al referirse a la Real Capilla: “...pero se quedó en S. Geronimo uno de los dos Armarios de que se hace aquí relacion, el qual existe oy en el tras Coro, y sirbe para uso de los Religiosos”⁵⁶². Actualmente, el antiguo convento de los Jerónimos ya no existe, o al menos no como convento, sino como iglesia parroquial, y todo su archivo musical desapareció a lo largo del siglo XIX⁵⁶³.

Ortega señala que la orden de San Jerónimo tenía como ocupación principal el estudio y la oración, gran parte de la cual se desarrollaba mediante el canto de las horas litúrgicas, por lo que no es de extrañar que las partituras referidas por Vicente Pérez existieran. El templo actual, que formaba parte del monasterio de San Jerónimo el Real, fue desde su

⁵⁶⁰ Peris Lacasa, J., dir.: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid. Edita: Patrimonio Nacional, 1993.

⁵⁶¹ A Corselli (1702-1778), se le clasifican las obras desde el número 562 (p. 141), hasta el 901 (p. 208) del citado catálogo. Total: 340 obras. A Torres (1665-1738), se le ordena sus composiciones desde el número 2151 (p.507), hasta el 2225 (p. 522) del catálogo. Total: 75 piezas. Incluso en el número 573 (p. 522), figura Torres y Corselli como autores conjuntos de una obra del año 1737: *Completas A 8 / Breves / con VV.*³ [violines] y *Oboes / Mrôs* [Maestros] *Corselli y / Torres / Año de 1737*.

⁵⁶² Pérez, V.: Opus cit., folio 27v (p. 60 del documento en pdf).

⁵⁶³ El organista de la actual parroquia San Jerónimo el Real (Madrid), D. Jesús Manuel Alonso Sánchez, tuvo la amabilidad de atenderme vía telefónica y me puso en contacto con la Dra. Dña. Pilar Ortega, especialista en la historia del Monasterio de los Jerónimos.

edificación en 1502 la iglesia a la que acudía la familia real en sus estancias en la Corte. Desde el comienzo de su andadura hubo habitaciones dentro del monasterio, destinadas al Rey y su familia, hasta que el Palacio del Buen Retiro fue edificado a su costado, con una escalera que permitía acceder al templo. Esto fue así durante cuatro siglos y, dado que se trataba de un templo privado de la monarquía y en él se realizaban los cultos, hay un elevado número de posibilidades de que ese armario al que se refiere la cita de Vicente Pérez estuviese lleno de partituras. Durante su noviciado, los monjes también recibían clase de canto, dato este que apunta en la misma dirección. Además, el primitivo órgano del monasterio era magnífico, con grandes tubos que salían hacia las galerías laterales de la iglesia. El monasterio fue ocupado en la Guerra de la Independencia (1808-1812) por las tropas del general Joaquín Murat (1767-1815), y los monjes fueron abatidos. El templo fue utilizado como caballeriza, y se produjo un verdadero expolio de obras de arte⁵⁶⁴.

Ovilo y Otero describe los acontecimientos ocurridos durante esa época:

“La ocupación francesa en 1808 fue funesta al templo, cuya portada, rica en estatuas de personas reales, fue destruida, así como el retablo mayor, regalo de Felipe II, la sillería, sepulturas y alhajas. La artillería francesa ocupó aquel recinto consagrado hasta entonces a la oración. Restaurada la monarquía española, los monjes Jerónimos intentaron también la instauración de su templo; pero en 1835 la iglesia volvió a servir de parque de artillería y el monasterio de cuartel. En 1855, el local fue destinado a hospital de atacados por la epidemia colérica”⁵⁶⁵.

Para Ortega, son muy elevadas las probabilidades de que esas partituras fueran pasto del fuego encendido por los soldados para calentarse durante el invierno, aunque también es posible que algún militar culto las salvase y las llevara a Francia. Incluso cabe elucubrar que, si los monjes apreciaban estas obras, pudieron haberlas escondido y recuperado después, cuando regresaron en 1814. En este último caso, añade la autora, algunas de las partituras podrían hallarse en el Monasterio del Parral (Segovia), que

⁵⁶⁴ La Dra. Pilar Ortega tuvo la amabilidad de contestar a mis consultas realizadas vía e-mail, y explicarme parte de la historia de esta institución (contestación recibida el 6 de mayo de 2015).

⁵⁶⁵ Ovilo y Otero, M.: *El Templo de San Jerónimo*, en: *Escenas Contemporáneas*, nº 3. Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital, 1883, p. 187. Ésta fue una revista fundada y dirigida por el historiador Manuel Ovilo y Otero, y editada por la Biblioteca Nacional entre los años 1856 y 1883.

cuenta con un gran fondo documental y es el único de la Orden que existe en la actualidad, aunque lamentablemente la hipótesis más creíble es que hubiesen desaparecido en el transcurso de la Guerra de la Independencia.

Se investigó en el Monasterio Jerónimo de Santa María del Parral en Segovia, por si hubiese en su archivo música proveniente del monasterio de Madrid, tal y como sugería Ortega, pero no se conserva nada de esa época, ni de los archivos propios, ni de los que hubieran podido mandar⁵⁶⁶. De hecho, este monasterio —como tantos otros— sufrió la desamortización de Mendizábal, lo que conllevó la supresión de la Orden de S. Jerónimo hasta que fue nuevamente instaurada en Segovia en 1925⁵⁶⁷.

Así las cosas, si algo de ese fondo documental se salvó y se llevó a otro archivo, no tenemos constancia de ello, por lo que no hay forma de saber si contenía música del organista navarro.

Pero existe una posibilidad que explicaría la “desaparición” de la obra religiosa del organista roncalés: que su mujer, María Ángela de la Calle, se hubiera quedado con ella como herencia. De hecho, Albero dispuso en su testamento:

“En el remanente q. quedase, después de cumplido todo lo expresado de los vienes y Hacienda dros. [derechos] y acciones y futuras subcesiones q.e en cualquier tpo. [tiempo] causa, o razón q.e fuera, o se pudiera, le tocan o pertenecieran al expresado D.º Sebastián Ramón de Alvero, fue voluntad nombrar por su única, y universal heredera de todos ellos a la otorgante en el caso de no dejar hijo alguno al tiempo de su fin”⁵⁶⁸.

Recordemos que, en el año 1751, Corselli, en una carta dirigida al Patriarca de las Indias en relación a las obras que se guardaban de la Real

⁵⁶⁶ Se realizó una consulta vía e-mail al Monasterio de “El Parral” en relación a los fondos documentales procedentes de los Jerónimos de Madrid, y la contestación que se nos ofreció (14 de mayo de 2015) fue que la desamortización redujo “a nada” los archivos, tanto los propios, como los que hubieran podido mandar.

⁵⁶⁷ Datos tomados de la web del Monasterio de Santa María del Parral: <http://www3.planalfa.es/msmparral/> (consultado el 14 de mayo de 2015).

⁵⁶⁸ AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 180r.

Capilla, detallaba que había ocurrido algo parecido con la música de su antecesor José Torres:

“Haviendo yo sucedido en el Magisterio al Difunto D.ⁿ Josef Torres por gracia de S. M. el S.^{or} Rey D.ⁿ Felipe Quinto (que de Dios haya), y en la Rectoria del Colegio de Niños Cantores; con la Orden que tube de v. em.^a [eminencia] fuy para entregarme de los Papeles que se discurrió ser pertenecientes a la R.^l Capilla, y hallé que sus herederos se havian quedado con la entera posesion de ellas”⁵⁶⁹.

Si María Ángela de la Calle se quedó con el legado musical de su primer marido, en la actualidad se encuentra perdido. Al no disponer de más datos susceptibles de ser investigados en relación a la vida de la esposa de Albero una vez que este último falleció ni contar tampoco con dato alguno de su segundo marido, debemos dejar este aspecto para futuras investigaciones, ya que resulta ciertamente extraño que no se conserve en los archivos del Palacio Real ninguna composición para órgano del que fue uno de los organistas principales de la Real Capilla entre los años 1746 y 1756.

Lo que sí podemos deducir, gracias a lo que nos ha llegado de su legado musical, es que, a pesar de su puesto oficial como organista, Albero dominaba la técnica y la escritura del clave. Incluso el título de *Obras para clavicordio o piano forte* parece señalarnos que conocía también el pianoforte, un instrumento todavía novedoso y en desarrollo durante su vida, pero que quizá pudo conocer y apreciar de primera mano, gracias a los instrumentos que la Reina poseía en la Corte.

⁵⁶⁹ Pérez, V.: Opus cit., folio 24v.

4.2 Géneros y formas

4.2.1 Introducción

Por lo que sabemos a día de hoy con base en toda la música compuesta por Albero que se conserva en diversos archivos, no puede afirmarse que el músico navarro hubiera trabajado otro género que no fuese el de la música para teclado. Si otras composiciones suyas se prodigaron por ambientes no cortesanos o si compuso música vocal, teatral u orquestal, de ello no ha llegado el más mínimo indicio hasta nuestros días. Como hemos apuntado anteriormente, en ninguna de las catalogaciones que se han hecho de la música de la Real Capilla a lo largo del tiempo ha aparecido obra alguna del músico roncalés. También es cierto que su prematuro fallecimiento impidió comprobar qué hubiese dado de sí un talento como el suyo en la segunda mitad del siglo XVIII.

La música para tecla del compositor navarro que ha llegado hasta hoy puede clasificarse, atendiendo a la forma, en tres apartados: sonatas, fugas y recercatas. Hasta el cierre del presente trabajo, tampoco se ha hallado ningún indicio de que Albero hubiera podido trabajar también con otro tipo de estructuras musicales, aunque no podemos descartar que así lo hiciera.

Si realmente existe música suya de otros géneros o formas, en la actualidad aguarda a ser descubierta, quizá de forma casual, o tal vez como consecuencia de alguna investigación exhaustiva en fuentes diferentes a las que hemos manejado, y de las que actualmente no tenemos noticia.

A continuación vamos a tratar cada una de las formas trabajadas por el músico navarro en sus composiciones para tecla, atendiendo a tres aspectos: descripción, tesitura y estructura.

4.2.2 Las sonatas

I. Descripción

En la actualidad se conservan 34 sonatas de Albero: seis contenidas en el manuscrito *Obras para clavicordio o piano forte* de Madrid y 28 en la colección *Sonatas para clavicordio* de Venecia. Todas ellas son monotemáticas y bipartitas. Las del manuscrito madrileño forman, cada una de ellas, parte de un tríptico, en el que, precedidas de una recercata y una fuga, se insertan como obra final. Las del manuscrito de Venecia están agrupadas por parejas y guardan relación de tempo, carácter y tonalidad (a veces con cambio de modo). Las número 15 y 30 no son sonatas, sino fugas, por lo que no van emparejadas con la anterior ni con la posterior. Es una manera de acabar cada una de las dos mitades de la colección con un broche final.

Baciero señala que las sonatas del manuscrito veneciano constan de un solo movimiento, dividido en dos periodos, de acuerdo con el típico modelo scarlattiano. Destaca este autor la ordenación en pares de sonatas, con una tonalidad común y el contraste en ocasiones de un cambio de modo. Asimismo señala: “*el binomio de “tempi” Andante-Allegro aparece en efecto como tipo y tendencia hacia una Sonata en dos movimientos*”. También subraya el hecho de que esta tendencia sea en unos casos más evidente que en otros⁵⁷⁰. Rowland destaca que, al igual que en las sonatas de Scarlatti y Soler, son significativos los elementos del folclore hispano desde el punto de vista melódico, armónico y rítmico. Elementos de danzas españolas, tales como el fandango y el zapateado, pueden ser encontrados también junto con influencias del flamenco y de la guitarra española⁵⁷¹.

Recordemos que Kirkpatrick, al referirse a la forma de las sonatas de Scarlatti, las dividía en *sonatas cerradas*, si el material temático con el cual comenzaba cada una de sus dos mitades era el mismo, o *sonatas abiertas*, si

⁵⁷⁰ Baciero, A.: “Prólogo” a: Albero, Sebastián: *Sonatas*. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical, 1978, vol. I, p. VII.

⁵⁷¹ Rowland, Gilbert: Notas de programa para el disco *Sebastián Albero 1722-1756: Sonatas for Harpsichord*. Rowland, Gilbert, harpsichord. Lir Classics. 2008. LIR018-Programme notes, p.1.

este material era diferente⁵⁷². Como veremos más adelante, esto es posible verlo también en Albero.

Para Kastner, las sonatas de Albero “*rezuman la escritura armónica y vertical establecida previamente por numerosos organistas españoles en sus Tientos partidos*”, por lo que rechaza que el compositor navarro se hubiera centrado “considerablemente” en moldes recibidos de Italia⁵⁷³. Para Baciero, la calidad de las obras de Albero, paralela al interés de su escritura y sus planteamientos instrumentales y expresivos, constatan que el músico navarro cultivó muy asiduamente todas las técnicas del teclado desde su puesto de organista principal⁵⁷⁴.

Gálvez⁵⁷⁵ defiende la personalidad, pensamiento novedoso y lenguaje armónico avanzado del músico navarro, y lo llega a situar en algunos casos incluso por encima del italiano Scarlatti. Según Gembero⁵⁷⁶, casi todos los que han investigado sobre la obra del compositor roncalés han coincidido en calificarla como una de las más originales de la música para tecla española del siglo XVIII.

Para comenzar el estudio de las sonatas de Albero hemos confeccionado dos tablas en las que se especifican el compás, tono, tempo y el número de compases de cada una de las dos secciones de cada sonata, tanto de las incluidas en las *Sonatas para clavicordio* como en las *Obras para clavicordio o piano forte*:





⁵⁷² Kirkpatrick, R.: Opus cit., p. 225.

⁵⁷³ Kastner, M. S. (1978): Opus cit, p. V.

⁵⁷⁴ Baciero, A. (1978): Opus cit., p. VIII.

⁵⁷⁵ Gálvez, G. (1978) “Presentación” a Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, p. VII.

⁵⁷⁶ Gembero Ustárroz, M. (1999-2002): Opus cit., p. 206.

Sonatas para clavicordio						
Nº	TONO	COMPÁS	TEMPO	1ª PARTE nº compases	2ª PARTE nº compases	TOTAL nº compases
1	Do M	2/4	Allegro	47	41	88
2	Do M	3/8	Allegro	39	48	87
3	Re M	3/8	Andante	45	64	109
4	re m/ReM	2/4	Allegro	33	34	67
5	la m	6/8	Allegro	32	39	71
6	la m	2/4	Allegro	42	35	77
7	Fa M	2/4	Andante	47	50	97
8	Fa M	3/4	Allegro	48	42	90
9	Sol M	3/4	Sin indicación	38	40	78
10	Sol M	6/8	Allegro	25	24	49
11	re m	3/4	Andante	39	33	72
12	Re M		Allegro	57	53	110
13	Sib M		Andante	31	33	64
14	Sib M	3/8	Allegro	50	51	101
15	sol m	3/8	Andante	FUGA		298
16	sol m	3/8	Andante	46	44	90
17	sol m	6/8	Allgro. moderato	42	49	91
18	si m		Andante	57	54	111
19	si m	3/8	Allegro	54	40	94
20	La M	2/4	Andante	28	37	65
21	La M	6/8	Allegro	33	38	71
22	fa menor	3/4	Adagio	49	46	95
23	fa menor	3/8	Allegro	78	81	159
24	Mib M	3/4	Allegro	34	45	79
25	Mib M	3/8	Sin indicación	51	53	104
26	dom / M	3/4	Andante	52	52	104
27	do m	2/4	Allegro	43	49	92
28	mi m	3/4	Andante	50	44	94
29	Mi M		Allegro	47	46	93
30	Re M	2/4	Allegro	FUGA		158

Como puede observarse, todas las sonatas de Albero están organizadas —al igual que las de Scarlatti— mediante relaciones tonales. Gálvez⁵⁷⁷ señala que aunque Albero escribió sus sonatas en relación de continuidad, lo hizo siguiendo un plan cíclico establecido, concibiéndolas en parejas, de suerte que por lo general una sonata es de tiempo reposado y la que le sigue en Allegro, o bien dos Allegros de metro y carácter distintos entre sí. Las tonalidades se relacionan estrechamente entre ellas.

Albero escribió siete sonatas en 2/4, otras siete en 3/4, cuatro sonatas en compasillo, otras ocho sonatas en 3/8 y cuatro en 6/8. Como podemos observar, únicamente hay simetría, en cuanto al número de compases, entre las dos partes de la sonata n° 26.

Obras para clavicordio o piano forte						
Nº	TONO	COMPÁS	TEMPO	1ª PARTE nº compases	2ª PARTE nº compases	TOTAL nº compases
Prima	Re M	3/8	Allegro	63	72	135
Seconda	La M	4/4	Allegro	41	43	84
Terzza	Sib M	3/8	Andante	72	84	156
Quarta	Sol M	2/4	Allegro	63	67	130
Quinta	Do M	3/8	Allegro	71	92	163
Sesta	Mi M	3/8	Andante	78	88	166

En esta otra colección, Albero escribió cuatro sonatas en 3/8, una en 4/4 y otra en 2/4, y no hay simetría en ninguna de las sonatas. Es curioso observar cómo atendiendo solo a las sonatas contenidas en las *Obras para clavicordio o piano forte*, este manuscrito puede dividirse en dos partes, formada cada una de ellas por dos allegros y un andante.

⁵⁷⁷ Gálvez, G. (1978): Opus cit., p. VII.

II. Tesitura

Es posible deducir la extensión que tenía el teclado utilizado por Albero a través de sus sonatas. A continuación exponemos un cuadro que resume la tesitura⁵⁷⁸ de cada una de ellas, tanto de las *Obras para clavicordio o piano forte*, del manuscrito madrileño, como de las *Sonatas para clavicordio*, del manuscrito de Venecia. Los números corresponden a cada una de las octavas, siendo el do_4 el do central del teclado. El número de compás se refiere al primero (a veces único) en el que aparece la nota referida, más grave o más aguda.

OBRAS PARA CLAVICORDIO O PIANO FORTE					
Sonata	Nota más grave	compás	Nota más aguda	compás	Tesitura
<i>Prima</i>	re_2	5	re_6	30	$re_2 - re_6$
<i>Seconda</i>	si_1	19	do_6	10	$si_1 - do_6$
<i>Terzza</i>	sib_1	156	do_6	64	$sib_1 - do_6$
<i>Quarta</i>	re_2	17	do_6	67	$re_2 - do_6$
<i>Quinta</i>	do_2	33	re_6	13	$do_2 - re_6$
<i>Sesta</i>	la_1	126	$do\#_6$	55	$la_1 - do\#_6$

⁵⁷⁸ A partir de ahora, para la nomenclatura de las tesituras y las notas según las octavas en las que se encuentran, utilizaremos la notación científica. Es el principal sistema utilizado en EEUU, denominado *Scientific Pitch Notation* (SPN), que fue propuesto por primera vez en 1939 por la *Acoustica Society of America*. En este sistema de notación, el do central del piano se denomina do_4 , y no do_3 como en el tipo de notación franco-belga. Este sistema se utiliza en gran parte de Europa, Asia, Italia y en España, aunque en este último país también se utiliza el sistema de notación franco-belga.

SONATAS PARA CLAVICORDIO					
Nº	Nota más grave	compás	Nota más aguda	compás	Tesitura
1	do ₂	31	do ₆	87	do ₂ - do ₆
2	si ₁	31	re ₆	19	si ₁ - re ₆
3	re ₂	101	re ₆	83	re ₂ - re ₆
4	do ₂	15	re ₆	55	do ₂ - re ₆
5	do ₂	26	re ₆	22	do ₂ - re ₆
6	do ₂	76	re ₆	57	do ₂ - re ₆
7	la ₁	84	do ₆	12	la ₁ - do ₆
8	do ₂	16	re ₆	75	do ₂ - re ₆
9	la ₁	37	re ₆	57	la ₁ - re ₆
10	sol ₁	37	re ₆	17	sol ₁ - re ₆
11	la ₁	67	re ₆	11	la ₁ - re ₆
12	si ₁	93	re ₆	40	si ₁ - re ₆
13	sib ₁	64	re ₆	60	sib ₁ - re ₆
14	sib ₁	4	re ₆	27	sib ₁ - re ₆
15	FUGA				
16	la ₁	45	re ₆	18	la ₁ - re ₆
17	la ₁	41	re ₆	29	la ₁ - re ₆
18	si ₁	84	re ₆	46	si ₁ - re ₆
19	si ₁	87	re ₆	33	si ₁ - re ₆
20	la ₁	43	re ₆	6	la ₁ - re ₆
21	la ₁	49	do ₆ [#]	5	la ₁ - do ₆ [#]
22	sib ₁	86	do ₆	39	sib ₁ - do ₆
23	do ₂	138	do ₆	11	do ₂ - do ₆
24	sib ₁	26	re ₆	54	sib ₁ - re ₆
25	sib ₁	88	do ₆	10	sib ₁ - do ₆
26	si ₁	96	re ₆	30	si ₁ - re ₆
27	sib ₁	24	re ₆ ^b	15	sib ₁ - re ₆ ^b
28	la ₁	93	re ₆	6	la ₁ - re ₆
29	si ₁	17	re ₆	58	si ₁ - re ₆
30	FUGA				

Como podemos observar, en las *Sonatas para clavicordio* la tesitura más reducida es de do_2 a do_6 (sonatas 1 y 23), y la más grande de sol_1 a re_6 . En las *Obras para clavicordio o piano forte*, la tesitura más reducida es de re_2 a do_6 (Sonata *Quarta*), y la más amplia de la_1 a $do\#_6$ (Sonata *Sesta*). Por tanto, podemos establecer que la nota más aguda de las sonatas es un re_6 y la más grave un sol_1 , por lo que nos estamos refiriendo a un teclado de poco más de cuatro octavas, con 56 teclas.



En el inventario de instrumentos que figura en el testamento de la reina Bárbara de Braganza, hay cuatro instrumentos de 56 teclas⁵⁷⁹:

- Un clavicordio de Piano hecho en Florencia.
- Un clavicordio de nogal con cinco registros y cuatro órdenes de cuerdas, para pluma.
- Un clavicordio de plumas que antes fue de piano, hecho en Florencia.
- Un clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma.

Dos de estos instrumentos procedían de Italia (Florencia) y los otros dos, al no figurar su procedencia, Van Der Meer concluye que son de factura española, entre otras razones porque esta extensión de 56 teclas resulta difícil encontrarla fuera de España. De hecho, menciona unas facturas de los años 1743 y 1743, relativas a la reparación de claves de 56 teclas y dos registros

⁵⁷⁹ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza. II/305, folios 228r-230v. Ver descripción completa de los instrumentos en el Anexo III.

que Diego Fernández realizó para la Duquesa de Osuna⁵⁸⁰. Kenyon de Pascual confirma este origen hispano y atribuye la construcción de estos dos instrumentos de la reina Bárbara al mismo personaje: Diego José Fernández Caparrós (1703-1775), que fue constructor de clavicordios (claves⁵⁸¹) y afinador para la familia real española en el periodo comprendido entre 1722 hasta su muerte, en 1775. Su labor era muy apreciada, como puede deducirse del sueldo que cobraba: 500 ducados de vellón al año, al que se le sumó a partir de 1755, mediante real decreto, un pago adicional de otros 200 ducados⁵⁸².

Van Der Meer señala que se desconoce la fecha exacta en que fue introducido el teclado de 56 teclas, aunque por los datos que se tienen supone que aparece en torno al año 1740⁵⁸³. Estos instrumentos de la Reina se hallaban en el Palacio del Buen Retiro, residencia oficial de los reyes desde el incendio del Real Alcázar en 1734 hasta la conclusión de las obras del nuevo Palacio Real. Erro destaca que las *Obras para clavicordio o piano forte* de Albero, dedicadas a Fernando VI, probablemente fueran compuestas para un clave español, porque la extensión que presenta la obra era la típica en España durante esa época⁵⁸⁴. Esto nos indicaría que el músico navarro conocía los instrumentos del Buen Retiro, y adaptó su música para que pudiera ser interpretada en ellos.

⁵⁸⁰ Van Der Meer, J. H.: *Os instrumentos de tecla na propriedade de Maria Bárbara, Rainha de Espanha*. Revista portuguesa de Musicología 2, 1992, pp. 162 y 163.

⁵⁸¹ Recordemos que durante este periodo, en España se denominaba clavicordio al clave.

⁵⁸² Kenyon de Pascual, B: *Diego Fernández -Harpichord- Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775- and his Nephew Julián Fernández*. The Galpin Society Journal, vol. 38, 1985, pp. 35 y 36.

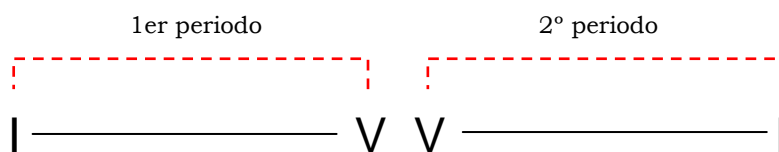
⁵⁸³ Van Der Meer, J. H.: Opus cit., p. 163.

⁵⁸⁴ Erro (2007): Opus cit., p. 54.

III. Estructura armónica general

Todas las sonatas de Albero que conocemos actualmente, a excepción de unas pocas, obedecen a una misma estructura armónica, que responde a su forma bipartita⁵⁸⁵. Todas empiezan y acaban en la misma tonalidad, y en la mayoría de ellas comienza el segundo periodo en la misma tonalidad de la dominante en modo mayor en la que acabó el primero. Esto obedece al típico esquema binario de fines del barroco y comienzos del clasicismo que —como señala Grout— se utilizaba para las piezas de danza u otros tipos de composición: dos secciones con repetición en cada una de ellas, la primera de las cuales terminaba en la dominante o relativa mayor (rara vez en alguna otra tonalidad), mientras que en la segunda se modulaba para luego regresar a la tónica⁵⁸⁶.

Estructura general:



Este esquema puede observarse en las sonatas n.ºs 1-4, 7-10, 12-14, 17-20, 22, 24, 25 y 29 de las *Sonatas para clavicordio*, y en las seis que hay en las *Obras para clavicordio o piano forte*

Ambigüedades

En varias ocasiones la primera sección termina con una misma nota en octavas, es decir, sin la referencia de la tercera del acorde. Esto hace que haya casos en que el quinto grado o dominante en que acaba la primera parte dé sensación de estar en modo menor, por no venir la tonalidad mayor preparada desde antes.

⁵⁸⁵ Aunque durante la primera mitad del siglo XVIII el concepto moderno de tonalidad no estaba del todo asentado, vamos a referirnos a ella desde el punto de vista actual.

⁵⁸⁶ Grout, D. J. / Palisca, C. V.: *Historia de la música occidental*. Edición revisada y ampliada. Madrid. Alianza Música, 1995, vol II. p. 563.

Kirkpatrick hacía referencia a esta práctica en la música de Scarlatti: el italiano gustaba de omitir en ocasiones ciertos elementos o intervalos complementarios de un acorde, por ejemplo, la tercera, y hasta la quinta de un acorde final de tónica, dándolos por sentados o sobreentendidos para otorgarle fluidez o ligereza⁵⁸⁷. Es probable que Albero incorporara este recurso en sus propias composiciones después de haberlo observado en las sonatas del italiano, al igual que la costumbre —también scarlattiana— de sustraer o añadir voces sin preparación, que, según Kirkpatrick, se realizaba bien motivada por el sonido o la inflexión del clave, por el color armónico o incluso por una ambigüedad deliberada cuando esta era necesaria⁵⁸⁸.

Tomemos como ejemplo la Sonata 6, en la m. En el último compás de la primera sección se esperaría un acorde de Mi M, pero Albero escribe mi en octavas y en el penúltimo compás no escribe sostenidos ni el sol ni el do, únicamente el re (sensible).



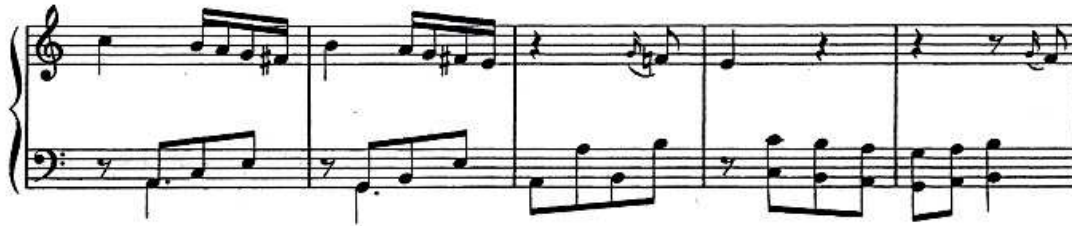
Ej. 1: comienzo de la sonata n° 6 de las *Sonatas para clavicordio* (cc. 1-4)⁵⁸⁹

Comienza en la tonalidad de la menor, pero, como podemos observar en el ejemplo 2, la primera sección concluye con tres notas mi, precedidas de un compás donde no se prepara un modo mayor, sino menor.

⁵⁸⁷ Kirkpatrick, R. (1985): Opus cit., p. 190.

⁵⁸⁸ Ídem.

⁵⁸⁹ Albero, Sebastián de: *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de Genoveva Gálvez. UME. 1978. Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se utilicen de las *Sonatas para clavicordio* de Albero estarán tomados de esta edición (salvo indicación contraria) por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L.

Ej. 2: sonata nº 6 de las *Sonatas...* (cc. 35-42)⁵⁹⁰

Sin embargo, la segunda sección comienza con un acorde de Mi mayor claro, como dominante de la tonalidad principal:

Ej. 3: sonata nº 6 de las *Sonatas...* (cc. 43-44)

Esto ocurre en las sonatas n.ºs 6, 11, 16, 18, 21, 23 y 28.

⁵⁹⁰ A partir de ahora, siempre que escribamos *Sonatas...*, irán referidas al libro *Sonatas para clavicordio* de Sebastián de Albero.



Ej. 4: final de la primera sección (Sol M) y comienzo de la segunda (sol m), de la sonata n° 26 (do m), de las *Sonatas...* (cc. 49-56)



Ej. 5: final de la primera sección (Si M) y comienzo de la segunda (si m), de la sonata n° 29 (Mi M), de las *Sonatas...* (cc. 44-50)

Sonatas abiertas y sonatas cerradas

Se ha señalado anteriormente que la división realizada por Kirpatrick respecto de las obras de Scarlatti entre *sonatas cerradas* o *sonatas abiertas* es posible observarla también en la música de Albero. Así, las *sonatas cerradas* estaban referidas a aquellas cuyo material temático con el que comenzaba cada una de sus dos mitades era el mismo. Si este material era diferente, el

autor las consideraba *sonatas abiertas*⁵⁹¹. En la mayoría de las sonatas, el músico navarro utiliza el mismo material motivico o temático al comienzo de las dos secciones. Más de la mitad de las *Sonatas para clavicordio* siguen este patrón, así como todas las incluidas en las *Obras para clavicordio o piano forte*, a excepción de la *Seconda*. Lo que cambia es el modo en que aparece este material motivico en la segunda sección.

Por ejemplo, en la sonata 2 de las *Sonatas para clavicordio*, el compositor emplea el primer motivo para comenzar la segunda parte, aunque a partir del tercer compás va variando el ritmo. Después realiza un juego de síncopas modulantes —utilizando el segundo de los motivos expuestos en la primera sección—, que llevan a la región de la tonalidad principal, a partir de la cual va utilizando exactamente el mismo material que en la primera sección, aunque, en lugar de llevar a la dominante, conduce a la tónica:

Allegro



Ej. 6: comienzo de la sonata 2 (Do M), de las *Sonatas...* de Albero (cc. 1-12)

⁵⁹¹ Kirkpatrick, R.: Opus cit., p. 225.

Como podemos observar, el primer motivo con el que Albero comienza la pieza es repetido en la segunda sección.



Ej. 7: comienzo de la segunda sección de la sonata nº 2, de las *Sonatas...* (cc. 40-48)

Estaríamos ante una sonata cerrada, aunque, una vez desarrollados en la segunda sección los primeros motivos de la primera, es bastante simétrica.

Como puede observarse en el ejemplo 8, todo el material de la primera mitad que está entre corchetes azules (a excepción de los cuatro compases entre corchetes rojos) se repite en la segunda sección a partir del compás 63 con anacrusa (ej. 9), aunque de forma más abreviada. Además, en esta segunda parte todo el material musical conduce a la región de la tónica y no a la de la dominante.

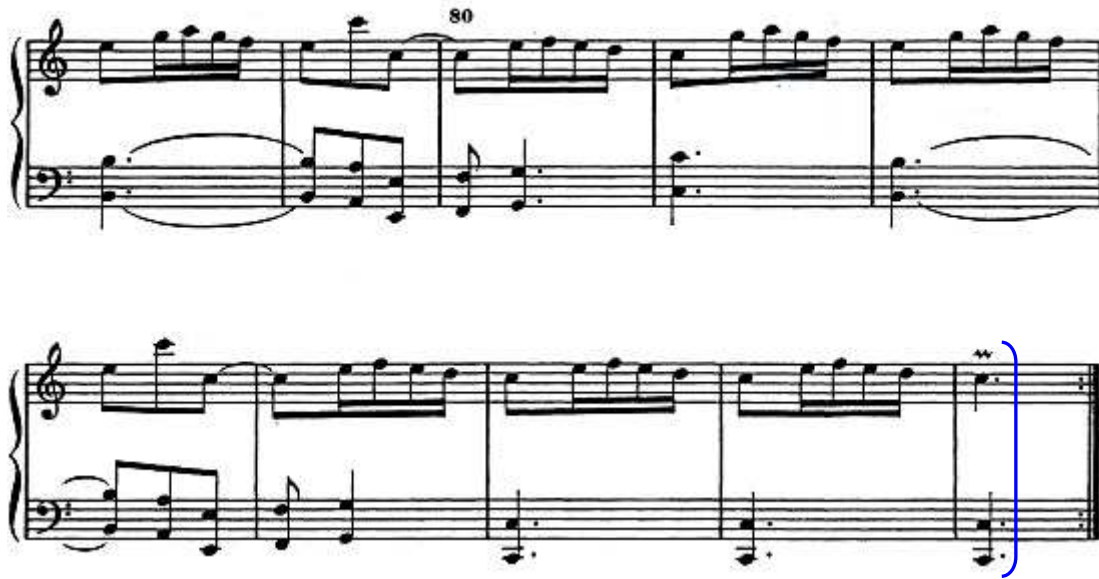
Allegro

10

20

30

Ej. 8: primera sección completa de la sonata n° 2, de las *Sonatas...* (cc. 1-42)


Ej. 9: final de la segunda sección de la sonata 2, de las *Sonatas...* (cc. 53-87)

En la sonata 3 de las *Sonatas para clavicordio*, el desarrollo de la segunda sección es más largo. Comienza con el mismo material temático que la primera, aunque posteriormente el compositor lo desarrolla con un tipo de acompañamiento de acordes repetidos que no aparece en la primera parte:


Ej. 10: comienzo de la primera sección de la sonata n° 3, de las *Sonatas...* (cc. 1-10)

Ej. 11: segunda sección (desarrollo) de la sonata 3, de las *Sonatas...* (cc. 46-61)

Como vemos en el recuadro azul, el material está tomado del comienzo de la sonata. Sin embargo, a partir del compás 54 Albero emplea el ritmo de cuatro semicorcheas y síncopa utilizado en la primera sección (cc. 25-34), pero con el acompañamiento de acordes repetidos al que nos habíamos referido.

A partir del compás 79, Albero retoma el mismo material de la primera sección para finalizar la sonata, aunque, en lugar de acabarla con acordes como en la primera parte, lo hace con un arpeggio (elemento que había introducido en el compás 78).


Ej. 12: final de la primera sección de la sonata 3, de las *Sonatas...* (cc. 23-45)⁵⁹²

Ej. 13: Final de la segunda sección de la sonata 3, de las *Sonatas...* (cc. 85-109)

Como puede observarse, Albero emplea los mismos motivos melódicos o rítmicos en ambas secciones, procedimiento habitual en la mayoría de sus sonatas.

⁵⁹² Los ejemplos 16 y 17 están tomados de: Albero, Sebastián de: *Sonatas para clavicordio*. Edición crítica de Raúl Angulo Díaz. Serie Partituras. Ars Hispana. Fundación Gustavo Bueno. 2010 (cortesía de Ars Hispana – Fundación Gustavo Bueno).

4.2.3 Las fugas

I. Descripción

En la actualidad se conservan nueve fugas de Albero, aunque, como se ha visto, cinco de ellas pueden encontrarse nuevamente en un manuscrito anónimo conservado en el RCSMM, y otras tres podemos hallarlas también — aunque no completas— en otro manuscrito anónimo en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.

La ubicación de cada una de las fugas es la siguiente: dos están contenidas en el libro de *Sonatas para clavicordio* del Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV (números 15 y 30); seis en el libro *Obras para clavicordio o piano forte*, del Ms. 4-1727 (2) del RCSMM (es la segunda pieza de cada uno de los seis trípticos —recercata, fuga y sonata— que conforman el volumen); otras seis en el Ms. 3-1043 (anónimo) del RCSMM, titulado *Intentos y sonatas del siglo XVIII*, cinco de las cuales se corresponden con cinco de las fugas de las *Obras...*⁵⁹³ (aunque presentan cortes, añadidos, correcciones y omisiones); una de ellas es inédita⁵⁹⁴. Por último, pueden localizarse otras tres fugas en el Ms. Mus/VRP-363 del Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia —que también se corresponden con tres del Ms. de *Obras para clavicordio o piano forte*—, aunque, aparte de estar algunas incompletas, contienen omisiones, cortes y algunos errores. Todas las fugas se hallan editadas en la actualidad, salvo las del manuscrito de *Intentos y sonatas del siglo XVIII*, (seguramente por el hecho de que —como hemos dicho— cinco de ellas sean una revisión de cinco de las fugas del manuscrito de *Obras...*), y las del manuscrito valenciano.

⁵⁹³ Como hemos visto anteriormente, cinco de las fugas de este último manuscrito se corresponden con cinco de las fugas de las *Obras...*, aunque presentan cambios, recortes y añadidos, por lo que las hemos incluido en el catálogo de obras del compositor roncalés, que exponemos en el apartado 4.4 de esta tesis doctoral.

⁵⁹⁴ La presente investigación incluye la transcripción de esta fuga, hasta ahora inédita, en el Anexo VII.

Una de ellas —la que aparece en segundo lugar en el manuscrito de *Intentos...*— no figura en ninguna de las fuentes conocidas con música de Albero, aunque, por las características que presenta, no parece que debamos poner en duda su autoría. Más adelante nos referiremos a ella.

Al igual que con las sonatas, se han confeccionado tres tablas en las que se detallan elementos reseñables de cada una de las fugas, según su manuscrito de procedencia:

Sonatas para clavicordio				
Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV				
Nº FUGA	TONO	COMPÁS	TEMPO	Nº compases
15	sol m	3/8	Andante	298
30	Re M	2/4	Allegro	158

Obras para clavicordio o piano forte				
Ms. 4-1727 (2) del RCSMM				
Nº FUGA	TONO	COMPÁS	TEMPO	Nº compases
<i>Prima</i>	re m	6/8	Allegro	300
<i>Seconda</i>	la m	3/8	Andante	516/522 ⁵⁹⁵
<i>Terzza</i>	Sib M	♩	Allegro	404
<i>Quarta</i>	Sol M	♩	Allegro	343
<i>Quinta</i>	do m	2/4	Andante	451
<i>Sesta</i>	mi m	♩	Andante	377

⁵⁹⁵ La edición de Baciero y el manuscrito difieren en número de compases. Según el Ms. 4-1727 (2), del RCSMM, la Fuga *Seconda* tiene 516, mientras que en la partitura editada figura 522. Esto se produce porque existen algunos errores en la medida de algunos compases en el original, que Baciero arregla convirtiendo un compás en dos. Esto se da en tres ocasiones: cc. 351 y 352 (transcritos en cc. 351-354); cc. 491-493 (transcritos en cc. 493-498); y c. 509 (transcrito en cc. 514 y 515). En el resto de fugas el número de compases coinciden.

Manuscrito <i>Intentos y sonatas del siglo XVIII</i>					
Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 90-140)					
Nº FUGA	CORRESPONDENCIA	TONO	COMPÁS	TEMPO	Nº compases
1 (pp. 90-95)	Fuga <i>Prima</i> de Obras...	re m	6/8	Sin indic.	250
2 (pp. 96-103)	—	re m	6/8	Sin indic.	218
3 (pp. 104-113)	Fuga <i>Terzza</i> de Obras...	Sib M	C	Sin indic.	349
4 (pp. 114-122)	Fuga <i>Seconda</i> de Obras...	la m	3/8	Sin indic.	484
5 (pp. 123-130)	Fuga <i>Sesta</i> de Obras...	mi m	C	Sin indic.	356
6 (pp. 131-140)	Fuga <i>Quinta</i> de Obras...	do m	2/4	Sin indic.	451

Ms. Mus/VRP-363					
Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia					
Nº FUGA	CORRESPONDENCIA	TONO	COMPÁS	TEMPO	Nº compases
Fuga 1 (pp. 10-12) ⁵⁹⁶	Fuga <i>Prima</i> de Obras...	re m	6/8	Allegro	Se conserva incompleta. Solo figuran los 123 primeros compases (se omite c. 46).
Fuga 2 (pp. 13-17)	Fuga <i>Seconda</i> de Obras...	la m	3/8	—	Se conserva incompleta. Comienza en el c. 287 de <i>Obras...</i> (por error del copista, los cc. 466 y 468 se repiten dos veces seguidas).
Fuga 3 (pp. 17-24)	Fuga <i>Sesta</i> de Obras...	mi m	C	Andante	Se conserva completa. Consta de 355 cc. frente a los 377 de la copia apógrafa de Madrid. El c. 237 de este ms. no aparece en el de <i>Obras...</i> El c. 321 (320 en la copia madrileña) aparece con algunas diferencias y a partir de ahí, el copista salta al c. 343 de <i>Obras...</i> Se omiten 23 compases en total (321-342 del ms. madrileño).

⁵⁹⁶ Como hemos indicado anteriormente, el Ms. Mus/VRP-363 consta de hojas sueltas (a veces no consecutivas) y solo están numeradas algunas de ellas, por lo que hemos optado por utilizar un número de paginación que corresponde a su orden tal y como se conserva, y que coincide con el número de página del documento digitalizado que recibí desde el Departamento de Reprografía del Real Colegio Seminario del Corpus Christi.

Powell señala que las fugas del navarro son extraordinarias por su longitud, ya que la más corta tiene 300 compases y la más larga, 522 (frente a la más larga de Scarlatti, de solo 152 compases⁵⁹⁷ (K. 30)). Pero parece claro que este autor se refiere únicamente a las fugas de las *Obras...*, ya que las otras tres que se conservan son más cortas: las dos fugas incluidas dentro de la colección de *Sonatas para clavicordio* (números 15 y 30) tienen 298 y 158 compases respectivamente, y la fuga en re menor que se halla en el Ms. 3-1043 (anónimo) del RCSMM, 218.

Kastner las califica de “*harto imponentes y más monumentales y coherentes que cualesquieras fugas de Scarlatti, Seixas o Soler*”⁵⁹⁸. Baciero también las describe de la siguiente manera:

*“El virtuosismo casi sinfonista de sus extensas Fugas, de insistente formalismo, cuidadísimas, con peculiaridades técnicas y tímbricas muy interesantes, pródigas en tensas formaciones acordales, responde a una estructura conceptual, cuyo trazo amplio y seguro recuerda a veces al Beethoven de las Variaciones y de las grandes Fugas”*⁵⁹⁹.

Imponentes, monumentales y con un virtuosismo casi sinfonista: estas son tres de las calificaciones que se le otorgan a Albero en sus fugas. Resulta llamativa la comparación en cuanto a extensión con las del maestro italiano, pero parece obvio que el hecho de que las del compositor roncalés sean más “grandes” obedece a su concepción de la forma y a su manera personal de escribir música. Como se ha indicado anteriormente el músico navarro abre de alguna manera la vía al estilo galante, y esto ocurre a la par que introduce en el discurso sonoro un tipo de escritura que antecede de algún modo el lenguaje pianístico, con rasgos típicos hispanos y recursos que refuerzan un estilo sentimental.

⁵⁹⁷ Powell, L. (1986-87): Opus cit, p. 16. Scarlatti tiene cinco fugas: K. 30, K. 41, K. 58, K. 93 y K. 417.

⁵⁹⁸ Kastner, M. S. (1978), “Prólogo” a: Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, p. V.

⁵⁹⁹ Baciero, A. (1977-1981): Opus cit, vol. I, p. VII.

II. Tesitura

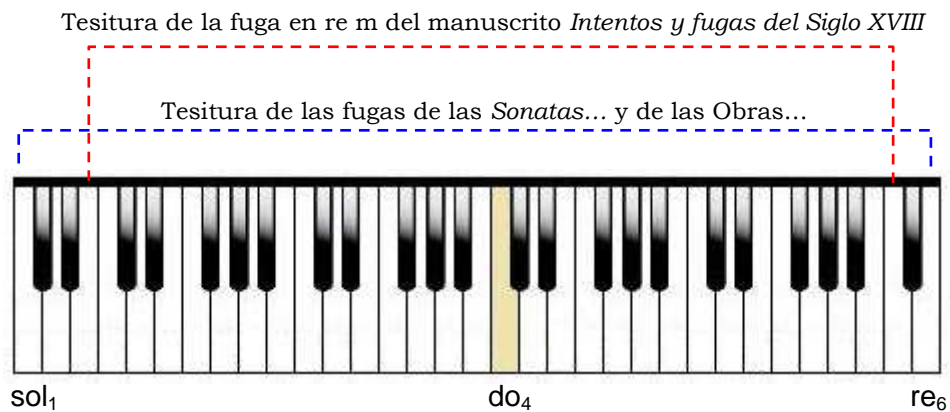
Anteriormente habíamos calculado la extensión del teclado de Albero a través de sus sonatas. Hemos elaborado también unos cuadros con las tesituras de las fugas:

Sonatas para clavicordio					
Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV					
Nº	Nota más grave	Compás	Nota más aguda	Compás	Tesitura
15 (fuga)	sol ₁	276	re ₆	72	sol ₁ - re ₆
30 (fuga)	la ₁	93	re ₆	26	la ₁ - re ₆

Obras para clavicordio o piano forte					
Ms. 4-1727 (2) del RCSMM					
Nº	Nota más grave	Compás	Nota más aguda	compás	Tesitura
Fuga <i>Prima</i>	la ₁	260	re ₆	131	la ₁ - re ₆
Fuga <i>Seconda</i>	la ₁	51	re ₆	491	la ₁ - re ₆
Fuga <i>Terzza</i>	sol ₁	247	re ₆	40	sol ₁ - re ₆
Fuga <i>Quarta</i>	sol ₁	341	re ₆	37	sol ₁ - re ₆
Fuga <i>Quinta</i>	sol ₁	256	do ₆	28	sol ₁ - do ₆
Fuga <i>Sesta</i>	la ₁	288	re ₆	323	la ₁ - re ₆

Manuscrito <i>Intentos y sonatas del siglo XVIII</i>					
Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 90-140)					
La tesitura de las fugas de este manuscrito —a excepción de la fuga en re menor que está inédita— es la misma que las contenidas en el Ms. 4-1727 (2) del RCSMM: <i>Obras para clavicordio o piano forte</i> , solo que, al tener cortes y añadidos, las páginas donde aparecen las notas extremas que marcan los límites son diferentes. Recordemos que están todas, salvo la Fuga <i>quarta</i> en Sol M, que no figura.					
	Nota más grave	Compás	Nota más aguda	Compás	Tesitura
Fuga en re m (pp. 96-103)	si ₁	78	do ₆	101	si ₁ - do ₆

Al igual que en las sonatas, la tesitura de las fugas oscila entre el sol_1 y el re_6 . De nuevo nos referimos a un teclado de poco más de cuatro octavas, con 56 teclas, típico en España en esa época.



III. Estructura

Como define LaRue⁶⁰⁰, la fuga representa el desarrollo final y más sofisticado del contrapunto tonal, y constituye el fin de una larga evolución que incluye varias etapas. Según este autor, la fuga aparece en tan variadas formas que una abstracción como “fuga de escuela” representa una simplificación demasiado grande. Establecer una estructura “tipo” en la escritura de una fuga resulta siempre tarea difícil. De hecho, en muchas ocasiones resulta complejo delimitar las características que definen una fuga de escuela con respecto a otras más libres.

Todas las fugas de Albero están escritas a cuatro voces y son instrumentales. Por consiguiente, en la primera sección de estas obras el sujeto o su respuesta son expuestos en cada una de estas voces. Como sabemos, los sujetos de las fugas han de estar muy bien contruidos, ya que son la base de toda la composición, no solo en cuanto a las imitaciones posteriores que han de hacerse del propio tema que presenta, sino en cuanto a los motivos melódicos o rítmicos que se han de entresacar de él. Los sujetos en Albero están diseñados con una cabeza de características rítmicas o melódicas muy claras, lo que facilita su reconocimiento a lo largo de la composición, tanto en la sucesiva entrada de los sujetos y respuestas como en los episodios. Estos sujetos, por lo general, están bastante elaborados, y el número de compases que lo forman oscila entre cinco (Fuga en Re M de las *Sonatas para clavicordio* —sonata n° 30— y Fuga en re menor del Manuscrito inédito *Intentos fugas y sonatas*), y trece (Fuga *Seconda* en la menor, de las *Obras para clavicordio o piano forte*). Todas las respuestas a los sujetos son reales⁶⁰¹, aunque las fugas *Prima* y *Seconda* de las *Obras...* presentan mutación. La primera en el compás 7 y la segunda en los compases 21 a 25.

Fijémonos en la construcción de cada uno de los sujetos de Albero:

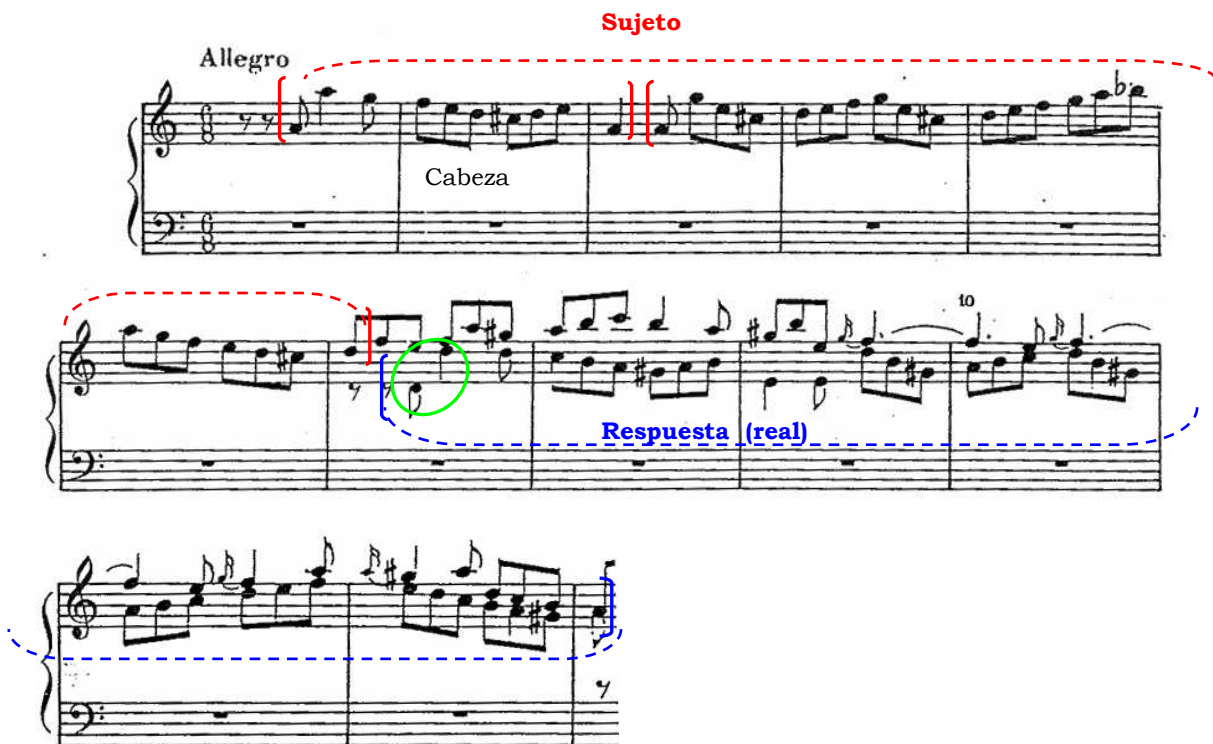
⁶⁰⁰ LaRue, J.: *Análisis del estilo musical*. Barcelona. Editorial Labor, 1989, p. 135.

⁶⁰¹ Recordemos que se considera respuesta *real* aquella que reproduce exactamente el sujeto en el tono de la dominante, respetando los intervalos y las alteraciones accidentales si las tuviera. Cuando los intervalos no son los mismos, se denomina respuesta *tonal*.

Obras para clavicordio o piano forte**- Fuga Prima**

Sujeto

Allegro



Respuesta (real)


Ej. 14: comienzo de la Fuga *Prima* de las *Obras...* (cc. 1-12)⁶⁰²

En este ejemplo n° 14, la cabeza viene delimitada con una negra, que es el valor más largo y sirve de pausa antes de la continuación del sujeto, que está escrito en tresillos. La respuesta, a pesar de estar en la dominante, presenta una mutación al comienzo (en verde), ya que, en lugar de comenzar en la nota mi, lo hace en el re.

⁶⁰² Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se utilicen de las *Obras para clavicordio o piano forte*, estarán tomados de la *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. Edición a cargo de Antonio Baciero. UME, 1977-1981 (vols. I, II, IV, V y VI), por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L.

- Fuga *Seconda*

Andante



Cabeza

Sujeto

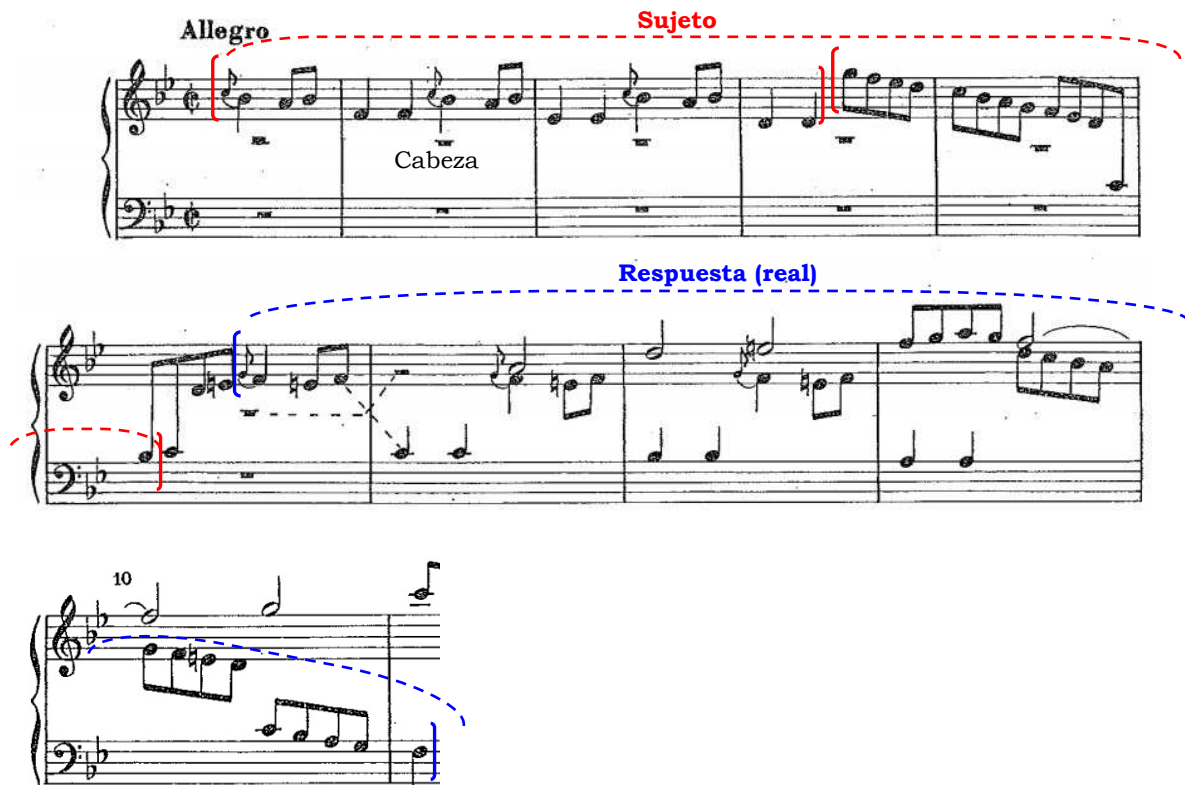
Respuesta (real)

10

20

Ej. 15: comienzo de la Fuga *Seconda* de las *Obras...* (cc. 1-25)

En el ej. 15 se observa que la cabeza del sujeto viene dada por valores largos de negra con puntillo, y el resto por el ritmo de tresillos. La respuesta se realiza a la quinta superior (dominante), y, aunque es real, presenta una mutación en los cinco últimos compases (en verde).

- Fuga Terzza


The image displays three systems of musical notation for the beginning of the Fuga Terzza. The first system is marked 'Allegro' and shows the 'Cabeza' (head) of the subject in the right hand, followed by the 'Sujeto' (subject) which is enclosed in a red dashed line. The second system shows the 'Respuesta (real)' (real answer) in the right hand, enclosed in a blue dashed line. The third system continues the 'Respuesta (real)' in the right hand, also enclosed in a blue dashed line, with a measure number '10' indicated above the staff.

Ej. 16: comienzo de la Fuga *terzza* de las *Obras...* (cc. 1-11)

En el ej. 16 vemos como la cabeza del sujeto que comienza en anacrusa tiene un motivo característico, producido por el efecto de las apoyaturas y por las negras que se repiten tres veces de forma descendente. El resto del sujeto está escrito en corcheas, valor que no ha aparecido antes. La respuesta comienza a la cuarta inferior, en la dominante. Al igual que en la Fuga *Seconda*, aquí el organista navarro escribe el comienzo del tema con valores más largos —aunque con el detalle de las apoyaturas— y lo continúa con figuras más cortas. De este modo existe un contraste entre una parte más rítmica y otra quizá más lírica, que puede escucharse a lo largo de toda la obra.

- Fuga *Quarta*

Allegro

Sujeto

Cabeza

Respuesta (real)

10

Ej. 17: comienzo de la Fuga *Quarta* de las *Obras...* (cc. 1-14)

De nuevo podemos observar cómo Albero utiliza valores largos en la construcción de la cabeza del tema, lo que le da cierta pausa (ej. 17). Esto contrasta con la segunda parte del sujeto, que deriva hacia motivos en corcheas, pero que cadencia con un trino que lo hace muy característico. La respuesta la realiza a la quinta superior, en la dominante.

- Fuga Quinta

Andante



Cabeza

Sujeto

Respuesta (real)

Ej. 18: comienzo de la Fuga Quinta de las Obras... (cc. 1-15)

En la Fuga *Quinta*, la cabeza del sujeto queda perfectamente marcada por dos motivos rítmicos que finalizan con un silencio de corchea. La segunda parte del tema también está dividida a su vez en dos sub-partes, una con un motivo de terceras quebradas ascendentes, y otra formada por dos figuraciones de corchea y dos semicorcheas descendentes con apoyaturas, que cadencian en la tonalidad principal (do m). La respuesta se realiza a la quinta superior (dominante).

- Fuga Sesta

Sujeto

Andante



Cabeza

(Sujeto)

Respuesta (real)

Ej. 19: comienzo de la Fuga Sesta de las *Obras...* (cc. 1-19)

En la última de las fugas de las *Obras...* (ej. 19) ocurre como en el caso anterior. La cabeza está formada por dos motivos rítmicos cuya personalidad viene dada por el ritmo de negra con apoyatura y dos corcheas con que aquella comienza, y a la que sucede un motivo de negras en movimiento

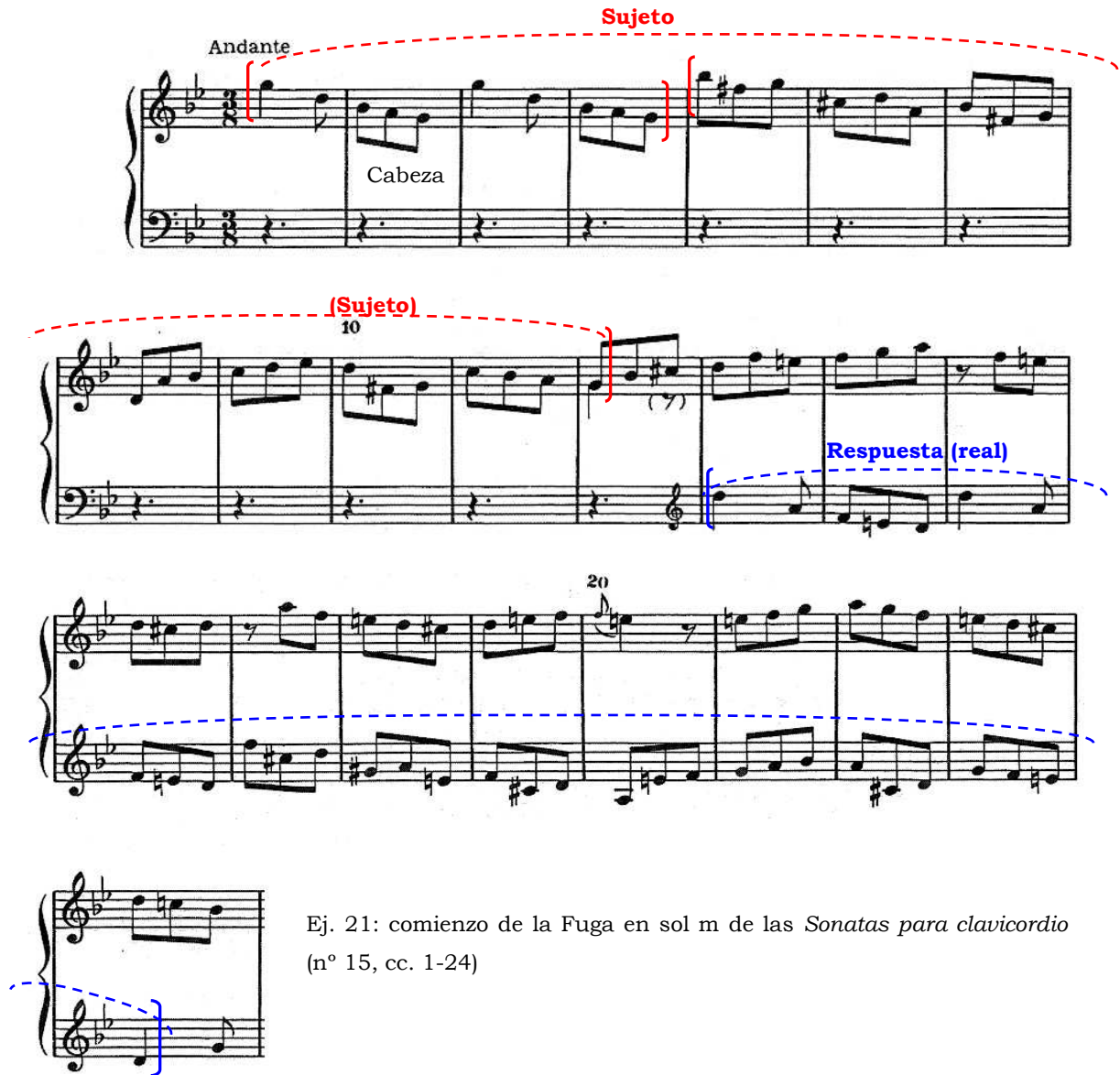
descendente hasta la octava inferior. La segunda parte del sujeto comienza de nuevo en la octava superior y está formada por negras que describen de nuevo un motivo descendente hasta el último compás con el que cadencia con el mismo motivo inicial de la cabeza, y en la misma octava con la que acababa esta. En este ejemplo puede plantearse la duda de hasta dónde llega la cabeza y dónde comienza la segunda parte del sujeto. Como vemos, el comienzo del sujeto es tético, es decir, empieza sobre el primer acento del compás, pero el comienzo de la segunda parte es anacrúsico, esto es, comienza dos negras antes del tiempo fuerte del compás. Podríamos considerar que la segunda parte del sujeto comienza con la primera parte del quinto compás, pero hay dos razones que nos hacen rechazar esa idea. La primera de ellas es el salto de octava que se produce en el compás 4 entre el segundo y tercer tiempo, que hace que las otras dos negras sean escuchadas como anacrusa del pasaje siguiente. La segunda razón puede entresacarse del manuscrito original: si observamos cómo está escrito el sujeto (ej. 20), podemos constatar que la forma de escribir las dos últimas negras del cuarto compás en el pentagrama de arriba, al igual que la tercera nota (re) del sexto compás, parece indicar que la segunda parte del tema tiene un sentido anacrúsico y no tético como la cabeza del tema.



Ej. 20: comienzo de la Fuga *Sesta* de las *Obras...* (cc. 1-9)⁶⁰³

La respuesta, tal y como puede observarse en el ejemplo 19, se realiza a la quinta superior, en la tonalidad de la dominante (Si M).

⁶⁰³ Tanto este ejemplo como los que a partir de ahora se tomen directamente del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, se utilizarán por cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Sonatas para clavicordio**- N° 15: Fuga**


Andante

Sujeto

Cabeza

(Sujeto)

10

Respuesta (real)

20

Ej. 21: comienzo de la Fuga en sol m de las *Sonatas para clavicordio* (n° 15, cc. 1-24)

En la primera de las fugas que contiene la colección *Sonatas para clavicordio* (ej. 21), Albero vuelve a emplear un motivo repetido —recurso que hemos podido observar anteriormente— en la construcción de la cabeza del sujeto, utilizando figuras con un valor más largo que en el resto del tema principal. La respuesta comienza una cuarta descendente, de nuevo en la región de la dominante, aunque en modo menor.

- Nº 30: *Fuga*

Sujeto

Allegro

Cabeza

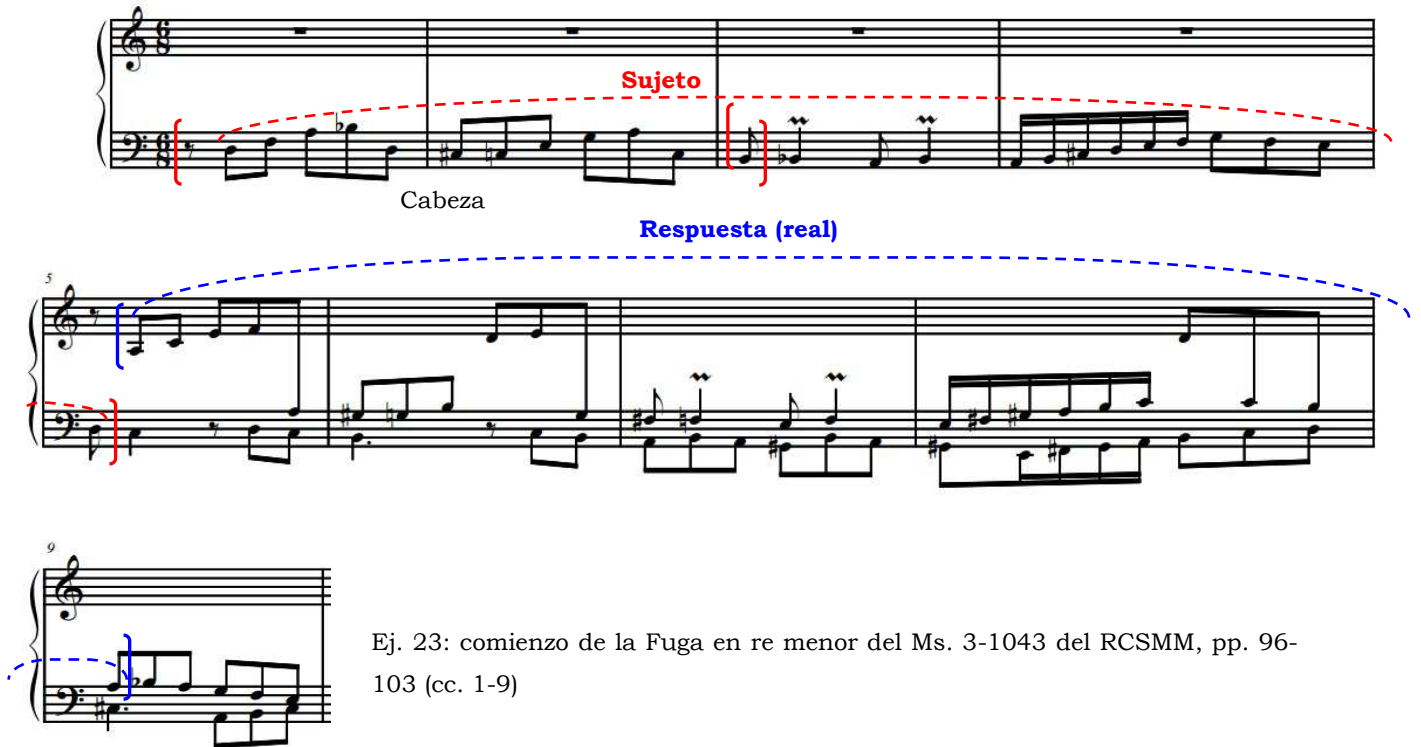
10

Respuesta (real)

Ej. 22: comienzo de la Fuga en Re M de las *Sonatas para clavicordio* (nº 30, cc. 1-13)⁶⁰⁴

La cabeza del sujeto en este ejemplo nº 22 tiene una doble característica: por un lado, la anacrusa que comienza el motivo ascendente hacia la octava superior; por otro, el salto de octava de la tónica hacia una síncopa que enlaza con el resto del tema, que describe una figuración de sextas descendientes que resuelven en el tono principal. La respuesta comienza en un intervalo de cuarta descendente, en la dominante (La M).

⁶⁰⁴ Los ejemplos 21 y 22 están tomados de Albero, Sebastián de: *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de Genoveva Gálvez. UME. 1978. Tanto estos ejemplos como los que a partir de ahora se utilicen de las *Sonatas para clavicordio* de Albero estarán tomados de esta edición (salvo indicación contraria) por cortesía de Unión Musical Ediciones S.L.

Ms. 3-1043 (anónimo): Intentos y sonatas del siglo XVIII**- Fuga en re menor⁶⁰⁵:**


Ej. 23: comienzo de la Fuga en re menor del Ms. 3-1043 del RCSMM, pp. 96-103 (cc. 1-9)

En la fuga en re menor que atribuimos al compositor navarro, la cabeza del sujeto comienza con un motivo en corcheas que realiza un característico cromatismo entre las notas re, do sostenido y do natural. El resto del tema tiene dos partes: por un lado, un motivo sincopado con trinos; por otro, un diseño de semicorcheas ascendentes que resuelven en la tónica. La respuesta, como se observa, está escrita a la quinta superior, en la dominante en modo menor (ej. 23).

⁶⁰⁵ Editada en Finale por Carlos Andrés Sánchez (2015), copiada del Ms. 3-1043 del RCSMM, corregida y adjuntada íntegramente en el Anexo VII. Más adelante nos referiremos a ella.

Las fugas de Albero tienen una particularidad en la primera sección: el compositor, a pesar de escribir todas estas obras a cuatro voces, no hace una exposición con cuatro entradas (una en cada una de ellas), sino con cinco. Lo habitual era escribir un sujeto en el tono principal, seguido de una respuesta real o tonal (sujeto en la tonalidad de la dominante), una tercera entrada del sujeto en la tonalidad principal en la tercera voz, y, por último, una entrada de la respuesta en la cuarta voz, nuevamente en la dominante. A partir de ahí comenzaba el primero de los episodios. Albero, después de la cuarta entrada, es decir, la segunda entrada de la respuesta, introduce una quinta entrada en una de las cuatro voces, que se corresponde con una tercera entrada del sujeto. Después de esta quinta entrada, el compositor navarro escribe un episodio, tras el cual introduce de nuevo la respuesta a la última entrada, y esta respuesta vuelve a estar en la tonalidad de la dominante en el caso de las fugas en modo mayor. Esto ocurre en la Fuga en Re M (nº 30) del Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV, *Sonatas para clavicordio*, así como en las fugas *Terzza y Quarta* del Ms. 4-1727 (2) del RCSMM, *Obras para clavicordio o piano forte*.

Pero en el caso de las fugas compuestas en modo menor, esta tercera entrada del sujeto posterior al primer episodio aparece siempre en la tonalidad del relativo mayor. Este es el caso de las fugas *Prima, Seconda, Quinta y Sesta* del Ms. 4-1727 (2) del RCSMM, *Obras para clavicordio o piano forte*; de la Fuga en sol m (nº 15) del Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV, *Sonatas para clavicordio*; y de la Fuga en re menor del Ms. 3-1043 del RCSMM, *Intentos y sonatas del siglo XVIII*.

Únicamente encontramos una excepción a esta norma: en la fuga *Seconda* de las *Obras...*, el episodio viene después de la sexta entrada, es decir, la tercera aparición de la respuesta, y no antes.

Hay otra excepción en cuanto a la sucesión sujeto-respuesta de la primera sección de las fugas del compositor navarro. En la fuga en re menor del Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 96-103) que atribuimos a Albero, la segunda entrada de la respuesta aparece dos veces seguidas (aunque no en la misma

octava), algo que no ocurre en ninguna otra de sus composiciones⁶⁰⁶. Es decir, después de la segunda entrada de la respuesta no viene la tercera entrada del sujeto, sino de nuevo la misma respuesta escrita a la octava inferior (ej. 24).

Ej. 24: fuga en re menor del Ms. 3-1043 del RCSMM, pp. 96-103 (cc. 13-24)

Se ha elaborado un cuadro resumen donde puede observarse un esquema de la entrada de las voces en la exposición de todas las fugas del compositor navarro:

⁶⁰⁶ Este argumento que a priori podría utilizarse para defender la no autoría de Albero en esta fuga, pierde fuerza cuando se tiene en cuenta que el resto de las fugas conocidas del compositor navarro que pueden encontrarse en el Ms. 3-1043 del RCSMM, se hayan modificadas con respecto al Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* del RCSMM. Es decir, las fugas del Ms. 3-1043 son copias posteriores que han sufrido cortes, añadidos, omisiones etc., con respecto a las copias apógrafas conservadas de la etapa en la que el músico navarro desempeñaba sus funciones en la Real Capilla. La fuga inédita que nos ocupa podría haber sufrido igualmente modificaciones y ello explicaría la doble segunda entrada de la respuesta.

1ª sección de las fugas de Sebastián de Albero

Sonatas para clavicordio

Ms. It. IV, 197b (=9768) de la BNMV

Nº	Sujeto 1ª entrada	Respuesta 1ª entrada	Sujeto 2ª entrada	Respuesta 2ª entrada	Sujeto 3ª entrada	Episodio	Respuesta 3ª entrada
15 (sol menor)	sol m	re m (a la 4ª inf.)	sol m	re m	sol m	sí	Sib M
30 (Re mayor)	Re M	La M (a la 4ª inf.)	Re M	La M	Re M	sí	La M

Obras para clavicordio o piano forte

Ms. 4-1727 (2) del RCSMM

	Sujeto 1ª entrada	Respuesta 1ª entrada	Sujeto 2ª entrada	Respuesta 2ª entrada	Sujeto 3ª entrada	Episodio	Respuesta 3ª entrada
Fuga Prima (re menor)	re m	La M (a la 4ª inf.)*	re m	La M	re m	sí	Fa M
Fuga Seconda (la menor)	la m	mi m (a la 5ª sup.)*	la m	mi m	la m	no	DoM
Fuga Terzza (Sib mayor)	Sib M	Fa M (a la 4ª inf.)	Sib M	Fa M	Sib M	sí	Fa M
Fuga Quarta (Sol mayor)	Sol M	Re M (a la 5ª sup.)	Sol M	Re M	Sol M	sí	Re M
Fuga Quinta (do menor)	do m	Sol M (a la 5ª sup.)	do m	Sol M	do m	sí	Mib M
Fuga Sexta (mi menor)	mi m	si m (a la 5ª sup.)	mi m	si m	mi m	sí	Sol M

Manuscrito Intentos y sonatas del siglo XVIII

Ms. 3-1043 del RCSMM (pp. 90-140)

	Sujeto 1ª entrada	Respuesta 1ª entrada	Sujeto 2ª entrada	Respuesta 2ª entrada	Sujeto 3ª entrada	Episodio	Respuesta 3ª entrada
Fuga en re m (pp. 96-103)	re m	la m (a la 5ª sup.)	re m	la m (dos veces)	re m	sí	Fa M

* Las dos primeras notas de la respuesta presentan una mutación.

* Los cuatro últimos compases de la respuesta presentan una mutación.

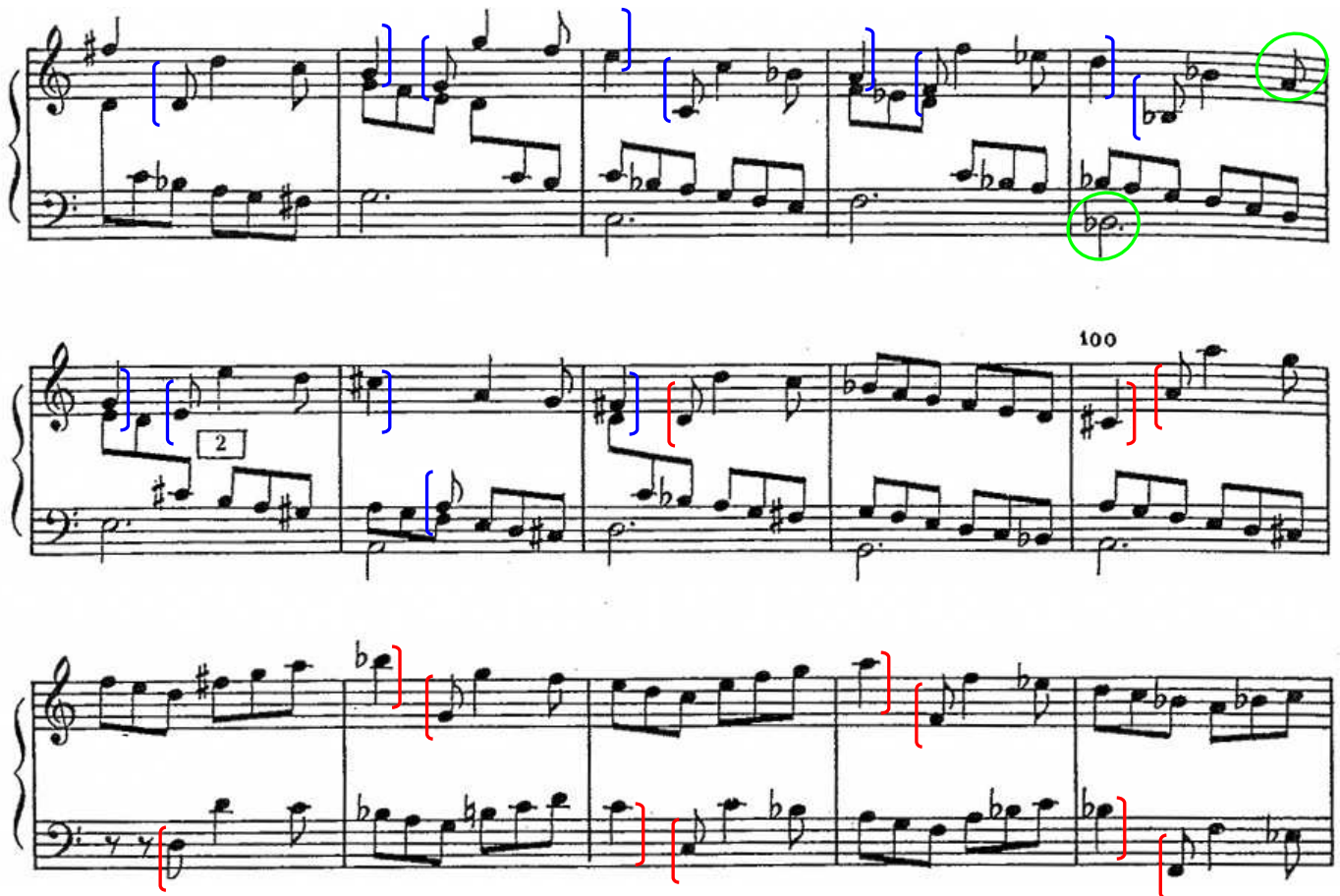
Otra particularidad reseñable en las fugas de Albero estriba en que, en su segunda sección, la mayoría de las entradas (tanto del sujeto como de su respuesta) se realizan en los tonos de origen, es decir, no existe una *expansión tonal*⁶⁰⁷ en el uso del tema. Dicho esto, no ocurre así con los episodios, donde los elementos temáticos del sujeto y del contrasujeto se conjugan una y otra vez de manera libre, elaborando modulaciones de una riqueza y originalidad propias de un gran maestro. En definitiva, Albero no desarrolla las fugas haciendo pasar el sujeto o sus respuestas por diferentes tonalidades, sino que es en los episodios donde halla el camino libre para experimentar con los tonos, las alteraciones, la textura y el ritmo, otorgando a estas obras una personalidad, un carácter y un color que no se ven en otros compositores contemporáneos. Rowland señala que las fugas de Albero, al igual que las de Scarlatti, Soler y otros compositores del XVIII, son más libres en su estructura que las de Bach⁶⁰⁸.

Al igual que en sus sonatas, Sebastián de Albero emplea en sus fugas un tipo de lenguaje en el que combina la tradición antigua de contrapunto imitativo con la evolución en ocasiones hacia el estilo galante. Como hemos apuntado anteriormente, la estructura que utiliza el navarro en la exposición de todas ellas está lejos de considerarse escolástica. El sujeto y su respuesta son presentados una y otra vez a lo largo de la pieza de manera incluso obsesiva y sin apenas modulaciones, pero los motivos entresacados del sujeto son trabajados de una manera magistral por el músico roncalés, y es precisamente ahí donde experimenta con la armonía y el tipo de lenguaje escrito. En ocasiones, Albero presenta varios episodios juntos enlazados uno detrás de otro sin que el sujeto o su respuesta estén presentes de manera completa. Precisamente desde ahí entresaca los motivos rítmicos o melódicos con los que juega.

⁶⁰⁷ Expresión utilizada por Zamacois en su *Curso de formas musicales*. Barcelona. Editorial Labor, 1960, p. 81.

⁶⁰⁸ Rowland, Gilbert. Notas de programa para el disco: *Sebastián Albero 1722-1756: Sonatas for Harpsichord*. Rowland, Gilbert, harpsichord. Lir Classics. 2008. LIR018-Programme notes, pp.1 y 2.

Veamos como ejemplo la Fuga *Prima*: varios episodios se van sucediendo con motivos entresacados de la cabeza del tema (ver sujeto completo en ejemplo anterior nº 14):



Ej. 25: fuga *Prima* de las *Obras...* (cc. 91-105)

Como puede observarse, en este ejemplo Albero realiza estos dos episodios con el material temático del sujeto y va realizando modulaciones siguiendo el círculo de quintas, de dos modos:

- Tono mayor al que introduce la séptima al final del compás para convertirla en dominante del tono siguiente (cc. 91-94)

- Tono menor, que convierte en mayor con séptima al final del compás, y que actúa como dominante del tono siguiente (cc. 96-97 y 101-102)

La excepción la encontramos en el compás 95 (en verde), donde Albero utiliza la séptima mayor para irse a una tonalidad más alejada del Mib M que correspondería si la séptima fuese menor. En esta ocasión, el acorde de Sib M con la séptima mayor conduce a la tonalidad de mi menor. Como puede observarse, en el segundo de los episodios de este ejemplo el compositor juega con el tema principal a modo de estrechos, aunque lo hace únicamente a dos voces.

Como recuerda Martín Moreno, Albero sigue en sus fugas la práctica habitual de la época: se preocupa especialmente por la exposición del tema en las respectivas voces, pero no se ocupa de estas excesivamente cuando no llevan el tema principal. Para conseguir la necesaria intensificación final, el compositor navarro recurre a la práctica ibérica de emplear valores doblemente rápidos en las voces que acompañan el tema principal⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Martín Moreno, A.: *Sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII*, comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas. Siglo XVIII*. Pablo Cano, clave. Ensayo. Referencia: ENY-956 (No figura año de grabación en el LP).

4.2.4 Las recercatas

I. Descripción

Actualmente se conservan seis recercatas de Albero, y son dos las fuentes donde pueden encontrarse: en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* conservado en la Biblioteca del RCSMM (la recercata es la primera pieza de cada uno de los seis trípticos — recercata, fuga y sonata— que conforman el volumen); el Ms. Mus/VRP-363, cuyas recercatas a priori parecen ser una copia de las anteriores y fueron descubiertas hace muy poco tiempo, en el Archivo-biblioteca del Real Colegio Seminario Corpus Christi, de Valencia. En esta segunda fuente, las recercatas aparecen las seis seguidas.

Veamos las diferencias entre ambas fuentes en los siguientes cuadros:

Obras para clavicordio o piano forte Ms. 4-1727 (2) del RCSMM			
Recercata	TONO	COMPÁS	TEMPO
Prima	re m	C	At libitum-adagio-vivo-adagio-vivo-adagio-un poco vivo
Seconda	la m	C	At libitum-adagio-adagio-allegro no molto
Terzza	Sib M	C	At libitum-adagio-vivo
Quarta	Sol M	C	At libitum-adagio-un poco vivo-adagio-presto-adagio
Quinta	do m	C	At libitum-adagio-un poco presto
Sesta	mi m	C	At libitum-non presto-molto adagio-non presto

Ms. Mus/VRP-363					
Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia					
Recercata	CORRESPONDE	TONO	COMPÁS	TEMPO	OMISIONES O CORRECCIONES
1 (pp. 1-2)	Recercata Prima de Obras...	re m	C	Ad libitum- Adagio-vivo- adagio-un poco vivo-	Falta una indicación de <i>adagio</i> y otra de <i>vivo</i> , que el copista ha omitido
2 (pp. 2-3)	Recercata Seconda de Obras...	la m	C	Ad libitum- adagio-adagio- vivo-	El copista cambia la última indicación de <i>allegro no molto</i> que figura en <i>Obras...</i> por <i>vivo</i> .
3 (pp. 4-5)	Recercata Terzza de Obras...	Sib M	C	Ad libitum- adagio-vivo	
4 (pp. 5-6)	Recercata Quarta de Obras...	Sol M	C	Ad libitum- adagio-un poco vivo- adagio-presto- adagio	
5 (pp. 7-8)	Recercata Quinta de Obras...	do m	C	Ad libitum- adagio-un poco presto- adagio	El copista corrige lo que podría ser un error ⁶¹⁰ del Ms. <i>Obras...</i> e incluye una indicación de <i>adagio</i> después de <i>un poco presto</i>
6 (pp. 8-9)	Recercata Sesta de Obras...	mi m	C	Ad libitum- non presto- molto adagio	El copista omite la última indicación de <i>non presto</i> que debiera aparecer en el quinto sistema, y que sí figura en <i>Obras...</i>

La escritura que presenta este último manuscrito está muy poco cuidada, si la comparamos con la empleada en el de Madrid. A fin de cuentas, la copia madrileña estaba destinada al rey Fernando VI, y la de Valencia parece más bien que era para uso privado de quien la realizó (tal vez el propio Vicente Ripollés⁶¹¹, como hemos indicado anteriormente). Por lo que podemos observar, este autor habría omitido (¿por error?) algunas indicaciones de la copia apógrafa de Madrid y habría corregido otras. En cualquier caso, vemos

⁶¹⁰ En el tercer sistema de la Recercata *Quinta*, del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, figura una doble indicación de *Adagio* que más bien parece un error, ya que en el cuarto sistema, justo después del diseño de bajada con indicación de *un poco presto*, parece faltar esa misma indicación. Teniendo en cuenta que la medida del tercer sistema y cuarto sistemas son idénticas, es muy posible que el copista de *Obras...* cometiera un error de transcripción, que arregla el copista del manuscrito de Valencia.

⁶¹¹ Ver el apartado 4.1.6 que hemos escrito anteriormente: *Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia*.

que la misma existencia de esta copia valenciana indica que hay un interés musical en esta forma, rara de encontrar en el siglo XVIII.

Las *recercatas* son inusuales en esa época en España. Originalmente, el término se utilizaba para una pieza con carácter de prelude para laúd o teclado. Aparece por primera vez en la obra de Spinacino *Intabulatura de lauto*, del año 1507. Este estilo de prelude se transfirió para teclado en las *Ricercari, moteti, canzoni*, de Marco Antonio Cavazzoni, del año 1523. El español Diego Ortiz, en su *Trattado de glosas* de 1553, utiliza el término *recercada*, no solo en el sentido rapsódico de pieza para viola de gamba, sino también en obras para teclado basadas en transcripciones de piezas polifónico-vocales. Aunque Albero utiliza este término histórico, sus obras no están lejanas del estilo francés no medido⁶¹² de los preludios de Gaspard Le Roux, Jean Henri d'Anglebert y Louis Couperin, y de las fantasías de C. P. E. Bach. Los modelos franceses de Gaspard Le Roux y Louis Couperin no tienen signos de medida o barras de compás, y presentan las notas con valores iguales. Los preludios de d'Anglebert presentan ocasionalmente barras de compás y pocas notas medidas. Las *recercatas* de Albero tienen signos de medida y valores

⁶¹² Según Chih-Cheng Chang, la popularidad en Francia de los preludios no medidos duró un siglo, desde 1630 hasta 1730. Los primeros preludios no medidos conocidos, también llamados *recherches* y *entrées*, fueron compuestos para laúd, aunque algunas obras para viola también datan de esa época. Los compositores posteriores compusieron preludios no medidos para clave. Hoy conocemos los preludios para clave en notación no medida de los siglos XVII y XVIII; estos han sido preservados en partituras publicadas y manuscritas en donde algunos preludios son atribuidos y otros figuran anónimos. Los más importantes son los Manuscritos de Bauyn y Parville, las fuentes de los preludios de Louis Couperin. El autógrafo de D'Anglebert (Paris, F-Pn Rés. 89^{ter}) está especialmente valorado ya que permite a los expertos comparar los cambios que D'Anglebert hizo cuando publicó sus piezas en 1689. Chih-Cheng Chang cita a Beverly Scheibert, quien señala que, aunque el prelude no medido no fue popular fuera de Francia, algunos manuscritos (de autores conocidos y anónimos) fueron transmitidos en manuscritos británicos. Compositores como Henry Purcell (1659-1695) y Matthew Locke (1621-1677), a pesar de utilizar una escritura métrica completa, escribieron preludios en el espíritu del estilo francés no medido. El mismo autor pone de manifiesto también que autores y musicólogos como André Pirro, Henri Quittard y Lionel de Laurience, durante las dos primeras décadas del siglo XX escribieron basándose en un punto de vista en el que los clavecinistas de los preludios no medidos provenían directamente del repertorio no medido para laúd. Cita a Quittard, quien proporcionó una visión bastante extensa de la música instrumental del Renacimiento y Barroco francés temprano en la *Encyclopedie Lavignac* (hacia 1913). De hecho, cuando describe los comienzos del siglo XVII, pone de manifiesto la aparición de un nuevo estilo instrumental; estilo en el que la habilidad de los laudistas quedó instituida y en el que los clavecinistas debían seguir sus pasos. De hecho, los compositores clavecinistas componían obras a gusto de los laudistas. Los escritores franceses mantuvieron esta perspectiva en las décadas siguientes. Datos tomados de: Chih-Cheng Chang, Ph.: *Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin*. Volume I: Text. Department of Music Theory Eastman School of Music. University of Rochester. New York, 2011, pp. 32-35.

específicos para cada nota, pero no barras de compás. Es obvio que estaban hechas para interpretarlas libremente, a la manera de improvisación⁶¹³.

Baciero describe la *recercatas* de Albero:

*“Se trata de una curiosa revivencia del siglo XVIII de aquella idea instrumental esencialmente renacentista en la que destacara con su obra didáctica el toledano Diego Ortiz en su “Tratado de Glosas” (1553). Diríase que el músico navarro quisiera adoptar una idea de escritura para instrumento de arco, capaz de beneficiarse de los recursos del teclado, pero sin perder su carácter homófono: el camino opuesto que años antes hiciera transcribir a J. S. Bach los conciertos vivaldianos o a condensar su propia inspiración polifónica en los articulados del violín o del chelo. Las Recercatas son, pese a su brevedad, obras maestras de penetración y expresividad, alternándose entre graves y agudos la línea musical que en reflexivo diálogo entre las dos manos dibuja un libre tejido de fantasía polifónica abundante en cromatismos, contrastes enarmónicos y disonancias”*⁶¹⁴.

Ruiz de Tarazona también señala que la enorme inventiva, calidad y originalidad de la música de Albero se ve especialmente en sus *recercatas*, cuya forma y lenguaje expresivo se aleja de los patrones italianos imperantes, acercándose de alguna manera, como dice Kastner, al estilo de un Louis Couperin o un Jacobo Froberger⁶¹⁵. Aunque en realidad podría decirse que, más que una aproximación de Albero a Louis Couperin —tal y como apunta Kastner—, el compositor roncalés realiza un acercamiento de Couperin al estilo de mediados del siglo XVIII, ya que las diferencias entre este autor y el navarro —en cuanto a escritura— son notables.

Podemos fijarnos en las diferencias entre los preludios de algunos de estos compositores franceses de este estilo no medido y las composiciones del músico roncalés⁶¹⁶:

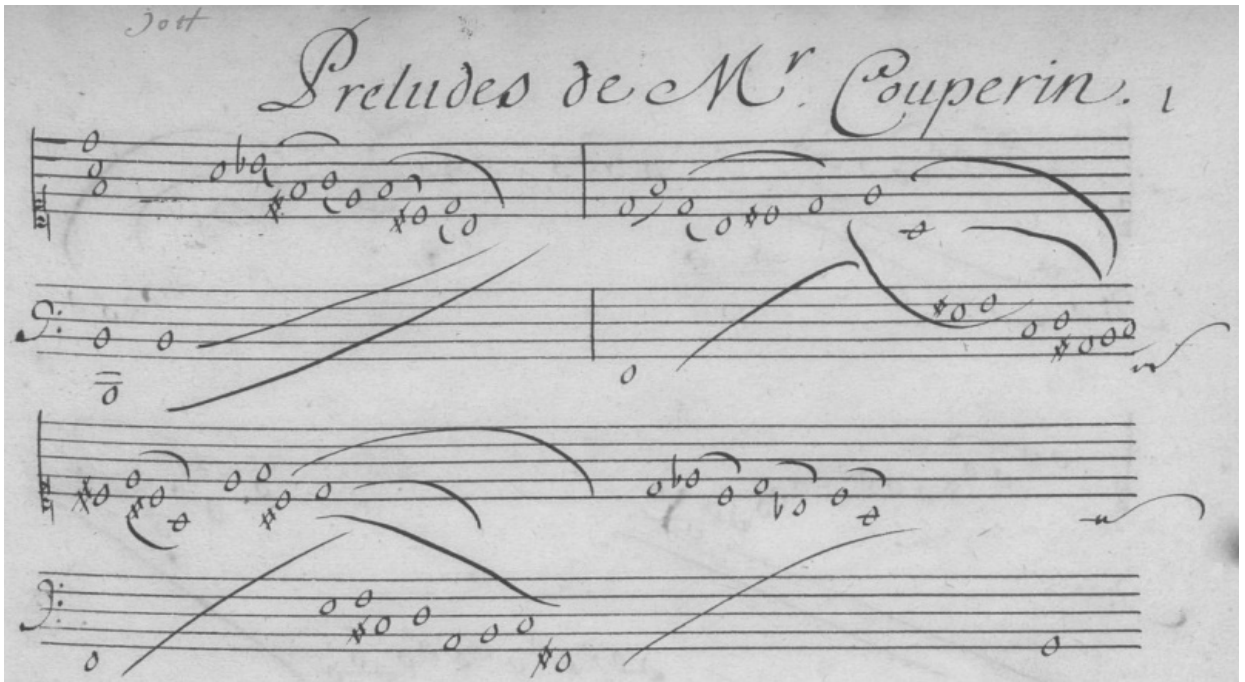
⁶¹³ Powell, L. (1986-87): Opus cit., pp. 16 y 17.

⁶¹⁴ Baciero, A. (1977-1981): Opus cit, vol. I, p. VII y VIII.

⁶¹⁵ Ruiz Tarazona, A. (1980): *Sebastián de Albero (1722-1756)*, estudio para el disco: *Sebastián de Albero (1722-1756). Sonatas*, Pablo Cano, clave, Barcelona, ETNOS, Emi-Odeón, 10 c 063 063 612.

⁶¹⁶ Parece conveniente observar la evolución en la escritura musical de este estilo *non mesuré* con diferentes ejemplos entresacados de obras de algunos compositores franceses.

- Louis Couperin (c. 1626-1661), en los preludios incluidos en el segundo volumen del Manuscrito Bouyn⁶¹⁷, —datado aproximadamente entre los años 1658 y 1701—, utiliza un tipo de escritura en el que se incluye una notación en redondas, sin indicación de compás. Los pentagramas están sin unir, por lo que no hay sistemas, aunque están dispuestos para leerlos de dos en dos. Se incluyen algunos adornos y muchas líneas (ej. 26):



Ej. 26: comienzo del primer preludio de Louis Couperin, incluido en el segundo volumen del Manuscrito Bauyn⁶¹⁸

Moroney⁶¹⁹ señala que las *Pieces de Clavecin* de Louis Couperin se encuentran entre las obras más famosas del autor, e indudablemente son las que presentan los mayores retos para el intérprete. Aunque en ellas está cuidadosamente escrita la altura de las notas, no tienen ninguna indicación relativa al ritmo. Con todo, según este autor, la notación está lejos de ser imprecisa. Simplemente deja libres estos elementos, que deben ser espontáneos en el estilo del preludio.

⁶¹⁷ El manuscrito Bouyn, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, es una de las fuentes más importantes de música para clave francesa del siglo XVII.

⁶¹⁸ BNF Rés. Vm7 674–675. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org.

⁶¹⁹ Moroney, D. (1984): *Introduction: The unmeasured Preludes*, en: Couperin, Louis: *Pièces de Clavecin*. Mónaco. Éditions de Oiseau-Lyre. Les Remparts. 1985, pp. 11-16.

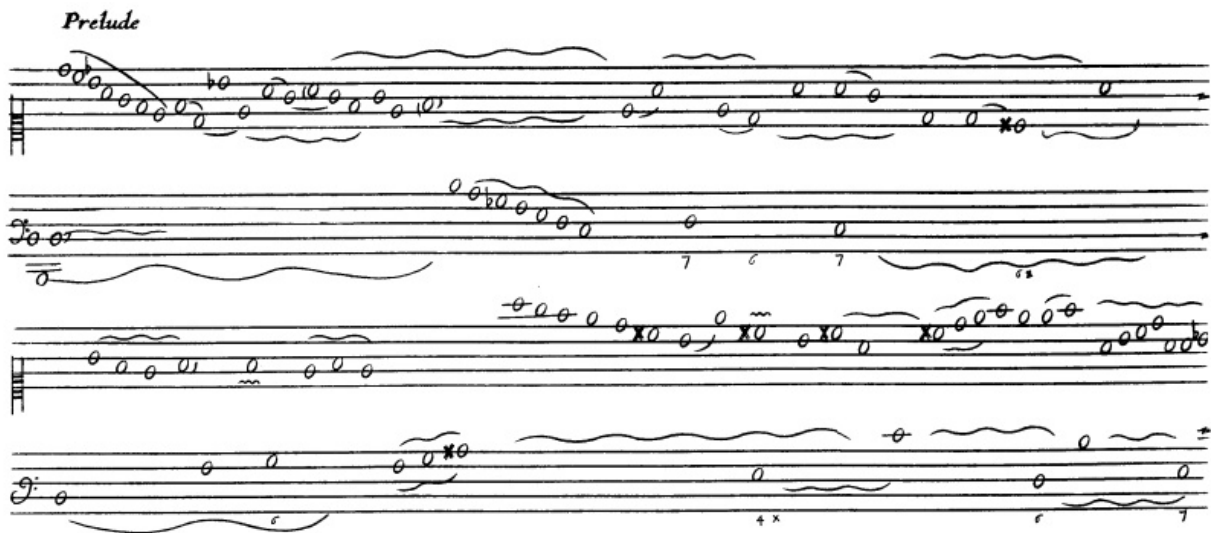
- Jean-Henry D'Anglebert (1629-1691), en los preludios de sus *Pièces de clavecin* del año 1689, sí utiliza barras de compás, aunque estas las escribe en cada pentagrama por separado y no por cada sistema. Los pentagramas, aunque van de dos en dos, no están unidos por líneas o llaves que forman sistemas. No hay indicación de compás y las notas están escritas en redondas, aunque ocasionalmente se emplean algunas figuras. Este autor también escribe algunos adornos, aunque bien sabemos que igualmente se presuponía que el intérprete iba a realizar otros de manera improvisada (ej. 27):



Ej. 27: comienzo del primer preludio de las *Pieces de Clavecin*, de Henry d'Anglebert (1679)⁶²⁰

⁶²⁰ Edición: Paris: Chez L'Auteur, n. d. (primera edición del año 1689). Ejemplo tomado de la web www.imslp.org.

- Gaspard Le Roux (c. 1660-c. 1707), en los preludios de sus *Pieces de Clavessin*, del año 1705, no utiliza indicación de compás ni barras de compás. Absolutamente toda la notación está escrita en redondas, y solo se escriben algunas líneas y adornos. Al igual que en el ejemplo anterior, los pentagramas tampoco están unidos por líneas o llaves, aunque van de dos en dos (ej. 28):



Ej. 28: comienzo del primer prelude de las *Pieces de Clavessin*, de Gaspard Le Roux (1705)⁶²¹

⁶²¹ Edición: París: Chez Foucaut (primera edición del año 1705). Ejemplo tomado de la web www.imslp.org.

- Jean-Philippe Rameau (1683-1764), en la primera parte del primer preludio de sus *Pieces de Clavecin* (premier livre) del año 1706, tampoco escribe indicación de compás ni barras. La escritura no solo incluye redondas, también otros valores como negras, corcheas o semicorcheas, así como algunos adornos. En esta obra, a diferencia de los preludios de Couperin, d'Anglebert y Le Roux, los pentagramas sí están unidos de dos en dos, por una línea. Como puede observarse en el ej. 29 (último compás), la segunda parte está ya escrita con una indicación de 12/8, barras de compás y notación perfectamente medida:



Ej. 29: comienzo del primer preludio de las *Pieces de Clavecin*, de Rameau (1706)⁶²²

⁶²² Edición: París: L'Auteur, Roussel, Foucaut (primera edición del año 1706). Ejemplo tomado de la web www.imslp.org.

- Nicolas Siret (1663-1754), en el segundo libro de sus *Pieces de Clavecin* del año 1719, escribe un prelude en el que utiliza una notación que incluye redondas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas y puntillos en algunas de ellas. No hay indicación de compás, aunque el tipo de escritura se muestra más ordenada que en los autores anteriores. Los pentagramas están unidos de dos en dos por una línea. También se incluyen algunos adornos y la escritura de ciertas apoyaturas, y la indicación con líneas discontinuas de algunas notas que han de ejecutarse al mismo tiempo (ej. 30):

1.

Prelude.



Ej. 30: comienzo del primer prelude del segundo libro de las *Pieces de Clavecin*, de Siret (1719)⁶²³

⁶²³ Edición: Paris: le Sr. Foucault Marchand (año 1719). Ejemplo tomado de la web www.imslp.org.

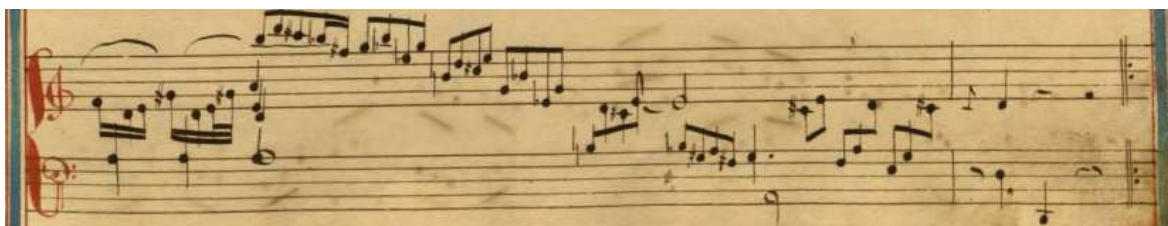
En sus recercatas, Sebastián de Albero sí que utiliza indicación de compás. De hecho, las seis piezas incluidas en sus *Obras...* tienen una C al comienzo, así como una indicación de *At libitum*. A diferencia de los compositores franceses, su notación es más clara y más cuidada, y además se pueden encontrar indicaciones de cambio de tempo tales como: *Adagio*, *vivo*, *un poco vivo*, *allegro molto*, *presto*, *un poco presto*, *non presto* y *molto adagio*. También se incluyen adornos e indicaciones de cambios de manos (ej. 31):



Ej. 31: comienzo de la recercata *Prima* de Sebastián Albero incluida en sus *Obras...* (datado aprox. entre 1746-1756)⁶²⁴

⁶²⁴ Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*. Cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Como puede observarse en este último ejemplo, la escritura es más elaborada, más clara y con más indicaciones. Aunque no contiene barras de compás, al final de esta recercata *Prima* (ej. 32) y de las recercatas *Terzza* y *Quarta* sí se incluye una barra en cada uno de los pentagramas del último sistema, que parece marcar el último compás.



Ej. 32: final de la recercata *Prima* de Sebastián Albero⁶²⁵

En las recercatas *Seconda* y *Sesta* hay trazadas también barras de compás justo antes de un cambio de armadura, aunque no aparecen en todas las ocasiones en las que se modula. Asimismo, en la recercata *Quarta* encontramos una barra de compás después de una nota con calderón, al igual que en la *Sesta* (en esta última en dos ocasiones). Parece apropiado suponer que Albero conoció de primera mano el estilo de música *non mesuré*, y que alguno de sus maestros —quizá en Navarra— pudo haberle familiarizado con ciertas obras de este repertorio.

En 1984, el musicólogo y clavecinista Davitt Moroney escribió una extensa introducción para la edición de las *Pièces de Clavecin* de Louis Couperin, realizado por Éditions de Oiseau-Lyre (1985), en el que incluyó un apartado titulado *The unmeasured Preludes*⁶²⁶. Lo más interesante de este apartado es el comentario que realizó sobre cómo debe entenderse este sistema de escritura, en una opinión autorizada por la experiencia que le dieron los muchos años de estudio de estas obras. En este caso los comentarios son referidos a música de Louis Couperin, pero algunos de ellos pueden darnos una pista de cómo deberían entenderse o interpretarse

⁶²⁵ Ídem.

⁶²⁶ Moroney, D.: *Introduction: The unmeasured Preludes*, en: Couperin, L.: *Pièces de Clavecin*. Mónaco. Éditions de Oiseau-Lyre. Les Remparts. 1985, pp. 11-16.

las recercatas de Albero. El citado autor ofrece una serie de puntos explicativos con respecto a la escritura de estas obras en estilo *non mesuré*, de los que hemos entresacado cuatro, por ser estos los más apropiados para comprender el estilo de escritura de Albero:

1º La notación contiene todas las instrucciones que nosotros necesitamos⁶²⁷. En el caso del compositor navarro ya hemos visto que la escritura incluye la medida de las notas y la indicación de tempo en algunos pasajes. Albero escribe la proporcionalidad de cómo deben ser medidas, aunque la ausencia de barras del compás parece indicar que, aun con todo, la medida debía de ser muy libre.

2º Cada nota que debe ser tocada está escrita⁶²⁸. Como en el caso de Louis Couperin, la improvisación no incluye el añadido de nuevas notas que no estén escritas, ni tan siquiera adornos. Y si el compositor decidió omitir algunos aspectos de su notación es que este aspecto debe de ser irrelevante. Para su interpretación es muy interesante tener en cuenta el siguiente punto.

3º Estilísticamente el marco de referencia de estas piezas es una prosa literaria⁶²⁹. Esta conclusión viene dada por la analogía que establece Moroney entre la obra de Louis Couperin y su sobrino François, ya que este último se refiere a los preludios de su obra *l'Art de toucher le Clavecin* como una prosa musical, mientras que las piezas que tienen una medida regular (como los movimientos de danzas) son más afines a la poesía, con patrones rítmicos regulares. Es decir, intenta establecer un paralelismo entre la idea de prosa y poesía de la música de François Couperin, para comprender la de su tío Louis. Los preludios no medidos, especialmente los de la generación siguiente a Monteverdi (1567-1643), pueden ser equiparados dentro de un estilo recitativo. La elección de Louis Couperin de la notación no medida debe ser aceptada como algo esencial para su declamación, propia de la naturaleza prosaica de la música.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 11

⁶²⁸ *Ídem*.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 12

Albero mantiene este aspecto de declamación muy presente en sus recercatas. Incluso la idea del recitativo —que será un elemento empleado en compositores de piano a partir de la segunda mitad del siglo XVIII— ofrece ese carácter de recitado improvisado en momentos donde la métrica musical no puede sostener el discurso musical de una frase. Por lo que parece, el organista roncalés conocía muy bien este estilo, aunque, a sabiendas de que ya no estaba en boga, incluye indicaciones para que el monarca —a quien iban dedicadas estas piezas— no tuviera problemas en su interpretación. Gálvez señala esta particularidad de las recercatas de Albero: aun encabezando cada una de ellas con la expresión “ad libitum”, el compositor incluye indicaciones —sobre todo agógicas— en el transcurso de la partitura, y esto constituye un signo explícito de que las convenciones tradicionales de libertad se iban perdiendo, por lo que era necesario ayudar al intérprete con este tipo de indicaciones⁶³⁰.

4º Estilísticamente, es engañoso concentrarse sobre la supuesta naturaleza “improvisatoria” de los preludios⁶³¹. La naturaleza de la prosa de estas piezas es más importante que el carácter de improvisación. Quizás resulta engañoso hablar de “improvisación” en este contexto. Los preludios de Couperin son ricos en material temático. Los fragmentos cortos de la melodía están desarrollados e incluso tratados con imitación. En este aspecto, hay que destacar que en Albero es más importante la riqueza del material temático, el uso de cromatismos y su capacidad moduladora, que el propio carácter improvisatorio de estas piezas.

Ferguson aclara que cuando un preludio o una toccata muestran indicios de su origen improvisatorio, ello debe reflejarse en la interpretación. Es decir, los pasajes o secciones que carezcan de un tema definido o en los que haya muchas florituras no deben ejecutarse con un ritmo demasiado preciso. Para este autor, el efecto debería ser el de un intérprete que encuentra poco a poco el camino hacia una idea musical quizá más definida, y en el que va demostrando su destreza manual, al contrario de aquellas partes más

⁶³⁰ Gálvez, G.: *Aspectos ornamentales de la música española de tecla del siglo XVIII (II)*. Música antigua, VIII, 1987, p. 24.

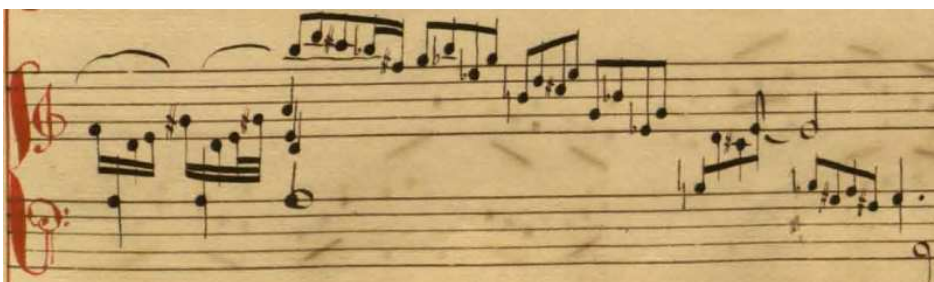
⁶³¹ Moroney, D.: *Opus cit.*, p. 12.

estrictas con temas más definidos, donde el ejecutante debe explorar la belleza y las posibilidades de la idea o ideas que ha descubierto⁶³². El mismo autor añade que los preludios no deben tocarse de manera apresurada, sino que es necesario aplicar la amplitud y el carácter meditativo propios de una improvisación⁶³³.

Baciero relaciona el lenguaje de Albero en sus recercatas con el de otros compositores posteriores:

*“Hay algo, quizá lo más sorprendente [en las recercatas] su inconformismo armónico, su sensibilidad ante un timbre y colorido sonoro teñido de lo mejor y más perenne del Romanticismo. A veces creemos estar escuchando el teclado de Brahms o el de Beethoven, mientras que atisbos de Ravel o Bartók pueden, en efecto, sorprender a todo auditor acostumbrado a una música encasillada en épocas y estilos”*⁶³⁴.

En efecto, podemos encontrarnos este “inconformismo” al que alude Baciero en pasajes que llaman enormemente la atención por su “atrevimiento” armónico (ver ej. 33), o por la fugacidad de sus modulaciones (ej. 34). Esto nos hace pensar que Albero parece ir más hacia una experimentación en la búsqueda de nuevas sonoridades o colores armónicos que hacia la revivencia de un estilo pasado, que —aunque superado— precisamente por la fusión con un estilo de *Prélude non mesuré*, le da el marco perfecto para la innovación.



Ej. 33: octavo sistema de la recercata *Prima* de Sebastián de Albero⁶³⁵

⁶³² Ferguson, H.: Opus cit., p. 33.

⁶³³ *Ibidem*, p. 40.

⁶³⁴ Baciero, A.: Comentario musicológico al disco: *Sonatas inéditas de Scarlatti y otros autores españoles del siglo XVIII*. Antonio Baciero, piano. RCA. 1979.

⁶³⁵ Los ejemplos 33 y 34 están tomados directamente del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, por cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ej. 34: sistemas 4 y 5 de la recercata *Seconda* de Sebastián de Albero

Este tipo de pasajes tan sumamente originales para su época buscan ante todo la expresividad, quizá no entendida desde el punto de vista romántico (tal y como alude Baciero) sino como un modo de recuperar de alguna manera el estilo improvisatorio y declamatorio de la música de tecla francesa, que probablemente Albero conocía. Posteriormente este tipo de escritura vuelve a encontrarse en los recitativos que algunos compositores románticos introducen en sus obras. Baciero se refiere a las recercatas así:

“Las Recercatas y Fugas del manuscrito de Madrid son una prueba del sentido armónico y modulador tan personalista de Albero [...] hace uso de un lenguaje propio con inclinación a los acentos tristes, apoyados en una ambientación armónica con frecuencia enriquecida con unas disonancias que rayan en lo increíble dentro de su época”⁶³⁶.

Albero parece encontrar en la recercata la forma perfecta que le permite explorar de alguna manera los recursos de la propia escritura para tecla: intervalos, cromatismos, modulaciones, enarmonías, cambios de movimiento y un tipo de lenguaje declamatorio que no se vuelve a encontrar en las fugas ni en las sonatas, donde la estructura de la propia forma obliga a una realización

⁶³⁶ Baciero, A.: “Prólogo” a: Albero, Sebastián: *Sonatas*. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical, 1978, vol. I, p. VII.

más encorsetada que, aunque Albero resuelve de manera magistral y con un lenguaje que evoluciona de forma natural hacia el estilo galante, se aleja del carácter improvisatorio que le da la primera. Además, la recercata, con su carácter expresivo, su riqueza de recursos y su gran color armónico, sirve de preludio a la fuga que le sucede.

En opinión de Martín Moreno⁶³⁷, la recercata cumple en Albero un papel similar al del preludio previo a la fuga en la obra de Bach. El músico navarro puede así exponer un tipo de escritura propia de los instrumentos de arco, pero con las mayores posibilidades que ofrece el teclado, con vía libre a la improvisación, y a los contrastes de tipo tímbrico, armónico y melódico.

⁶³⁷ Martín Moreno, A.: *Sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII*, comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas. Siglo XVIII*. Pablo Cano, clave. Ensayo. Referencia: ENY-956 (No figura año de grabación en el LP).

III. “Estructura”

Resulta complicado determinar la estructura de una composición de carácter improvisatorio que carece de barras de compás, pero puede establecerse una serie de patrones que Albero utiliza en sus recercatas y que pueden considerarse comunes:

- En su comienzo podemos leer siempre la expresión *Ad libitum*, que está indicando que la medida, aunque escrita con cierta proporcionalidad, es de carácter libre.
- La mano derecha siempre comienza sola, declamando una idea musical que es contestada por la mano izquierda. Es curioso observar cómo, a medida que van sucediéndose cada una de la recercatas, esta idea musical inicial es más larga, y se pasa de un motivo corto (como en el caso de las recercatas *Prima*, *Seconda* o *Terzza*), a frases más elaboradas (recercatas *Quarta*, *Quinta* o *Sesta*).
- Son muy comunes los diseños ascendentes con ideas musicales que comienzan en el bajo con la mano izquierda y continúan en la mano derecha hacia el registro agudo del instrumento, describiendo una única línea musical. Esto hace que la resonancia que se crea en la izquierda ayude a soportar armónicamente la frase completa.
- También es frecuente encontrar diálogos entre líneas musicales independientes en la izquierda y en la derecha. De hecho, Albero a menudo escribe valores largos en la derecha cuando desea que sea la izquierda quien ostente el protagonismo. De este modo, en muchas ocasiones emplea los propios bajos de estos diseños para confeccionar otra melodía paralela.
- Únicamente en las recercatas *Seconda*, *Quinta* y *Sesta* el compositor escribe un cambio de armadura, aunque da la impresión de que no pretende tanto establecer una modulación como evitar escribir las

alteraciones en cada nota (cuatro sostenidos en la *Seconda*, tres becuadros en la *Quinta* y tres sostenidos en la *Sesta*).

- Este modelo declamatorio de diálogo continuo, tiene puntos de reposo en ciertas cadencias internas que delimitan la zona tonal en la que se mueven.
- Todas las recercatas finalizan con un último diseño ascendente o descendente que lleva hacia la tonalidad principal, y cuya armonía es reforzada con la presencia de bajos o acordes.
- La tonalidad principal, aunque se muestra en ocasiones muy ambigua, aparece en los comienzos y reaparece en los finales, siendo habitual que Albero conduzca la melodía hacia la región de la dominante en los primeros sistemas.

4.3 Aspectos estilísticos y de lenguaje

4.3.1 Introducción

Como hemos señalado al principio del apartado 3.1, antes de 1700 el término *tecla* se aplicaba a todos los instrumentos de teclado, sin diferenciación entre ellos. En la música de Albero se especifica, en el título de cada colección, el instrumento para el que está concebido: el clavicordio. Pero, como en la España del Siglo XVIII este término iba referido al clave, todas las composiciones del músico roncalés estaban pensadas inicialmente para ser interpretadas en un clavicémbalo. Únicamente en el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* del RCSMM se especifica el término *pianoforte* como instrumento al que podían ir también dirigidas estas obras.

En cualquier caso, no parece apropiado quizá determinar el *pianoforte* como el instrumento más adecuado para interpretar la recercatas, por representar estas un estilo de música más próximo al lenguaje propio del clave. En cambio, sí resulta perfecto para las sonatas. A su vez, podríamos decir que el instrumento más apropiado para las fugas es el órgano. Incluso si nos fijamos en la escritura, observamos cómo Albero utiliza en muchas ocasiones valores largos que no se soportarían en un clave si no fuese a base de utilizar adornos que en muchas ocasiones no tienen cabida por el propio discurso sonoro. Nos referimos a redondas ligadas, blancas con puntillo y la frecuente utilización de notas pedal largas al final de muchas de estas composiciones. También parece pensada para el órgano la escritura, en muchas de estas piezas, de grandes pasajes con octavas en la mano izquierda que son propicios para la utilización del pedalero, aunque los órganos ibéricos carecían de este sistema.

En la actualidad, aunque las obras del músico navarro son todavía bastante desconocidas, ya hay varios organistas que han interpretado sus fugas en concierto.

También el tipo de escritura señalada posibilitaría en tiempos de Albero utilizar el pianoforte como instrumento más apropiado que el clave para tocar estas piezas. La diversidad en la escritura, sus propuestas técnicas, la textura, su conocimiento del contrapunto, la evolución hacia el estilo galante y la concepción musical general recrean una música de un interés y una belleza tales que no pueden pasarse por alto. Es posible que Albero viese en el clave y en el pianoforte los instrumentos ideales para interpretar estas composiciones, dado que el órgano estaba destinado en su época más al servicio del culto divino que a la música profana. Pero, en la actualidad, deben valorarse positivamente las características constructivas y de sonoridad del órgano como instrumento apropiado para la ejecución de diversas obras del compositor roncalés.

Por lo que hemos visto, las obras de Albero son exclusivamente para tecla —clave o pianoforte—, y no deben desligarse de la función didáctica y de entretenimiento que seguramente cumplían. Recordemos la dedicatoria al monarca en sus *Obras...*: “*para que examinados sus muchos errores por la alta Comprensión de V. M.^d tenga á bien de admitirlo bajo su protección, a fin de que en los cortos ratos que V. M.^d concede a su diversión, sea el premio de mi dévil trabajo el regio examen...*”⁶³⁸. Y recordemos también que sus *Sonatas para clavicordio* se hallaban en la biblioteca personal de la Reina (aunque sin dedicatoria) junto con las sonatas de Scarlatti.

Pestelli⁶³⁹ se refiere a Albero como un simple imitador de Scarlatti, basándose en las muchas similitudes entre la obra del navarro y del italiano, pero Gálvez discrepa: aunque reconoce que en lo externo puede observarse esta influencia (forma binaria, asimétrica), no aprecia en lo interno una dependencia tan servil⁶⁴⁰. Para Pestelli, el empeño de Albero en la búsqueda armónica no es sino el producto de la atracción del experimentalismo audaz de Scarlatti⁶⁴¹, pero, para Gálvez, a través de los manuscritos del músico navarro se trasluce una riquísima personalidad, capaz de colocarse de igual a

⁶³⁸ RCSMM: Ms. 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar).

⁶³⁹ Pestelli, G.: *Le sonate di Domenico Scarlatti*. Turín. G. Giappichelli, 1967, p. 95, nota 28.

⁶⁴⁰ Gálvez, G. (1978): *Opus cit.*, p. VII.

⁶⁴¹ Pestelli, G.: *Opus cit.*, p. 229.

igual con Scarlatti, e incluso de superarle en ocasiones en cuanto a la novedad de pensamiento y lo avanzado de su lenguaje armónico⁶⁴².

Álvarez Martínez⁶⁴³ señala que la copiosa obra clavecinística de Scarlatti fue fruto del cambio de rumbo que tomó su vida con motivo de su traslado a Lisboa en 1720 como Maestro de Capilla de la Corte y maestro de clave de D. Antonio, hermano de Juan V de Portugal, y de Maria Bárbara, hija de este último y futura Reina de España; y también de su establecimiento posterior en la corte madrileña, una vez que María Bárbara contrajo matrimonio con el futuro Fernando VI (año 1729). Según la autora antes citada, es precisamente a partir de su llegada a Portugal (el italiano contaba entonces con 35 años) cuando se revela su auténtico estilo como compositor de sonatas para clave, obras que dedicaba a su regia alumna por las excepcionales dotes que presentaba para este instrumento.

Parece evidente que Albero admiraba a Scarlatti: tomó del italiano la estructura de sus sonatas (incluso el número de 30 parece estar tomado también de los *30 Essercizi*), y, además, terminó la colección con una fuga, al igual que los *Essercizi* (aunque Albero había incluido otra como sonata nº 15). Pero hay que tener en cuenta que, mientras el italiano se encontraba en su etapa de madurez, el organista roncalés apenas llevaba unos pocos años en la Real Capilla.

⁶⁴² Gálvez, G. (1978): Opus cit., p. VII.

⁶⁴³ Álvarez Martínez, R.: Comentario musicológico al disco: *D. Scarlatti / Fandango*. Genoveva Gálvez, clave. Utrecht. Ensayo. 1984. Referencia: ENY-D-2201.

4.3.2 Tonalidad y modalidad en Albero

Como señala Ferguson, la música instrumental, antes de que se estableciera el sistema actual de tonalidades mayores y menores, se basaba aparentemente en una serie de “tonos” o modos desarrollados a partir de antiguos modos eclesiásticos. Durante la segunda mitad del siglo XVI, estos modos, en lo que respecta a su aplicación a la música instrumental, experimentaron diversas modificaciones y pasaron a conocerse como “tonos”. Se van apreciando los cambios hacia las tonalidades mayores y menores que se hacen más evidentes durante el siglo XVII, y se reconocen por completo ya en el XVIII⁶⁴⁴.

La música de Albero se asienta en una época en que todavía quedan resquicios de la modalidad antigua, pero en la que se va asentando la afinación temperada, y, como consecuencia, el uso de las tonalidades “modernas”. Aunque la música del navarro está configurada dentro del sistema tonal actual, la modalidad está presente en su música. Albero utiliza en su obras siete tonalidades mayores (Do M, Sol M, Re M, La M, Fa M, Sib M y Mib M) y seis menores (la m, mi m, si m, re m, sol m y do m). Como puede observarse, no pasa de los cuatro sostenidos ni de los tres bemoles en la armadura, aunque en sus modulaciones momentáneas sí discurre en ocasiones por tonalidades con más alteraciones, que se indican con signos accidentales y no en la armadura.

Algunas sonatas, aun siendo perfectamente tonales, presentan la armadura propia de una modalidad dórica, es decir, armadura modal para una música tonal. Pero esto no era sino el resultado de una evolución, ya que en la mentalidad de los músicos todavía resonaba la tradición de lo modal. El modo dórico fue el primero de los modos gregorianos, y permanecía todavía en la psicología de los músicos que se habían formado según la antigua tradición. Por ello, la confusión que a priori pueda surgir (con base en la armadura) entre modalidad dórica o tonalidad menor, no debe sino sugerirnos que estamos todavía en plena evolución de la escritura musical, y aunque las

⁶⁴⁴ Ferguson, H.: *Opus cit.*, pp. 119-122.

tonalidades se van asentando ya durante el s. XVIII, todavía quedaban estos rasgos de lo modal. En este proceso fue Scarlatti quien representó la modernidad, pues desempeñó un papel clave en la evolución de la escritura para tecla en la península ibérica, como queda reflejado en sus más de quinientas sonatas; sin embargo, debe constatar que esta aparente confusión entre armadura modal en una música tonal también se da en el italiano, en piezas como la Fuga K. 30 en sol menor (que presenta un solo bemol en la armadura) y las sonatas k. 135 y 136 (ambas en Mi mayor, pero con solo tres sostenidos en la armadura).

Prozhoguin, en lo que se refiere a las fuentes principales del *corpus* de las Sonatas de Scarlatti, señala un dato importante: las copias apógrafas venecianas demuestran que es a partir del Códice It.IV. 200, fechado en 1749 [Venezia 1749], cuando empiezan a utilizarse las armaduras completas con entre dos y cuatro accidentales (para las piezas en las tonalidades de sol menor, Si bemol mayor, Mi bemol mayor, do menor y Mi mayor). Por el contrario, las piezas en si menor desde siempre estaban anotadas con dos sostenidos en la armadura (*Essercizi Sonata XXVII*, K.27 y la Sonata LII, K.87, del Códice It.IV.199 de la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia, fechado 1742 [Venezia 1742]). Esta utilización de las armaduras completas aún no se realiza de manera sistemática durante esta época, lo que probablemente podría ser un indicio indirecto de que en España aquellas empezaron a ser utilizadas (tanto por compositores como por copistas) no antes de finales de la década de los 40 del siglo XVIII⁶⁴⁵.

Albero fue un compositor importante en esta evolución, seguramente influenciado por el italiano, aunque, como ya sabemos por su obra, su gran formación músico instrumental y su conocimiento de los estilos compositivos provenían de antes de sus primeros contactos con la música de Scarlatti.

En la música de Johann Sebastián Bach podemos encontrar dos ejemplos (la Toccata y Fuga BWV 538 y el Concierto para dos violines BWV

⁶⁴⁵ El Sr. Prozhoguin me aclaró vía mail (19 de noviembre de 2015), que para llegar a esa afirmación se basaba en las copias fechadas de las Sonatas de Scarlatti, así como por la obra teórico-pedagógica *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* de José Herrando, del año 1757.

1043) que reflejan un fenómeno idéntico al que se da en algunas de las sonatas de Albero y Scarlatti: en ambas composiciones el músico alemán omite el sib de la armadura, pese a estar escritas en re m.

Veamos varios ejemplos en la obra de Albero:

Andante



Ej. 35: sonata n° 11 de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Como podemos observar en este ejemplo 35, tomado de la sonata n° 11 de las *Sonatas para clavicordio*, la armadura carece del sib que debería aparecer en una tonalidad de re menor. Sin embargo, aparece frecuentemente escrito como alteración accidental, al igual que el do# (sensible). Esto hace que, aunque la obra presente la armadura de un re dórico, en su escritura es un perfecto re menor.

Otros ejemplos:

Andante



Ej. 36: sonata n° 16 de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Al igual que en el ejemplo anterior, la armadura que presenta la sonata 16 no concuerda con sol menor (faltaría el mi b en la armadura), sino con un sol dórico. Sin embargo, el mi b aparece como alteración accidental y el fa# como sensible, lo que configura una perfecta tonalidad de sol menor.

Siguiente ejemplo:

Adagio



Ej. 37: sonata n° 22, de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

En esta ocasión la sonata suena en la tonalidad de fa menor, pero la armadura presenta las alteraciones de un fa dórico (sin el reb). Al igual que en los ejemplos anteriores, estas alteraciones después aparecen escritas en el pentagrama: el mi natural (sensible) y el reb como alteraciones accidentales.

También puede observarse esto mismo en la sonata número 23 (ej. 38), aunque solo en los primeros tres compases, ya que comienza a modular desde el compás quinto:

Allegro



Ej. 38: sonata n° 23 de las *Sonatas...* (cc. 1-7)

De las cuatro ediciones de las *Sonatas para clavicordio* de Albero que están publicadas en la actualidad, las únicas que incluyen un esquema explicativo con cada una de las sonatas, su tonalidad y movimiento son las de Genoveva Gálvez⁶⁴⁶ y las de Ryan Layne Whitney⁶⁴⁷. En la edición de Gálvez puede observarse con claridad cómo la autora considera algunas sonatas como dóricas, en concreto las números 11, 16, 22 y 23. Por el contrario, en la de Layne Whitney estas sonatas son consideradas menores.

La edición de Baciero de las 14 primeras sonatas, aunque no contiene un índice donde figure la tonalidad o modalidad de cada una de las piezas, incluye al final un apartado titulado “Crítica de la edición”⁶⁴⁸, en el que se realiza un breve comentario sobre sus criterios a la hora de transcribir cada sonata en particular, y donde figura entre paréntesis su tonalidad. En este apartado, el autor considera la sonata número 11 como escrita en la tonalidad de re menor, en lugar de re dórico como sostiene Gálvez. No es posible comparar las otras tres sonatas consideradas dóricas (números 16, 22 y 23), puesto que la edición del segundo volumen de sonatas no salió publicada.

En la edición de Angulo se evita cualquier referencia a tonalidad o modalidad, puesto que el autor de la publicación no ha incluido índice alguno y ni siquiera nombra las tonalidades cuando se refiere a sonatas concretas en sus notas críticas.

De todos modos, esta alternancia entre lo modal y lo tonal no es solo una excepción que se dé únicamente en la estructura general de algunas sonatas. Albero constantemente lo utiliza en su lenguaje, es decir, dentro de sus obras emplea en numerosas ocasiones giros, escalas o pasajes modales, aunque la mayoría de sus composiciones presentan una tonalidad clara que se corresponde perfectamente con las alteraciones de la armadura. Las seis sonatas incluidas en sus *Obras para clavicordio o piano forte* presentan un lenguaje más tonal —e incluso más virtuosístico— que las *Sonatas para*

⁶⁴⁶ Gálvez, G. (1978): Opus cit., p. VIII.

⁶⁴⁷ Albero, Sebastián de: *30 Sonatas for harpsichord*. Edited by Ryan Layne Whitney. 2015.

⁶⁴⁸ Albero, Sebastián de: *Sonatas*. Vol. I. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical. 1978, p. XI.

clavicordio. Seguramente Albero habría querido mostrar al monarca su conocimiento de un lenguaje más avanzado y su destreza en los instrumentos de tecla. Podría decirse que su lenguaje se acerca más a lo que ya empezaba a configurarse como una escritura más pianística que clavecinística. Posiblemente sea esta la razón por la que el compositor habría querido añadir posteriormente la expresión *o pianoforte* en el título de su obra.

Recordemos que la Reina poseía varios *clavicordios de piano*⁶⁴⁹ hechos en Florencia, por lo que Albero pudo haberlos conocido e incluso utilizado. A esto debe añadirse que entre los libros de música de la Reina figuraban unas sonatas para clavicémbalo de Giustini. No están especificados, pero con toda seguridad serían sus *Sonate da cimbalò di piano e forte detto vulgarmente di martelletti*, que el compositor italiano dedicó al infante Antonio de Portugal (1795-1747), hermano menor del padre de Bárbara de Braganza, Juan V (1689-1750), y tío de esta. Debe recordarse que esta obra, del año 1732, es considerada la primera composición escrita para piano de la historia. Las *Obras para clavicordio o piano forte* pueden considerarse también como una de las primeras obras en la historia escrita para piano, lo que convertiría a Sebastián de Albero en el primer compositor español que escribió para este instrumento⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Con ese nombre figuran en su testamento: RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza. II/305, folios 228r-230v

⁶⁵⁰ A día de hoy no se ha encontrado ninguna composición para teclado en España donde figure la palabra “piano” anterior a las *Obras para clavicordio o piano forte* de Albero.

4.3.3 La ornamentación

Como señala Gálvez⁶⁵¹, el panorama hispano del siglo XVIII es bastante precario en cuanto a obras teóricas que incidan sobre el particular problema de la ornamentación. En España, tanto en las fuentes de música para tecla como en los manuscritos que han llegado hasta nuestros días, no existen indicaciones sobre adornos ni aparecen las correspondientes tablas explicativas, habituales en muchos compositores europeos⁶⁵². La citada autora apunta que, una vez superada la estética barroca, la mayoría de autores españoles del XVIII presentan una estructura más ligera y fragmentada en motivos más cortos, según el proceder de la era galante, que hace todo el cuerpo sonoro más leve y transparente. Pero, en lo que se refiere a la ornamentación, el cambio resulta más lento y paulatino, debido, entre otros factores, a la tradición de varios siglos de música práctica que llevaban a sus espaldas estos compositores españoles, de la cual no era tan fácil desprenderse.

Ferguson señala que, ya en el siglo XVI, Tomás de Santa María incluía en su *Arte de Tañer Fantasía* una descripción de los ornamentos, el *redoble* y el *quiebro*, y supone que su aplicación se dejaba en manos del intérprete, pues se incluían algunas pautas para su uso. También describía *glosas*, que no eran sino un tipo de adorno improvisado que podía utilizarse para rellenar el intervalo entre dos notas consecutivas. Con respecto a Antonio de Cabezón, aunque él no incluyera signos de ornamentación en su música, sus obras publicadas en 1557 y póstumamente en 1578 sí contenían innumerables adornos escritos, sobre todo en las cadencias⁶⁵³. Gálvez también destaca el hecho de que en las épocas anteriores la ornamentación se hacía a base de *quiebros*, *redobles* y otras figuraciones breves con las que el autor contaba de

⁶⁵¹ Gálvez, G.: *Aspectos ornamentales de la música española de tecla del siglo XVIII (I)*. Música antigua, VII, 1987, p. 11.

⁶⁵² Generalmente las tablas ornamentales incluían debajo de cada adorno, su realización exacta. Estas pueden encontrarse —entre otros—, al comienzo de *Pieces de Clavessin*, de Gaspard Le Roux (1705); al final del *Premier Livre de Pieces de Clavecin*, de Jean-Philippe Rameau (1706); al comienzo del *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, de Johann Sebastián Bach (1720); al comienzo de las *Pièces de clavecin*, de Henry D'Anglebert (1689); o al final de las *Six Suites de Clavecin* de Charles Dieupart (1701).

⁶⁵³ Ferguson, H.: *Opus cit.*, pp. 142 y 143.

antemano. Otra manera de reavivar el tejido musical era la ornamentación “ad libitum”, que, enraizada en la *glosa* renacentista, pervivirá en gran parte de la música del XVIII. Respecto a la *glosa*, esta se mantendrá hasta la fijación definitiva del material musical, que en España se producirá con las obras maduras de Manuel Blasco de Nebra. Con la música de José Elías la modalidad tradicional da un paso hacia la tonalidad moderna⁶⁵⁴. En el Prólogo de sus *Obras de órgano, entre el antiguo y moderno estilo*, Elías presenta las composiciones que contiene el volumen de la siguiente manera:

*“Unas y otras van desnudas de toda Glosa y ornato correspondiente, y vestidas solamente de lo substancial, así por lo conciso de ellas como por haberse escrito únicamente a fin de que los profesores principiantes de esta Facultad tengan luz y guía para aprender a tocar suelto, y seguir un paso por los términos conducentes del tono con la más perfecta y natural modulación”*⁶⁵⁵.

Esta tradición de la *glosa* le fue transmitida a Elías por su maestro Juan Cabanilles, y aquel a su vez lo transmitió a sus alumnos, entre ellos Sebastián de Albero.

El modelo que hemos tomado para tratar la ornamentación —que es el mismo en el que se basa Ferguson⁶⁵⁶ en su libro sobre la interpretación de los instrumentos de teclado de los siglos XVI al XIX—, es el de Kirkpatrick. Este último dedicó el apéndice IV de su monografía sobre Scarlatti a la ornamentación del italiano, y se basó, tal y como él mismo explica, en el método y la terminología del mejor y más representativo de los tratados de mediados del siglo XVIII: el *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)⁶⁵⁷. Esta obra, cuyo título completo es *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clavecín), apareció en dos partes, la primera en 1753 y la segunda en 1762. Según Tranchefort⁶⁵⁸, esta obra resulta capital para el conocimiento del estilo de teclado en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en él se tratan todos los problemas ligados a la interpretación de la música en estos instrumentos.

⁶⁵⁴ Gálvez, G. (1987): Opus cit., p. 11.

⁶⁵⁵ Ídem.

⁶⁵⁶ Ferguson, H.: Opus cit.


⁶⁵⁷ Kirkpatrick, R. (1985): Opus cit., p. 344.

⁶⁵⁸ Tranchefort, F.-R. (Dir.): *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus Humanidades, 1990, p. 28.

Según el citado autor, los capítulos esenciales de este tratado son los dedicados a la ornamentación facultativa de las cadenzas, al problema de los adornos y a la digitación. En 1762 también se publicó en España la *Llave de la modulación* de Soler, aunque, según Morales-Cañadas, fenomenológicamente es C. Ph. E. Bach (con su *Versuch*) “el que marca la pauta en la teoría de la ornamentación del siglo XVIII, y a través del cual se puede considerar la expansión de la música italiana”⁶⁵⁹.



Como sabemos, el hecho de que existieran adornos escritos no implicaba que no hubiera que realizar otros no expresados en la partitura. De hecho, los compositores daban por supuesto que los intérpretes de clave conocían, a parte de la singularidad del instrumento, una serie de convenciones melódicas y rítmicas que propiciaban el uso ornamental, por lo que estos adornos dependían tanto del tipo de pasajes escritos como de la destreza del ejecutante.

La música de Albero, al igual que la de Scarlatti, no dispone de una tabla o código referente a la interpretación de su ornamentación. Los signos escritos en los manuscritos que se conservan con música del organista navarro muestran cuatro tipos de ornamentos:

- El trino, escrito como *tr*
- El trino, escrito como 
- Apoyaturas de cuatro tipos: de negra, corchea, semicorchea y fusa.
- Grupos de notas breves: de dos o tres semicorcheas.

⁶⁵⁹ Morales-Cañadas, E.: *La Ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII*, en: *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 2000-2001. Editora: Luisa Morales. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. 2003, p. 160.

El trino

Los dos tipos de trinos son utilizados por el organista navarro —o al menos por su copista— de manera indistinta. En pasajes iguales podemos encontrarnos con signos distintos para indicar lo mismo. Aunque, a priori, en algunos compases el signo  parece indicar que el trino había de ser largo (como por ejemplo en muchos finales de sección o de sonata) en contraposición al de , que parece indicar un adorno más corto, la realidad es que esta norma no se cumple, ya que, como hemos señalado, en pasajes idénticos podemos encontrar igualmente un signo u otro.

Ej. 39: sonata n° 14 de las *Sonatas...* (cc. 29-31)⁶⁶⁰Ej. 40: sonata n° 24 de las *Sonatas...* (cc. 2 y 3)

Ferguson cita al propio Kirkpatrick para explicar que ambos símbolos significaban un trino largo o corto que comenzaba sobre la parte y que empezaba, casi con toda seguridad, con el auxiliar superior. La duración se determinaba en función del contexto donde se hallaban, ya que ambos signos

⁶⁶⁰ Todos los ejemplos de este apartado están tomados directamente de los manuscritos originales de Sebastián de Albero. Así, cuando se haga referencia a las *Sonatas...*, nos estaremos refiriendo al Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, de la BNMV.

se utilizaban indistintamente, incluso apunta este autor que el intérprete debía decidir si añadía o no una terminación en aquellos casos en que no se incluía ninguna en notas de tamaño normal⁶⁶¹. Lo mismo ocurría en la música de Scarlatti: Kirkpatrick señala que en los manuscritos de Parma y Venecia ambos signos se usan de forma indistinta en pasajes paralelos, y varían sin regla fija⁶⁶². Además, no debe olvidarse que es bastante probable que el copista de ambos músicos hubiese sido el mismo.

Gálvez apunta que, en España, cuando un autor deseaba que el trino comenzara por la nota superior a la real, le anticipaba una pequeña nota con valor de apoyatura. De hecho, según esta autora, en la época barroca la escuela italo-ibérica comenzaba los trinos por la nota real, mientras que la franco-alemana lo hacía por la superior. Pese a todo, es posible que el autor (o el copista) hubieran olvidado en ese caso escribir la notita previa al trino:

“...ante la duda, podemos hacernos la pregunta: ¿admite el tr de un determinado pasaje una apoyatura aunque no esté escrita?, en caso afirmativo, se puede empezar el tr por la nota superior. Cientos de los tr que aparecen en las obras diciochescas ibéricas están escritos tan solo para dar “gracia y galanía” (en palabras de Sta. María), a la línea melódica, pero no tienen su origen en una apoyatura”⁶⁶³.

La misma autora también cita como excepcionales dos casos:

- Si el *tr* está sobre una nota idéntica a la anterior: se debería comenzar por la nota superior para evitar *cacofonía*.
- Si entre una nota y la siguiente (la segunda con *tr*) hay un intervalo descendente de una cierta distancia (de una cuarta en adelante), el trino se podrá empezar por la nota superior a la real, pues generalmente en esta época se ponía una apoyatura con el fin de acercar entre sí ambas notas. De hecho, los autores escribían intervalos grandes, para evitar estos mismos intervalos por medio de apoyaturas⁶⁶⁴.

⁶⁶¹ Ferguson, H.: Opus cit., p. 149.

⁶⁶² Kirkpatrick, R. (1985): Opus cit., p. 357.

⁶⁶³ Gálvez, G. (1987): Opus cit., p. 14.

⁶⁶⁴ Ídem.

La apoyatura

Gálvez destaca que la apoyatura era un ornamento de capital importancia en la música del siglo XVIII, ya que con ella se enriquecía la armonía extraordinariamente. Según esta autora, en el barroco nunca se anticipaba, sino que sustraía el valor de la nota que tenía delante. Por lo general se tomaba la mitad del tiempo de una nota divisible en dos y las dos terceras partes de una divisible en tres. También existían muchos casos de imprecisión, por lo que el buen juicio del intérprete debía decidir, por ejemplo, cuándo se trataba de una apoyatura o de una *acciatura* (mordente). Blasco de Nebra, siguiendo el *Versuch* de C. Ph. E. Bach, abogaba por la representación correcta del valor real que correspondiera a cada apoyatura, evitando así la confusión existente hasta el momento⁶⁶⁵.

Kirkpatrick señala que Scarlatti siempre indicaba estas apoyaturas con una nota pequeña con valor de negra, corchea o semicorchea; estas habían de ejecutarse, según la práctica habitual del siglo XVIII, sobre la parte, y el único factor que determinaba el valor que se le debía dar era su contexto dentro de la pieza⁶⁶⁶.

En Albero es habitual encontrarse con estas apoyaturas, también en nota pequeña, escritas sobre todo en corcheas y semicorcheas. Al igual que en la música del maestro italiano, su interpretación dependía del contexto en que se habían escrito. También las podemos encontrar escritas como negras o fusas, aunque son muy poco habituales⁶⁶⁷. De todos modos, cualesquiera las maneras en que estén escritas las apoyaturas, no obedecen a ningún tipo de patrón, ya que, al igual que los trinos, aparecen en pasajes iguales escritas con diferente valor, sin un criterio establecido.

⁶⁶⁵ Gálvez, G. (1987): Opus cit., p. 15.

⁶⁶⁶ Kirkpatrick, R. (1985): Opus cit., pp. 345-347. También se cita este aspecto en: Ferguson, H. (2003): Opus cit., pp. 148 y 149.

⁶⁶⁷ La apoyatura como negra la podemos ver en la Sonata 26 de las *Sonatas para Clavicordio*, y como fusa nos la encontramos en la Sonata *Quinta* de las *Obras para clavicordio o piano forte*.

Ej. 41: sonata n° 3 de las *Sonatas...* (cc. 74-77)

En ocasiones también hallamos en Albero —al igual que en Scarlatti— apoyaturas breves escritas como un signo de corchea en pequeño, con una barra cruzada. Como en las anteriores (las escritas como corcheas, semicorcheas, negras o fusas), su interpretación depende del contexto, ya que, a la hora de su realización, no existe una diferenciación entre ellas que no dependa de ese contexto musical en que se encuentran. Además, en los manuscritos aparecen unas u otras también de forma indistinta, sin atender a un criterio establecido en su escritura. Como apunta Ferguson⁶⁶⁸, este signo no tiene nada que ver (en su realización) con el que posteriormente se utilizará para una *acciaccatura*.

Ej. 42: sonata n° 4 de las *Sonatas...* (cc. 1 y 2)Ej. 43: sonata n° 5 de las *Sonatas...* (cc. 52-54)

⁶⁶⁸ Ferguson, H.: *Opus cit.*, pp. 148 y 149. En esta parte del libro, el autor resume aspectos sobre ornamentación, tomados del Apéndice IV del libro de Kirkpatrick sobre Scarlatti.

Ej. 44: sonata n.º 29 de las *Sonatas...* (cc. 80 y 81)

Como vemos en los tres ejemplos anteriores, en un mismo pasaje la apoyatura puede cambiar, sin que ello implique una interpretación diferente. En las *Obras para clavicordio o piano forte* encontramos en ocasiones apoyaturas de este tipo, que no aparecen junto a una nota determinada. Como recuerda Ferguson⁶⁶⁹, este no era sino un modo de escribir semicorcheas aisladas. De hecho, Baciero en su edición transcribe estas apoyaturas con barra cruzada, como semicorcheas⁶⁷⁰.

Ej. 45: sonata *Prima* de las *Obras...* (cc. 5-7)⁶⁷¹


En este ejemplo 45, tal y como apunta Ferguson, los signos de corchea con la barra cruzada de la mano izquierda no se corresponden con una apoyatura breve, sino con una semicorchea.

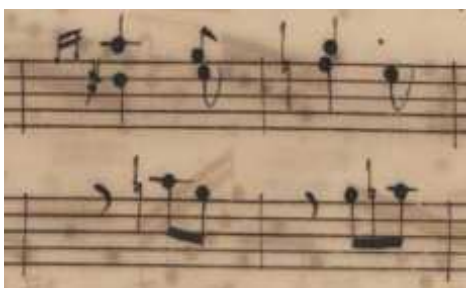
⁶⁶⁹ Ídem.

⁶⁷⁰ Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. UME. 1977-1981, vol. I, p. 51.

⁶⁷¹ Todos los ejemplos de este apartado están tomados directamente de los manuscritos originales de Sebastián de Albero, por lo que cuando se haga referencia a las *Obras...* nos estaremos refiriendo al Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, del RCSMM. Cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Otros

Gálvez señala que había otro tipo de ornamentos barrocos como el *Schleifer*  (deslizamiento o arrastre), que siempre escribían los ibéricos con pequeñas notas a partir de una tercera debajo de la nota real. Podía ser superior o inferior, bajando desde una tercera arriba de la nota real, y nunca se anticipaba⁶⁷². Estos grupos de notas breves —dos o, a lo sumo, tres— son poco utilizados por Albero, y aparecen en muy pocas sonatas. Ferguson coincide con Gálvez en que estos grupos de notas debían tocarse sobre la parte, aunque también señala que en ocasiones debían anticiparla⁶⁷³. En este sentido, Gálvez explica que ya en Soler se puede rastrear esta tendencia a dejar sin apoyo de tiempo fuerte alguna figuración ornamental, adelantándola al compás anterior⁶⁷⁴.

Ej. 46: sonata *Prima* de las *Obras...* (cc. 79 y 80)Ej. 47: sonata n° 19 de las *Sonatas...* (cc. 66 y 67)

⁶⁷² Gálvez, G. (1987): *Opus cit.*, p. 16.

⁶⁷³ Ferguson, H.: *Opus cit.*, p. 149. Como hemos apuntado anteriormente, en esta parte del libro, el autor resume aspectos sobre ornamentación, tomados del Apéndice IV del libro de Kirkpatrick sobre Scarlatti.

⁶⁷⁴ Gálvez, G. (1987): *Opus cit.*, p. 16.

En Albero también podemos ver el *doppelschlag* ∞ (grupeto), escrito en notas pequeñas, en la sonata n° 28 de sus *Sonatas para clavicordio*:



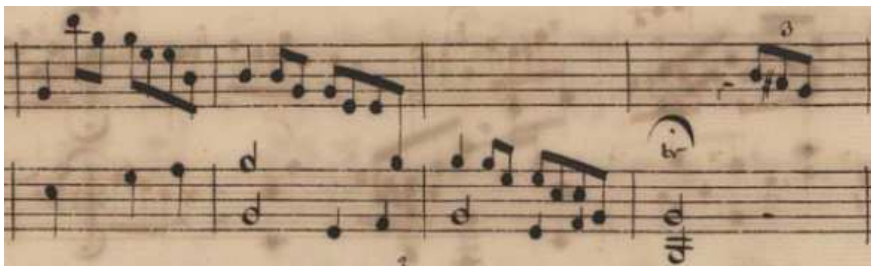
Ej. 48: sonata 28 de las *Sonatas...* (cc. 2 y 3)

Gálvez llama la atención sobre un aspecto que, según ella, es bastante desconocido en los compositores españoles y responde al tipo de ornamentación “ad libitum”. Se trata de la aparición de calderones o fermatas —generalmente finalizando una frase, o sobre un silencio—, que, en algunos casos (los menos), pueden significar un pequeño reposo, aunque lo más común era que el autor esperase del intérprete alguna ornamentación o pequeña cadencia. También se refiere a las sonatas bipartitas para resaltar otro aspecto improvisatorio que debe tenerse en cuenta: el compás de “enlace” que une las dos mitades (el último de ambas partes). Esta autora señala que, por lo general, se debe hacer un pequeño interludio o puente que quepa dentro de los límites de las barras del compás, para enlazar con la repetición, aunque no es necesario hacerlo para seguir⁶⁷⁵. En las notas críticas que Gálvez incluye en su edición de las sonatas de Albero, no pasa por alto este aspecto: “...debe tenerse en cuentas que el significado de algunos de los calderones es el de “Arbitrii” y en ellos debe ser improvisada una pequeña cadencia u ornamentación”⁶⁷⁶.

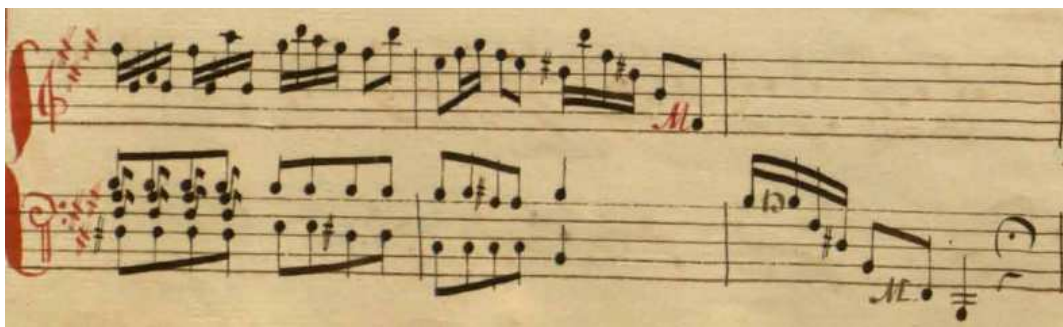
⁶⁷⁵ Gálvez, G. (1987): *Aspectos ornamentales de la música española de tecla del siglo XVIII (II)*. Música antigua, VIII, pp. 23 y 24.

⁶⁷⁶ Gálvez, G. (1978) “Criterios de edición” a Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, p. IX.

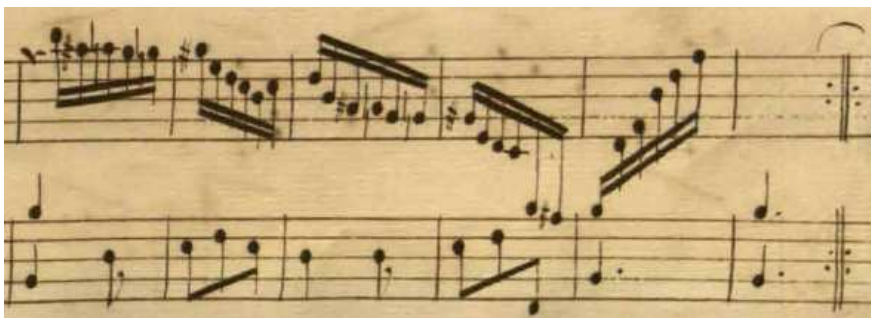
En Albero, excepción hecha de las recercatas (de carácter más libre e improvisatorio), no abundan los calderones, ni tan siquiera en los finales de sección de las sonatas. Pueden encontrarse algunos en las sonatas 24 y 29 de sus *Sonatas para clavicordio*, así como en la *Sonata Seconda* y *Sesta* de las *Obras...*



Ej. 49: sonata n° 29 de las *Sonatas...* (cc. 14-17)



Ej. 50: sonata *Seconda* de la *Obras...* (cc. 17-19)



Ej. 51: sonata *Sesta* de la *Obras...* (cc. 73-78)

Ej. 52: sonata *Sesta* de la *Obras...* (cc. 163-166)

Como puede observarse en los ejemplos anteriores, se trata de calderones puestos en tres tipos de lugares diferentes: al final de una frase sobre una nota, al final de una frase sobre un silencio y sobre las barras de repetición. Es muy probable que, tal y como señala Gálvez, sirvan para indicar al intérprete el lugar concreto de una ornamentación o una pequeña cadencia de paso a la repetición. Albero —o al menos su copista— apenas escribía calderones en sus obras, por lo que la posibilidad de que la aparición de uno de estos signos en la partitura significara algo muy concreto para el intérprete del XVIII es bastante alta. Como recuerda Ferguson, el número de ornamentos que se escribían en la música para teclado variaba mucho dependiendo del país, del compositor y de la fuente. Estos ornamentos formaron parte de la música preclásica, y, si un compositor no se molestaba siempre en escribirlos, ello no significaba que no los quisiera, sino que dejaba al intérprete que los introdujera allí donde fueran necesarios⁶⁷⁷.

Como hemos apuntado anteriormente, si nos basamos en la grafía de la notación musical es muy probable que el copista de Scarlatti y Albero fuera la misma persona. Este hecho ayuda a establecer un paralelismo entre la ornamentación del músico italiano y la del navarro, ya que sería lógico suponer que el copista, aunque trabajara con obras de diferentes autores, habría introducido un mismo tipo de signos ornamentales en sus manuscritos. Podría darse el caso de que un mismo tipo de signos obligase a una realización distinta, aunque esto no dependería del nombre del compositor, sino que estaría justificado en relación al contexto musical donde estuviesen escritos.

Ferguson, H.: *Opus cit.*, p. 125.

4.3.4 Textura

En las sonatas de Albero encontramos una riqueza textural que está estrechamente ligada con la época de transición en la que se hallaba la música en la primera mitad del siglo XVIII. No se había abandonado del todo el contrapunto imitativo que había caracterizado la música de décadas anteriores, ni las formas que habían tenido un lugar preponderante hasta esa época. De hecho, se siguen componiendo, aunque en menor medida, tientos o fugas, a la par que se van desarrollando otras formas, como la sonata o el tema con variaciones, las cuales van adquiriendo protagonismo con el devenir de la segunda mitad del siglo.

El compositor navarro comienza unas composiciones con un claro estilo de melodía acompañada propia del pre-clasicismo, y otras con un marcado carácter contrapuntístico. Pero también es cierto que, cuando emplea la escritura a voces, la voz superior es la que dirige el discurso sonoro, porque aun en el caso de que las otras hagan imitaciones o realicen un diseño de motivos que se contesten entre las voces, nunca están en igualdad de condiciones con la principal.

Pongamos varios ejemplos de sonatas del músico roncalés donde esta característica puede verse fácilmente. El primero de ellos está tomado de la sonata 7 de las *Sonatas...* (ej. 53), en el que, como puede observarse en su comienzo, se muestra una escritura clara a tres voces, que se completa con la entrada de una cuarta a partir del séptimo compás. Las voces están claramente definidas con una línea melódica fácil de seguir:

Andante


Ej. 53: sonata n° 7 de las *Sonatas...* (cc. 1-11)

Sin embargo, con el transcurso de la pieza, ninguna de las otras tres voces de abajo adquieren primacía sobre la superior, más bien la acompañan. Vemos en el siguiente ejemplo (ej. 54) cómo las tres voces que están presentes en ese momento se convierten en dos al utilizar una escritura en octavas en la mano izquierda, adquiriendo esta última el rol de acompañar:


Ej. 54: sonata n° 7 de las *Sonatas...* (cc. 86-97)

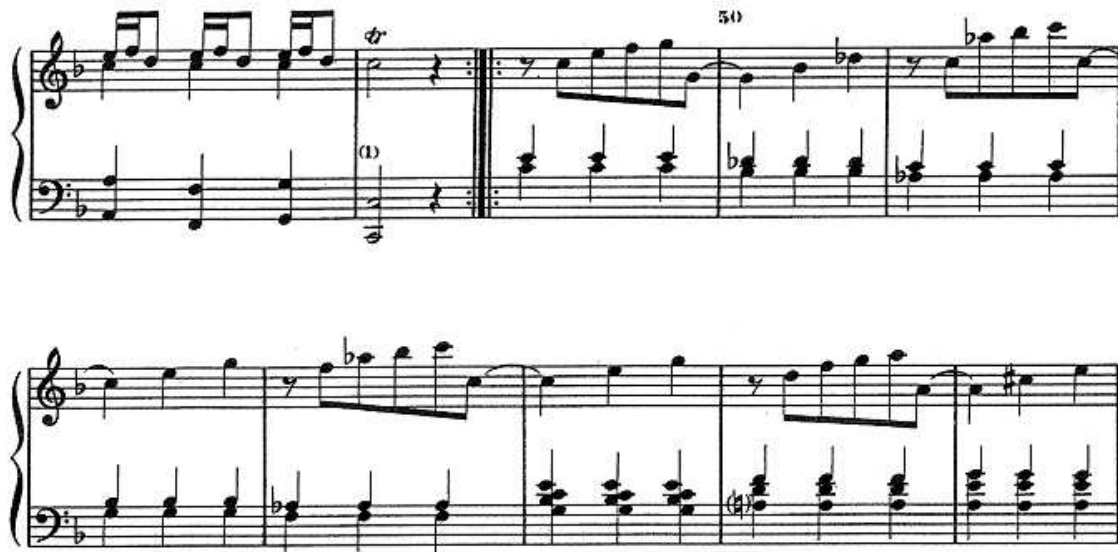
Ocurre lo mismo con la sonata 8 de las *Sonatas...* (ej. 55), donde el comienzo tiene un marcado carácter de invención con la imitación de la cabeza del tema por parte de una segunda voz. La textura cambia de dos a tres voces a partir del tercer compás, pero lo que va ocurriendo es que la voz que queda en medio de las dos extremas acaba supeditándose a una o a otra. Como podemos ver a continuación (ej. 56), acaba “venciendo” de nuevo la textura de melodía acompañada:

Allegro



Ej. 55: sonata nº 8 de las *Sonatas...* (cc. 1-9)

Vemos cómo en el tercer compás aparece una tercera voz que queda supeditada a la melodía de la voz superior, haciendo ésta un diseño en tercetas y más adelante en sextas. En el ejemplo siguiente observamos cómo a partir del compás 49 ocurre lo mismo: la voz central queda supeditada a la línea del bajo. Como puede observarse, el contrapunto inicial va evolucionando hacia lo que va a ser más bien una escritura de melodía acompañada.


Ej. 56: sonata n° 8 de las *Sonatas...* (cc. 47-56)

En la sonata n° 11 de las *Sonatas...* (ej. 57) volvemos a encontrarnos en su comienzo con una escritura a tres y cuatro voces, la cuales en ningún momento presentan un discurso de contrapunto imitativo, sino más bien de acompañamiento y de diálogo con una voz principal, que, como en los casos anteriores, es la superior. Al igual que en los anteriores ejemplos, Albero en ningún momento hace desaparecer la melodía de esta voz para que resalte la aparición de un motivo o un tema en una de las voces inferiores. Por el contrario, la refuerza supeditando la voz de la contralto a la superior, formando terceras, sextas y octavas para darle más consistencia y sonoridad.

Andante


Ej. 57: sonata n° 11 de las *Sonatas...* (cc. 1-9)

La segunda sección sí presenta una clara escritura a tres voces, de suerte que las dos voces superiores dialogan entre sí y la tercera marca el bajo. Pero, si seguimos el discurso musical, observamos nuevamente cómo siguen coexistiendo una voz principal —la superior— y otras dos (en ocasiones tres) que, aun escritas de manera individual, desempeñan un rol de puro acompañamiento (ej. 58).



Ej. 58: sonata n° 11 de las *Sonatas...* (cc. 40-49)

En la sonata 18 de las *Sonatas...* (ej. 59) el carácter de invención a dos voces queda muy marcado desde el comienzo, incluso con imitaciones que van creando un diálogo entre ambas líneas melódicas. Pero este claro carácter contrapuntístico, en el que ambas voces van intercambiando los roles en un discurso de diálogo imitativo, evoluciona hacia un tipo de escritura en donde la voz superior vuelve a quedar como línea melódica principal, y el resto de voces (hasta tres más) se unen en acordes que realizan un mero acompañamiento (ej. 60).

Andante


Ej. 59: sonata n° 18 de las *Sonatas...* (cc. 1-7)

Ej. 60: sonata n° 18 de las *Sonatas...* (cc. 13-20)

Incluso el estilo de escritura del ejemplo anterior deriva unos compases más adelante en un claro ejemplo de melodía acompañada, más acorde a lo que va a ser el estilo galante: con una melodía clara y un acompañamiento que no es sino una variante del típico bajo de Alberti (ej. 61):

Ej. 61: sonata n° 18 de las *Sonatas...* (cc. 45-52)

Podríamos poner muchos más ejemplos, entresacados de sus sonatas, pero vamos a centrarnos ahora en aquellas piezas cuya textura es presentada desde el comienzo en una clara disposición de melodía acompañada, más acorde a lo que va a ser el estilo de música de la segunda mitad del XVIII.

La sonata n° 3 de las *Sonatas...* comienza con una melodía muy expresiva que, a pesar de desdoblarse en dos voces en algunos momentos, tiene una línea del bajo que ante todo y sobre todo realiza el rol de acompañar. Este diseño de acompañamiento de la mano izquierda, con el que se inicia la pieza, la encontramos años más tarde en muchos compositores de música para piano (ej. 62).

Andante

Ej. 62: sonata n° 3 de las *Sonatas...* (cc. 1-10)

Durante el transcurso de la pieza, la mano izquierda va cambiando de diseños y juega con semicorcheas o acordes, pero aquí no puede hablarse de estilo contrapuntístico.

Lo mismo ocurre en otras sonatas como la nº 6 de las *Sonatas...*, donde desde el principio hay una clara diferencia entre melodía y acompañamiento, sin que pueda hablarse, a pesar de la escritura de la mano izquierda, de otras voces (ej. 63):

Allegro




Ej. 63: sonata nº 6 de las *Sonatas...* (cc. 1-9)

En los manuscritos de Albero a menudo nos encontramos con terceras, octavas u otros acordes escritos cada uno con su plica por separado. Es decir, a pesar de utilizar acordes que únicamente acompañan, o terceras que están supeditadas a una melodía o a un bajo, en muchas ocasiones están escritas como si fuesen voces separadas. Sin duda esto constituye influencia del estilo contrapuntístico que el músico navarro conocía muy bien, aunque, como vemos en numerosos ejemplos, no siempre el hecho de estar escrito así implicaba que, en un sentido musical, formasen parte de una línea melódica presente en toda la composición (ej. 64):

Ej. 64: sonata n° 6 de las *Sonatas...* (cc. 1-11)⁶⁷⁸

En la sonata n° 9 de las *Sonatas...* (ej. 65) se observa la diferenciación entre la melodía de la mano derecha y los acordes que acompañan en la izquierda. Estos últimos, a pesar de no formar parte de una línea melódica escrita con un sentido horizontal, se presentan escritos en el manuscrito original con cada una de las plicas de cada una de las notas que los conforman. Es decir, aunque en numerosas ocasiones vuelven a aparecer quintas, terceras, octavas etc., escritas con doble plica, esto no significa que debamos sostener la idea de un estilo contrapuntístico; de hecho, por lo que se observa, es habitual encontrarse en la escritura de Albero —o al menos en la de su copista— acordes de varias notas, en los que cada nota conserva su plica individual.

Ej. 65: sonata n° 9 de las *Sonatas...* (cc. 39-51)

⁶⁷⁸ BNMV: Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* de Albero.

En ocasiones Albero también presenta texturas homofónicas en algunas de sus sonatas, que acentúan el carácter dado por el propio ritmo de la obra. Esto provoca más densidad en el discurso musical y un aumento de la sonoridad en esos pasajes.

Veamos varios ejemplos: el primero de ellos correspondiente al final de la primera sección de la sonata n° 10 (ej. 66), muestra un pasaje donde el compositor reafirma la tonalidad de Re M, dando más densidad a la escritura mediante un pasaje de clara textura homofónica, que recuerda a un registro de tutti:



Ej. 66: sonata n° 10 de las *Sonatas...* (cc. 16-26)

En el siguiente ejemplo (n° 67), el cambio textural viene con el transcurso del desarrollo de la sonata n° 16, dando más densidad a la melodía y también a un acompañamiento que en su comienzo se presentaba más simple e incluso, en ocasiones, “hueco”. De hecho, este pasaje contrasta con la ligereza del final de las dos secciones, escrito únicamente a dos voces:

Ej. 67: sonata n° 17 de las *Sonatas...* (cc. 48-57)

Nuevamente encontramos aquí (ej. 68) un cambio textural al final de una sección que reafirma la tonalidad —en este caso Sib M—, y que vuelve a recordarnos de nuevo al registro del tutti, con su correspondiente aumento de la sonoridad:

Ej. 68: sonata n° 17 de las *Sonatas...* (cc. 39-51)

En las seis sonatas incluidas en la colección *Obras para clavicordio o piano forte* ocurre exactamente lo mismo: aun en el caso de que la sonata comience en un estilo propio de invención, con una imitación en otra voz en el segundo compás y un diseño contrapuntístico (ver ej. 69), el papel que tienen las voces que van por debajo de la melodía es de mero acompañamiento.



Ej. 69: sonata *Prima* de las *Obras...* (cc. 1-15)

Al igual que en la colección de *Sonatas para clavicordio* del manuscrito de Venecia, las sonatas contenidas en cada uno de los trípticos *recercata*, *fuga* y *sonata* presentan una textura de melodía acompañada. Aunque pueda entreverse una escritura a varias voces (o al menos una o más líneas melódicas que puedan seguirse aparte de la melodía principal), no existe un juego de imitaciones o entradas en cada una de las voces que nos pueda llevar

a valorar la posibilidad de que la obra se haya concebido en un sentido puramente horizontal. Como se observa en este ejemplo 69, la propuesta de entrada a dos voces (con la imitación del motivo principal en el segundo compás) termina en el quinto compás.

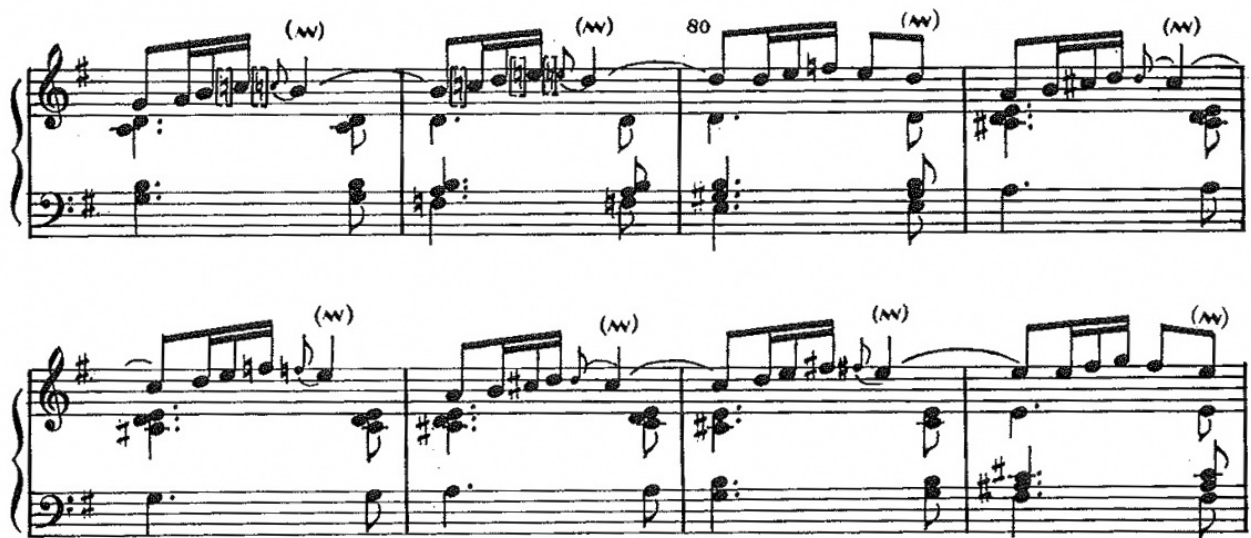
La segunda voz cambia su contrapunto inicial y se va convirtiendo en un mero acompañamiento de la melodía de la mano derecha. De hecho, conforme va avanzando la sonata, podemos encontrar diseños en la mano izquierda que van a ser muy frecuentes en la segunda mitad del XVIII (ej. 70).



Ej. 70: sonata *Prima* de las *Obras...* (cc. 46-55)

Un aspecto reseñable en cuanto a textura es la densidad que presenta la escritura de algunos pasajes de las *Obras...* De hecho, si comparamos las dos colecciones de música para teclado de Albero correspondientes a los manuscritos de Venecia y de Madrid, observamos cómo en este último las piezas parecen estar más trabajadas desde el punto de vista técnico. Son más complejas y en ocasiones más virtuosísticas que las primeras, aunque comparten la misma calidad musical, tanto en el aspecto melódico como en el armónico. Esta densidad a la que nos referimos no solo se ve en lo que compete a una textura de melodía-acompañamiento o contrapuntística, sino

también en ciertos acordes que en ocasiones aparecen escritos en agrupaciones de cuatro o cinco notas y con intervalos disonantes, que de alguna manera procuran una sonoridad de tipo percusiva (ej. 71):



Ej. 71: sonata *Quarta* de las *Obras...* (cc. 78-85)

En el siguiente ejemplo (nº 72), tomado de la sonata *Sesta*, puede observarse también este carácter percusivo en el tratamiento de algunos acordes, cuya sonoridad podríamos calificar incluso de agresiva:



Ej. 72: sonata *Sesta* de las *Obras...* (cc. 53-58)

Otra característica que se da en las *Obras para clavicordio o piano forte* (y que puede verse en menor medida en las *Sonatas para clavicordio*) es la proximidad en la escritura de ambas manos. En ocasiones aparece una textura bastante compacta, sobre todo cuando la mano izquierda se presenta en acordes (ejemplos 73 y 74):

Ej. 73: sonata *Prima* de las *Obras...* (cc. 86-96)

Otro ejemplo:

Ej. 74: sonata *Quarta* de las *Obras...* (cc. 28-37)

En el pasaje siguiente, tomado de la Sonata *Seconda* (ej. 23), observamos este mismo aspecto en una disposición contrapuntística a cuatro voces:



Ej. 75: sonata *Seconda* de las *Obras...* (cc. 69-72)

Es muy característico en las sonatas de Albero el uso de la repetición motivica al final de cada una de las dos secciones en que se dividen estas piezas, con el fin de reafirmar la tonalidad. Por lo general, el compositor navarro repite un motivo rítmico o melódico en ambas partes, aunque en la primera reafirma la tonalidad de la dominante y, en la segunda, la tonalidad principal. Aunque no lo hace en todas las ocasiones, el compositor roncalés gusta de introducir en estos diseños octavas en la mano izquierda, que proporcionan una textura más sólida a los bajos; y en ocasiones utiliza también acordes en la mano derecha, que producen una aumento en la sonoridad del instrumento.

Veamos varios ejemplos:

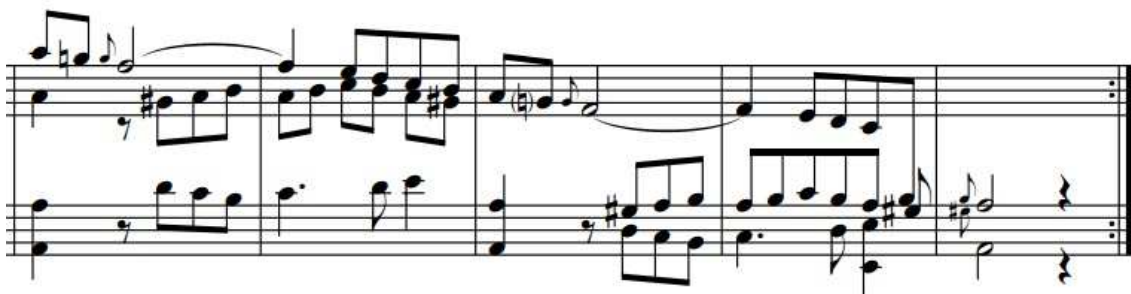


Ej. 76: final de la primera sección de la sonata n° 8 (Fa M), de las *Sonatas...* (cc. 45-48)

Ej. 77: final de la segunda sección de la sonata n° 8 (Fa M), de las *Sonatas...* (cc. 87-90)

Como observamos en los ejemplos 76 y 77, tomados de la sonata n° 8 en Fa M de la *Sonatas...*, Albero reafirma la tonalidad de la dominante al final de la primera sección, y la de la tónica al final de la segunda, con un diseño idéntico. En ambas secciones emplea un motivo de dos semicorcheas y corchea que repite una y otra vez.

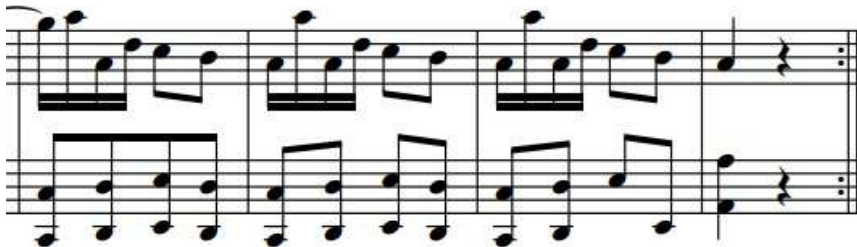
Al final de la primera sección de la Sonata n° 11 en re m de las *Sonatas...* (ej. 78), el músico navarro vuelve a reafirmar la tonalidad de la dominante —en este caso en modo menor—, mientras que en el final de la segunda (ej. 79) reafirma la de la tónica. Observamos cómo el motivo que cadencia las dos partes es repetido en un intervalo de octava descendente en ambas secciones:

Ej. 78: final de la primera sección de la sonata n° 11 (re m), de las *Sonatas...* (cc. 35-39)

Ej. 79: final de la segunda sección de la sonata n° 11 (re m), de las *Sonatas...* (cc. 68-72)

Esta repetición de los motivos rítmicos o melódicos al final de las dos secciones se da en otras sonatas como las número 14, 16, 18, 19, 23, 25, 26 y 29 de las *Sonatas para clavicordio*, y en las sonatas *Prima, Terzza y Quarta* de las *Obras para clavicordio o piano forte*.

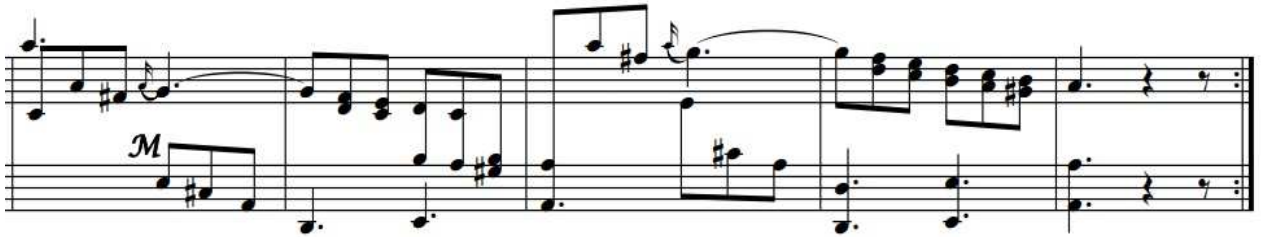
En ocasiones se dan también repeticiones de motivos al final de la primera sección, las cuales no son repetidas exactamente igual en la segunda. Una de las causas viene dada por el cambio de octavas en algunos de sus elementos melódicos o rítmicos (ejemplos 80 y 81):

Ej. 80: final de la primera sección de la sonata n° 4 (re m-ReM), de las *Sonatas...* (cc. 30-33)Ej. 81: final de la segunda sección de la sonata n° 4 (re m-ReM), de las *Sonatas...* (cc. 64-67)

Veamos otro ejemplo:



Ej. 82: final de la primera sección de la sonata n° 5 (la m), de las *Sonatas...* (cc. 28-32)



Ej. 83: final de la segunda sección de la sonata n° 5 (la m), de las *Sonatas...* (cc. 67-71)

Esto mismo se da en otras sonatas, como las números 6, 9, 17 y 20 de las *Sonatas para clavicordio*, y las sonatas *Quinta* y *Sesta* de las *Obras para clavicordio o piano forte*.

Otro de los motivos por los que ambas secciones no acaban igual viene dado por el añadido, al final de la segunda sección, de elementos rítmicos o melódicos que no existían al final de la primera (ejemplos 84 y 85):



Ej. 84: final de la primera sección de la sonata n° 3 (Re M), de las *Sonatas...* (cc. 39-45)

Ej. 85: final de la segunda sección de la sonata n° 3 (Re M), de las *Sonatas...* (cc. 99-109)

Otro ejemplo:

Ej. 86: final de la primera sección de la sonata n° 12 (Re M), de las *Sonatas...* (cc. 55-57)Ej. 87: final de la segunda sección de la sonata n° 12 (Re M), de las *Sonatas...* (cc. 108-110)

Esto se da también en la sonata n° 24 de las *Sonatas para clavicordio*.

En otras ocasiones, como en el caso de la sonata n° 21 de las *Sonatas para clavicordio*, la repetición de motivos existe en cada una de las secciones por separado, pero son diferentes en las dos partes (ejemplos 88 y 89):



Ej. 88: final de la primera sección de sonata n° 21 (La M), de las *Sonatas...* (cc. 29-33)

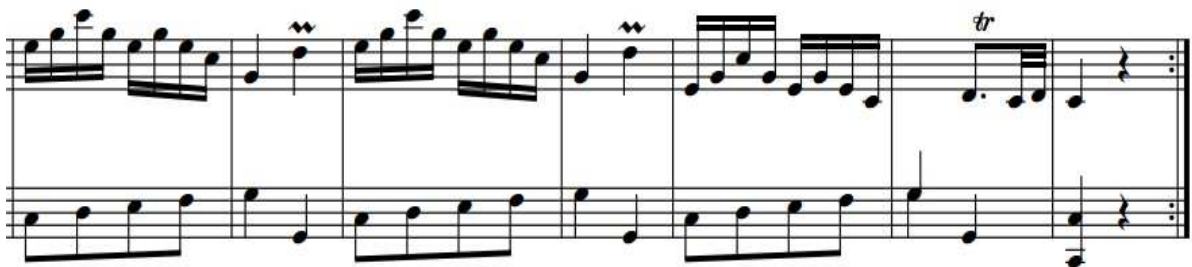


Ej. 89: final de la segunda sección de sonata n° 21 (La M), de las *Sonatas...* (cc. 67-71)

Otro ejemplo:



Ej. 90: final de la primera sección de sonata n° 27 (do m), de las *Sonatas...* (cc. 39-43)



Ej. 91: final de la segunda sección de sonata n° 27 (do m), de las *Sonatas...* (cc. 86-92)

En resumen, en sus sonatas Albero evoluciona la escritura hacia una textura de melodía acompañada, incluso en aquellas obras en que puede observarse una disposición de escritura a cuatro voces o un comienzo en contrapunto imitativo. Vemos también cómo este cambio textural acontece igualmente en algunos acordes, cuya disposición convierte la superposición de sonidos que los forman en una masa sonora de carácter percusivo. En la colección de *Obras para clavicordio o piano forte*, el compositor gusta de aproximar las tesituras de todas las voces en diversas ocasiones, quizá en la búsqueda de más tensión musical, que más tarde resuelve con la sustracción de algunas voces o la separación de los elementos que conforman la melodía y el acompañamiento.

En las dos cadencias principales que tienen lugar al final de cada una de las secciones resulta muy frecuente que el compositor navarro utilice la repetición motivica para reafirmar la tonalidad de cada parte. Por lo general utiliza octavas en la mano izquierda que dan firmeza en la línea del bajo, aunque únicamente podemos hablar de densidad en algunos pasajes homofónicos en los que el compositor escribe acordes repetidos en la mano derecha y acordes u octavas repetidas en la izquierda, los cuales propician un aumento en la sonoridad del instrumento. De todos modos, lo habitual en los finales de sección de las sonatas de Albero es encontrarse con una escritura de carácter rítmica, ligera e incluso amable, donde lo que impera es la claridad motivica y tonal.

4.3.5 Escritura “pianística”

Albero presenta, en muchas de sus obras, pasajes con un estilo de escritura que podría considerarse pianístico. Estos pasajes de algún modo anteceden el lenguaje pianístico que muchos compositores adoptan y desarrollan a partir de la segunda mitad del XVIII. Pero este hecho no convierte al compositor navarro en “creador” o “inventor” de este tipo de lenguaje, ni tan siquiera se puede sostener el hecho de que su obra haya servido para inspirar a otros grandes compositores, pero lo que sí certifica es que el músico roncalés no solo conocía muy bien el arte de la composición (tanto del estilo antiguo como del moderno) sino que también habría podido conocer de primera mano los instrumentos que la Reina poseía en la Corte, incluido los pianos⁶⁷⁹. ¿A través de Scarlatti? ¿Por medio de José de Nebra? ¿Gracias al rey Fernando VI? Recordemos que la Reina custodiaba no uno, sino dos volúmenes de sonatas de Albero en su biblioteca personal. Podría habérselas dado él mismo, quizá a través de Scarlatti, su maestro, o a través del Rey.

Como hemos apuntado anteriormente, no podemos certificar el afecto que pudieron haber demostrado los monarcas hacia Albero, ya que, cuando ambos murieron, el músico navarro llevaba fallecido más de dos años, lo que impide hallar en el testamento de los reyes, cualquier tipo de agradecimiento o trato especial hacia aquel. Recordemos que esta hipótesis de la relación de amistad entre Albero y los monarcas solo presenta como fundamento la propia dedicatoria de las *Obras para clavicordio o piano forte*, la pensión de 200 ducados de vellón que Fernando VI dejó a M^a Ángela de la Calle cuando su marido falleció y los dos volúmenes con composiciones del músico roncalés que le Reina poseía en su colección de libros de música. No se ha podido hallar ningún documento que acredite si el compositor navarro fue maestro de música del Rey o de algún infante, o si en alguna ocasión participó en los conciertos de cámara de la Corte, aunque el hecho de que no haya aparecido

⁶⁷⁹ Recordemos también que la reina Bárbara de Braganza poseía la colección *Sonate da cimballo di piano e forte detto vulgarmente de martelletti* de Lodovico Giustini, del año 1732, y considerado el primer libro escrito para piano de la historia. Es muy posible que Albero hubiera podido tener acceso libre al mismo.

documentación al respecto, no implica necesariamente que no hubiera sido así.

Pero volvamos sobre el lenguaje pianístico que presenta el músico navarro en varias de sus obras. En el ejemplo 92, tomado de la sonata n° 7, Albero utiliza, en los compases 39 a 43 de la primera parte, un diseño melódico en semicorcheas que muchos compositores emplean en el XIX:



Ej. 92: sonata n° 7 de las *Sonatas...* (cc. 39-47)

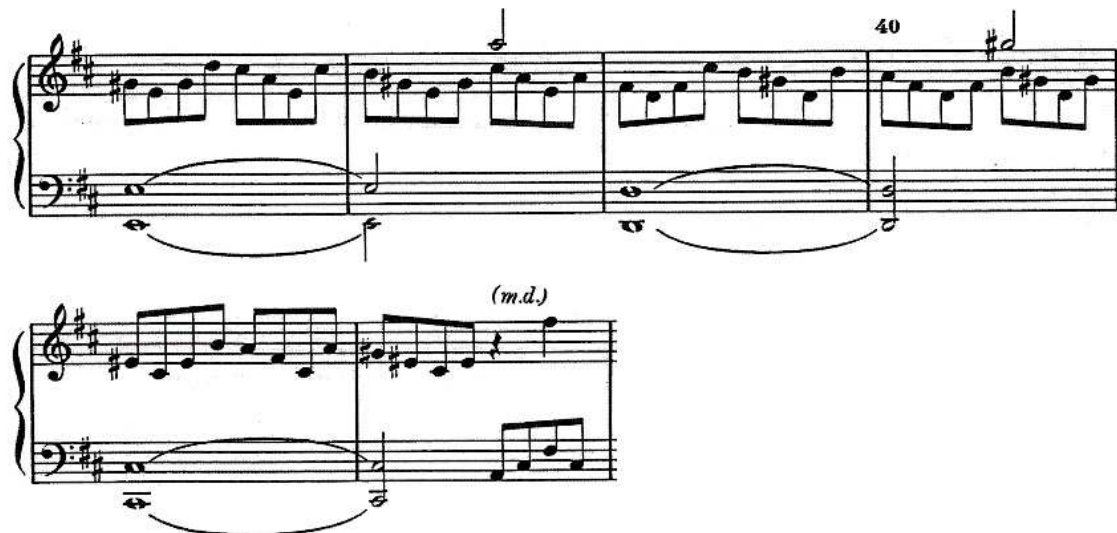
Recordemos, por poner un ejemplo, el primer movimiento de la Sonata Op. 31 n° 2 de Beethoven:

Ej. 93: 1^{er} movimiento de la sonata Op. 31 n° 2, de Beethoven (cc. 73-82)⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Edición Peters. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 28 de julio de 2015).

En este ejemplo 93, podemos observar cómo en el compás 75, comienza en la mano derecha un diseño igual al que proponía Albero en su sonata, aunque más desarrollado.

Veamos otro ejemplo de este mismo diseño en otra de las sonatas de Albero:



Ej. 94: sonata n° 19 de las *Sonatas...* (cc. 37-42)

En la tercera sonata de Chopin también podemos verlo:



Ej. 95: 1^{er} movimiento de la sonata Op. 35 de Chopin (cc. 10-23)⁶⁸¹

⁶⁸¹ Edición G. Schirmer. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 28 de julio de 2015).

Vemos cómo el motivo en semicorcheas que presenta Albero en la sonata séptima, o el de corcheas de la sonata diecinueve, es el mismo que emplea Chopin para acompañar uno de los temas del primer movimiento de su tercera sonata.

Continuamos con la anteriormente citada sonata 7 de Albero, y encontramos otro pasaje en el que la mano derecha se acompaña de octavas quebradas —al estilo de bajo de Murky—, aunque sin el efecto de trémolo:



Ej. 96: sonata n° 7, de las *Sonatas...* (cc. 61-67)

Como sabemos, este tipo de bajos aparece frecuentemente en obras del clasicismo, y en compositores como Clementi o Beethoven. Por lo general suelen escribirse para dar un efecto de trémolo medido:

Allegro di molto e con brio.

Ej. 97: 1^{er} movimiento de la sonata Op. 13 de Beethoven (cc. 10-23)⁶⁸²

⁶⁸² Edición G. Schirmer. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 28 de julio de 2015).

Este celeberrimo pasaje de la Sonata “Patética” de Beethoven (ej. 97), tiene el mismo diseño de acompañamiento que escribe Albero, solo que en el tempo especificado de *Allegro di molto e con brio* aparece el efecto de trémolo antes descrito.

Veamos un nuevo ejemplo de este diseño en otra sonata del músico navarro:



Ej. 98: sonata n° 27, de las *Sonatas...* (cc. 25-32)

Como hemos apuntado, Clementi es otro de los compositores que utiliza mucho este diseño en su música para piano:



Ej. 99: 1^{er} movimiento de la sonatina Op. 36, n° 6 de Clementi (cc. 19-21)⁶⁸³

⁶⁸³ Edición Durand. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 28 de julio de 2015).

El bajo de Alberti, tan usado en la segunda mitad del XVIII por todos los compositores para piano, también lo podemos ver en una de sus variantes en Albero, concretamente en la sonata número 18:



Ej. 100: sonata n° 18 de las *Sonatas...* (cc. 45-52)

Aunque esta forma de acompañamiento se utilizaba sobre todo con otro tipo de disposición (primero la nota más baja del acorde, después la más alta, la nota media y la alta de nuevo), también es cierto que su fundamento —quebrar el acorde—, puede observarse en diversos diseños, todos ellos muy parecidos. De hecho, incluso en el *Musicalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch (1749-1816), del año 1802, figura la siguiente definición, con el siguiente ejemplo:

Ej. 101: definición de *Bajo de Alberti*, en el tratado *Musicalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch (1749-1816)⁶⁸⁴

Albertischer Baß. Mit diesem Namen werden zuweilen die harpeggirenden Bässe, z. E. etc.



bezeichnet, weil der Erfinder derselben Domenico Alberti geheißen hat. *)

⁶⁸⁴ Koch, H. Ch.: *Musicalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802, p. 80. Traducción: “Bajo de Alberti: Con ese nombre se designan aquellos bajos arpegiados, porque su inventor se llamaba Domenico Alberti.”

En el ejemplo de Koch, la disposición de las notas es la misma que en la sonata 18 del compositor navarro. Es sobre todo en compositores como Clementi, Mozart, Haydn y Beethoven, donde aparece con frecuencia este tipo de acompañamiento en todas sus variantes, muy utilizado sobre todo en la segunda mitad del XVIII, pero que sigue apareciendo en el siglo XIX o incluso en el XX. Vemos en el siguiente ejemplo cómo Beethoven lo utiliza de forma más desarrollada:



Ej. 102: 1^{er} movimiento de la sonata Op. 2, n^o 3 de Beethoven (cc. 27-36)⁶⁸⁵

Veamos otra variante de este tipo de acompañamiento en Albero:



Ej. 103: sonata n^o 19 de las *Sonatas...* (cc. 74-81)

⁶⁸⁵ Dover Publications. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

Muy parecidos a los anteriores, veamos estos dos diseños que emplea Mozart en su Sonata en Fa mayor, K. 332:



Ej. 104: 1^{er} movimiento de la sonata en Fa M K. 332 de Mozart (cc. 1-5)⁶⁸⁶



Ej. 105: detalle de los cc. 53 y 54 de la misma sonata

En este tipo de diseños, donde los acompañamientos muestran una escritura sencilla en pro de la claridad melódica, se muestra cómo el compositor navarro va superando poco a poco la escritura contrapuntística y va abriendo camino hacia el estilo galante.

Como podemos observar en los ejemplos siguientes, el acompañamiento rítmico en octavas o acordes repetidos es un recurso también muy utilizado por Albero en varias de sus obras (ejemplos 106-109). En el siglo XIX y en el XX, esta forma de acompañamiento se emplea en muchas obras virtuosísticas.

⁶⁸⁶ Edición G. Schirmer. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).


Ej. 106: sonata n° 10 de las *Sonatas...* (cc. 26-41)

Albero pudo haber visto este modelo de acompañamiento en algunas obras de compositores contemporáneos como Scarlatti. Pongamos como ejemplo el *Essercizio n° 6* de sus *Essercizii per gravicembalo*:


Ej 107: *essercizio n° 6* de los *Essercizii per gravicembalo*, de Scarlatti (cc. 20-31)⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Edición Pierre Guoin. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

Veamos otros ejemplos en las obras del navarro:



Ej. 108: sonata *Seconda* de las *Obras para clavicordio o piano forte* (cc. 11-17)⁶⁸⁸



Ej. 109: sonata n° 18 de las *Sonatas...* de Albero (cc. 58-71)

Debe recordarse que también Bárbara de Braganza poseía entre sus libros de música las sonatas de Lodovico Giustini, y que el músico roncalés pudo haberlas conocido gracias a la generosidad de la Reina o por mediación

⁶⁸⁸ *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII. Edición a cargo de Antonio Baciero. UME, 1977-1981, vol. VI, cc. 11-17.*

de Scarlatti. También en esta obra del año 1732, se puede observar una aproximación al estilo galante.



Ej. 110: *Corrente* de la Sonata VII de Lodovico Giustini (cc. 63-70), de la colección *Sonate da cimbalò di piano e forte detto vulgaramente di martelletti*

Ej. 111: sonata nº 21 de las *Sonatas...* (cc. 47-54)

En este último ejemplo existe además una dificultad técnica añadida: el salto entre octavas que se produce en la mano izquierda en los compases 47-50 de este ejemplo, así como en otros compases de la misma obra.

El acompañamiento en octavas y acordes comienza a ser frecuente ya desde la primera mitad del siglo XVIII, y, con la evolución del piano y sus posibilidades técnicas y sonoras, muchos compositores posteriores utilizarán estos diseños. El motivo principal radica en que este recurso, unido a la utilización del pedal de resonancia propio de los pianos, favorece un colorido muy característico en las piezas lentas y un aumento de la sonoridad importante en las obras virtuosísticas. Veamos varios ejemplos:

Largo. **F. CHOPIN. Op. 28, Nº 4.**

espress.


Ej. 112: preludio Op. 28 n° 4 de F. Chopin (cc. 1-7)⁶⁸⁹

Andante.


Ej. 113: *Rondó Capriccioso*, Op. 14 de F. Mendelssohn (cc. 1-11)⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Edición G. Schirmer. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

⁶⁹⁰ Edición Peters. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

Como vemos en este último ejemplo y en los tres siguientes, un recurso muy utilizado —sobre todo a partir de los compositores románticos— era el de utilizar un bajo con una nota, octava o acorde, en las partes fuertes del compás, y acompañar después con acordes.



Ej. 114: estudio nº 1 de *Gradus ad Parnasum* Op. 44 vol. I, de Clementi (cc. 18-23)⁶⁹¹



Ej. 115: *Lieder Ohne Worte* Op. 19 nº 3, de Mendelssohn (cc. 24-37)⁶⁹²

⁶⁹¹ Edición Peters. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

⁶⁹² Ídem.

Ej. 116: *Valle d'Obermann* de F. Liszt (cc. 83-90)⁶⁹³

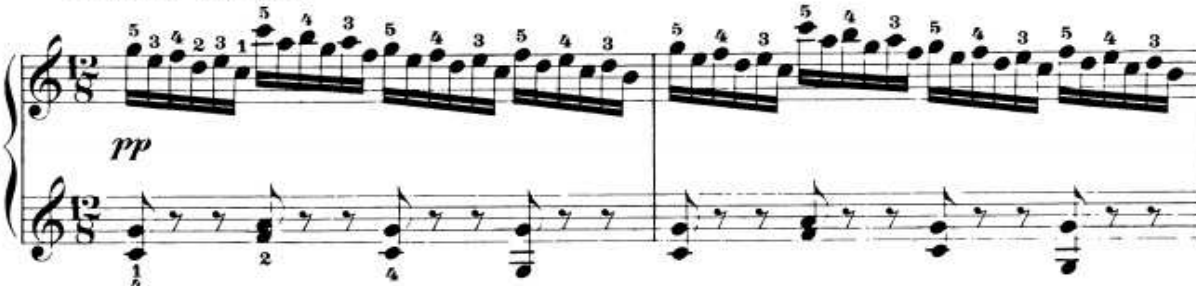
Los pasajes de terceras quebradas que Albero escribe en la sonata 22 nos recuerdan también algunos estudios de finales del XVIII, y son los que, en una escritura más desarrollada, utiliza Chopin en su estudio Op. 25 n° 11, en el que se mezclan segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas quebradas:

Ej. 117: sonata n° 22 de las *Sonatas...* (cc. 54-59)

⁶⁹³ Edición Breitkopf & Härtel. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

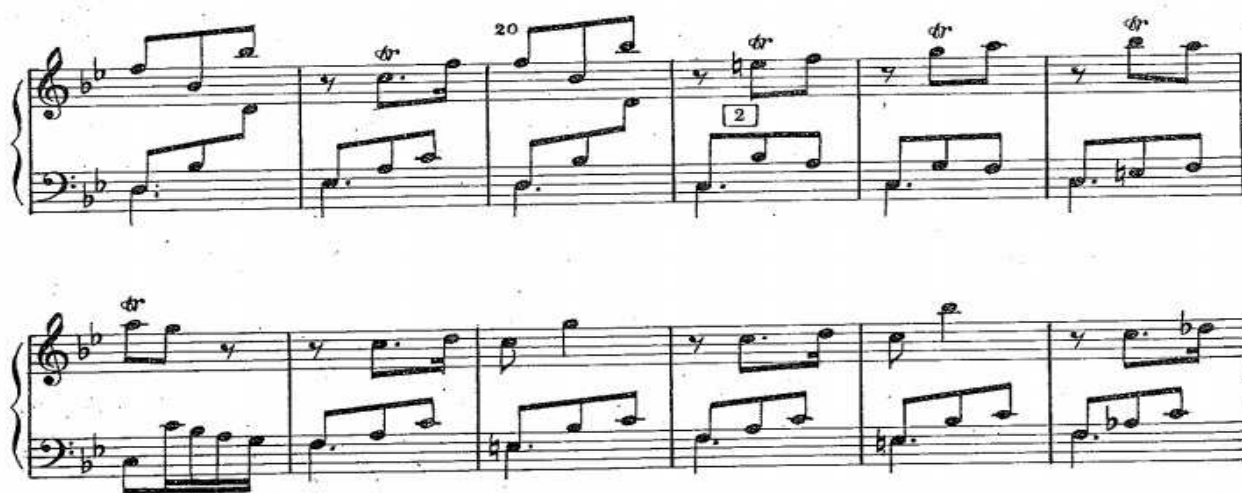
Si lo comparamos con el estudio Op. 299 n° 11 de *Die Schule der Geläufigkeit* de Czerny, vemos que este último utiliza el mismo recurso para escribir su composición:

11. **Presto** (♩ = 132)



Ej. 118: sonata n° 11 de *Die Schule der Geläufigkeit*, de Czerny (cc. 1 y 2)⁶⁹⁴

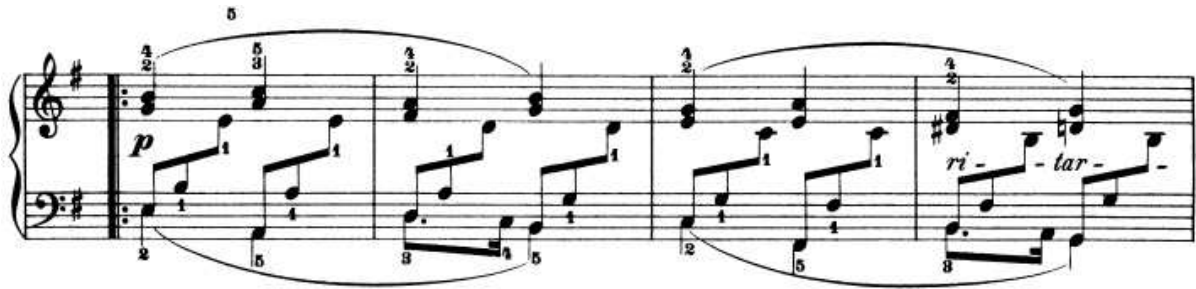
En la sonata *Terzza* de las *Obras para clavicordio o piano forte* aparece también otro tipo de diseño en el acompañamiento, muy utilizado más adelante por los compositores de piano. Se trata del tresillo cuyo primer bajo coincide con otra figura de valor de negra con puntillo. Aunque en muchas ocasiones puede ligarse con el cuarto o quinto dedo, el piano, además, permite dar más resonancia al pasaje si se cambia el pedal en cada uno de los bajos. También permite que la distancia entre las notas del tresillo pueda ser mayor, ya que el uso de este pedal posibilita el poder soltar la nota del bajo para tocar notas más alejadas (ejemplos 119 y 120).



Ej. 119: sonata *Terzza* de las *Obras para clavicordio o piano forte* (cc. 18-29)⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Edición Peters. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 29 de julio de 2015).

Si lo comparamos con los acompañamientos de otros compositores posteriores, podemos observar que se trata de un estilo de escritura muy apto para tocar en el piano, ya que, como hemos apuntado, el pedal de resonancia permite ligar los bajos, lo que crea un efecto de resonancia muy característico en este instrumento.



Ej. 120: *Kinderszenen* Op. 15, n° 1 de R. Schumann (cc. 9-12)⁶⁹⁶

En el siguiente ejemplo vemos otra de las piezas de Albero en la que aparece este diseño de acompañamiento:



Ej. 121: sonata 3, de las *Sonatas...* de Albero (cc. 73-78)

La misma escritura, aunque con una armonía más desarrollada, puede encontrarse en la *Sonata en si menor* de Liszt:

⁶⁹⁵ Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII. Edición a cargo de Antonio Baciero. UME, 1977-1981, vol. IV, cc. 18-29.

⁶⁹⁶ Edición C. Kühner. Collection Litolf, n° 1701. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 30 de julio de 2015).


Ej. 122: sonata en si m de F. Liszt (cc. 191-199)⁶⁹⁷

Con todos los ejemplos expuestos, comprobamos cómo Albero utilizaba un lenguaje bastante avanzado, propio de un estilo más clásico (romántico incluso) que barroco, y en su música podemos encontrar estos y otros elementos que más adelante serán desarrollados por diversos compositores. Hemos aclarado anteriormente que de ningún modo hay que atribuir al músico roncalés el mérito de haber creado estos diseños o formas de acompañamiento que anteceden la escritura propia del piano. Sin embargo, sí debe valorarse en justicia su amplio conocimiento tanto de los lenguajes más antiguos como de los más modernos, y, por supuesto, el ingenio de saber combinarlos en su música, lo que le permitió realizar composiciones de alto valor musical.

⁶⁹⁷ Edición B. Schott's Söhne. Ejemplo tomado de la web www.imslp.org (consultado el 30 de julio de 2015).

4.3.6 Elementos hispánicos en la música de Albero

La música de Albero presenta una serie de rasgos que tienen su origen en la tradición hispánica, en la que, a la vista de sus composiciones, el compositor navarro estaba bien formado. Estos rasgos se refieren a la utilización de ritmos y giros armónicos, la imitación de instrumentos típicos españoles o el empleo de la forma de la sonata bipartita (en el modo en que lo hacían los compositores ibéricos) y donde, según Kastner, “...rezuman la escritura armónica y vertical establecida previamente por numerosos organistas españoles en sus *Tientos partidos*”⁶⁹⁸.

Como señala Igoa, en la Península ibérica son varios los términos utilizados para lo que ahora conocemos como sonatas: *essercizi*, en Scarlatti; *toccata* o *tocata*, en Rodríguez Monllor, Seixas o Nebra; *Obra*, en Soler, etc. Incluso existen colecciones —como en el caso de las *Sonatas para clavicordio* de Albero— que incluyen piezas que, en realidad no son sonatas sino *fugas*, o que evocan géneros antiguos del teclado ibérico como el *tiento* o el *intento*, la *obra*, la *pieza*, o incluso el *verso*, pero que llevan el nombre de *sonatas* en algunas copias⁶⁹⁹. El mismo autor destaca que en esta época la Sonata ibérica obedecía a un plan formal previsible:

“...derivado en gran medida de la sucesión dialéctica de una tónica principal y otra secundaria en la primera parte de una forma binaria, que continúa con el reverso de este plan tonal para volver a la tónica principal, aunque ampliando el espectro armónico con otras regiones tonales al principio de la segunda parte. Este esquema, derivado esencialmente de la danza, no aplica a los otros géneros mencionados anteriormente (*essercizi*, *toccata*, *tiento* o *fuga*), géneros cuyas características se centran más en su función musical, sus rasgos de escritura o su textura imitativa basada en uno o más temas, pero que carecen de la clara seccionalización unida a un esquema tonal definido propia de la sonata, incluso en su estadio preclásico”⁷⁰⁰.

Como hemos podido ver anteriormente, en Albero se dan estas características formales y armónicas propias de las sonatas de los músicos ibéricos, así como los rasgos fundamentales que, tal y como señala Igoa, las

⁶⁹⁸ Kastner, M. S. (1978), “Prólogo” a: Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, p. V.

⁶⁹⁹ Igoa, E. (2013): Opus cit., pp. 130 y 131.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 131.

caracterizan: uso frecuente de la imitación (sobre todo al comienzo de las piezas), empleo de texturas de melodía y acompañamiento, y elaboración rítmica de progresiones⁷⁰¹.

Veamos varios ejemplos de imitación al comienzo de sonatas de Albero:

Allegro



Ej. 123: comienzo de la sonata n° 5, de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Allegro



Ej. 124: comienzo de la sonata n° 8, de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Andante



Ej. 125: Comienzo de la sonata n° 13, de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 128.

Ej. 126: comienzo de la sonata n° 21 de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Estas imitaciones en los comienzos de algunas piezas (que también aparecen en las sonatas 18 y 29 de las *Sonatas para Clavicordio* y en la *Sonata Prima* de las *Obras para clavicordio o piano forte*) propician un cierto carácter de ímpetu y recuerdan en cierto modo al comienzo de algunas invenciones de Bach. Aunque, en el caso de Albero, la textura contrapuntística se abandona muy rápidamente en pro de la melodía acompañada, típica del estilo galante.

Como se ha señalado anteriormente, las texturas de melodía y acompañamiento son también muy frecuentes en el compositor navarro, incluso en piezas que comienzan con un estilo más imitativo (ejemplos 127 y 128).

Ej. 127: comienzo de la sonata n° 3 de las *Sonatas...* (cc. 1-8)


Ej. 128: Sonata n° 18 de las *Sonatas...* (cc. 45-52)

La elaboración rítmica de progresiones es otra de las características de las sonatas ibéricas a las que alude Igoa. En Albero es muy fácil encontrarlas en los comienzos de la segunda sección de sus sonatas. Veamos varios ejemplos:


Ej. 129: sonata n° 4 de las *Sonatas...* (cc. 31-43)

Ej. 130: sonata n° 8 de las *Sonatas...* (cc. 47-56)

Ej. 131: sonata *Cuarta de Obras...* (cc. 91-98)

Pueden verse muchos más ejemplos a lo largo de todas sus sonatas.

Esta tendencia de Albero a sobrepasar el estilo barroco hacia un estilo más “moderno” no debe interpretarse como la puesta en marcha de una “hoja de ruta” que deba cumplirse por exigencias culturales o sociales, sino que constituye el camino natural de la propia evolución musical. El organista navarro se sitúa de alguna manera en un puesto de enlace entre la antigua y

la nueva tradición, sin olvidarse de la función que su música debe de cumplir en la Corte. En palabras de Igoa:

“Ningún compositor escribe su música bajo los cánones de un supuesto estilo de transición entre dos épocas más consolidadas (en este caso, el Barroco y el Clasicismo), algo que sólo la historiografía posterior es capaz de reconocer, pero de lo que nadie es consciente en su época. Por el contrario, cualquier creador intenta por una parte escribir una música con su propia lógica formal y coherencia estilística, al tiempo que satisface la función social para la que nace esa música. Es este un aspecto de vital importancia, puesto que hasta las postrimerías del siglo XVIII la mayoría de los compositores estaba al servicio de la Iglesia o de la Corte en sus diversos grados (realeza y nobleza) en lo que se refiere a la creación de música para la liturgia, los palacios y las casas nobiliarias, así como en misiones pedagógicas que también implicaban una alta dosis de creación de material destinado a la enseñanza”⁷⁰².

En la música de Albero podemos encontrar también otros aspectos propios de la música ibérica para tecla, como por ejemplo el uso de escalas y cadencias frigias. Es común encontrarse a menudo con el tercer grado de estas escalas alterado en un semitono ascendente, de tal modo que entre el segundo grado y el tercero se produzca un intervalo de segunda aumentada⁷⁰³, que le da una sonoridad muy típica y frecuente de encontrar en la música española.

Las escalas frigias pueden encontrarse con la tercera alterada, sin alterar, en bajos, en melodías, con cadencias acabadas en un acorde mayor o menor, como motivo de progresiones, como contra canto de una voz principal etc. Veamos varios ejemplos en los fragmentos seleccionados:



Ej. 132: sonata n° 3 (Re M) de las *Sonatas...* (cc. 27-32)

⁷⁰² Igoa, E. (2013): Opus cit., p. 129.

⁷⁰³ En la nomenclatura moderna a esta escala se la llama también modo frigio dominante, por ser la escala que se produce si se comienza en el V grado de la escala menor armónica.



Ej. 133: sonata n° 7 (Fa M) de las *Sonatas...* (cc. 69-73)



Ej. 134: sonata n° 11 (re m) de las *Sonatas...* (cc. 55-57)

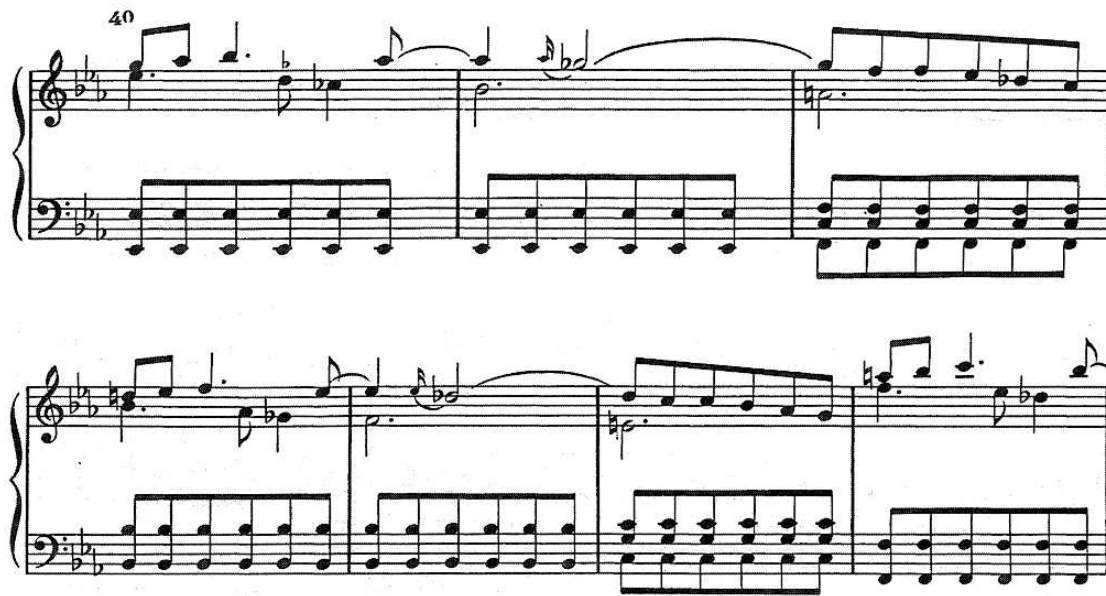


Ej. 135: sonata n° 23 (fa m) de las *Sonatas...* (cc. 79-84)

Allegro.



Ej. 136: sonata n° 4 (re m) de las *Sonatas...* (cc. 1-6)


Ej. 137: sonata n° 24 (Mib M) de las *Sonatas...* (cc. 40-46)

Ej. 138: sonata n° 25 (Mib M) de las *Sonatas...* (cc. 31-34)

Como vemos, la utilización de escalas y cadencias frías era un recurso muy empleado por Albero en particular y por los compositores ibéricos en general, y da a la música un colorido muy característico de la música hispánica.

Otro de los rasgos típicos que podemos encontrar en la música de Albero es la utilización de elementos provenientes del folklore hispano. Este aspecto resulta más complejo de identificar de lo que puede parecer a primera vista, puesto que cada región tiene sus danzas y bailes típicos, muchos de los cuales se extienden además por otras regiones diferentes, de las que toman rasgos característicos que los diferencian entre sí. En esta línea, Manzano distingue entre los significados de baile y danza, pues, según él, se sitúan en diferentes planos: *“mientras los bailes son un fenómeno espontáneo, una forma de expresión y diversión muy frecuente, las danzas conllevan más bien un aspecto ritual y están ligadas de ordinario a determinadas conmemoraciones, fiestas y celebraciones que se repiten de forma cíclica a lo largo del año”* ⁷⁰⁴.

Según Morales, a pesar de que una cantidad considerable de literatura se ha dedicado a estudiar la influencia de la música y la danza tradicional del siglo XVIII en el teclado español, hasta ahora no se ha realizado ningún intento de identificar sistemáticamente los bailes sin título que se encuentran ocultos dentro de los cientos de sonatas compuestas por Scarlatti y sus contemporáneos. Esta circunstancia deja al intérprete de teclado actual en una situación desconcertante, ya que al colocarse este ante una colección de sonatas españolas del siglo XVIII, como, por ejemplo, de Domenico Scarlatti (1685-1757), Antonio Soler (1729-1783) o José de Nebra (1702 -1768), inevitablemente se le presentarán dilemas en cuanto a la forma de dar voz a la "españolidad" de las piezas que han de ser interpretadas. Si estas se basan en un baile —señala la autora—, a continuación habrá que preguntarse: ¿Qué tipo de baile es? ¿Dónde se deben colocar los acentos? ¿Cuál es la estructura métrica?⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Manzano Alonso, M. (1999-2002): *Castilla y León: III. Géneros musicales. Cantos de baile y danza*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Vol. III, p. 355.

⁷⁰⁵ Morales, Luisa (2005): *Dances in Eighteenth-century Spanish Keyboard Music*. Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the Conference. *Music in the Time of Goya, and Goya in the Time of Granados*. Held at the University of California, Riverside. *Encuentros 2005*. <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/morales.html> (consultado el 16 de febrero de 2016).

Pero estos bailes o danzas generalmente no aparecen de forma literal en la música instrumental para tecla, sino que, más bien, son algunos de los elementos que los caracterizan, debidamente estilizados, los que los compositores ibéricos tomaban para incluirlos en sus obras, especialmente cuando estas composiciones iban destinadas a un ambiente burgués o de la realeza. Aspectos tales como el carácter, el ritmo, el compás, los giros melódicos, las escalas, la imitación de instrumentos como la guitarra o las castañuelas, el zapateado, etc., eran trasladados a la partitura de forma elegante y estilizada. Géneros como la *jota*, el *fandango*, el *bolero*, el *zapateado* o el *pasodoble* pueden haber sido fuente de inspiración para tomar de ellos elementos rítmicos, melódicos, de carácter, etc.

Resulta muy complejo saber con certeza cómo eran exactamente estos bailes o danzas en la primera mitad del siglo XVIII, así como establecer patrones fijos en cuanto a la forma. Es tarea sumamente difícil, dada la diversidad de muchos de esos bailes y danzas según la región en la que se habían establecido desde la antigüedad, y los rasgos regionales que habían absorbido, por lo que excede los objetivos de nuestro estudio. Aún así, podríamos observar ciertos elementos de la *jota* en las sonatas 2 y 21 de las *Sonatas... y Terza y Quinta de las Obras...*; del *zapateado*, en las sonatas 10 y 25; del *fandango*, en la sonata 8; del *pasodoble*, en la sonata 4, y, del *pasacalle*, en la sonata 14.

Como señala Manzano⁷⁰⁶, la *jota* es el baile más difundido y practicado en la mayor parte de las regiones de España. Se extiende por casi toda la península ibérica y no hay cancionero popular que no incluya ejemplos de tonadas o toques instrumentales de *jota*. El ritmo viene dado, de manera invariable, por la agrupación de dos bloques ternarios rápidos acentuados alternativamente. Aunque su transcripción correcta en la grafía musical convencional es el compás de 6/8, con frecuencia, en las recopilaciones de música tradicional, las jotas aparecen transcritas en compases ternarios simples. Aunque este género es eminentemente vocal, en los cancioneros

⁷⁰⁶ Manzano Alonso, M.: *Jota*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 598.

populares también existe repertorio para su interpretación instrumental, si bien en escasa medida en comparación con la interpretación vocal. Los instrumentos que aparecen son melódicos: la flauta de tres orificios (tocada por los tamborileros que interpretan a la vez melodía y acompañamiento rítmico), la gaita de saco o fole (fuelle) y la dulzaina. Estos dos últimos requerían de un acompañante que interpretase la base rítmica en un tambor o caja. Pedrell destaca que la jota *“tiene un carácter tan gracioso como alegre y es de un efecto irresistible. Se acompaña, por lo general de guitarras y bandurrias, llevando a veces el timo, la pandereta las castañuelas y el triángulo”*⁷⁰⁷.

Como vemos en los ejemplos 139 y 140, son muy típicos los ritmos que alternan corcheas con semicorcheas, en tiempo vivo y acentuado. Albero lo emplea en varias de sus obras:



Ej. 139: sonata nº 2 (Do M) de las *Sonatas...* (cc. 73-87)

⁷⁰⁷ Pedrell, F.: *Jota*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona. 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 241.

Ej. 140: sonata n° 21 (La M) de las *Sonatas...* (cc. 26-33)

Como puede observarse en el ejemplo 139, Albero escribe una pieza en compás ternario simple (3/8), y, en el ejemplo 140, en compás binario de subdivisión ternaria (6/8). Las dos piezas son de carácter acentuado y están escritas en tempo de *Allegro*.

El *zapateado* es un tipo de danza de origen andaluz, en compás de 6/8 y movimiento vivo. Como señala Vega Toscano⁷⁰⁸, también se denomina con este término al juego sonoro producido por los pies, que, a partir de unas posiciones básicas (punta, talón planta, golpe), produce toda una serie de pasos.

Pedrell lo define de la siguiente manera:

*“Baile que se ejecutaba, ordinariamente, solo por una mujer con movimientos apresurados de los pies taconeando, como en el llamado baile inglés, al compás de la música y manejando con gracia, al mismo tiempo las puntas de la mantilla. El aire de esta danza acompañado de canto y guitarras es en compás de 6/8 presto, marcado a dos tiempos, el segundo muy acentuado”*⁷⁰⁹.

⁷⁰⁸ Vega Toscano, A. (1999-2002): *Zapateado*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Vol. X, p. 1115.

⁷⁰⁹ Pedrell, F. (1897/1992): *Zapateado*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona. Isidro Torres Oriol, p. 515.

En varias de las sonatas de Albero pueden observarse elementos tomados de este género. En los dos ejemplos siguientes se observa el fuerte carácter percusivo en los pasajes de estas dos sonatas, escritas en tempo de *Allegro*, y que bien podrían tener relación con el *zapateado*, si bien el segundo ejemplo (n° 142) presenta una escritura en compás de 3/8.

Ej. 141: sonata n° 10 (Sol M) de las *Sonatas...* (cc. 16-26)

Ej. 142: sonata n° 25 (Mib M) de las *Sonatas...* (cc. 39-51)

Núñez⁷¹⁰ señala que el *fandango* es una danza cantada andaluza cuyas primeras manifestaciones datan del siglo XVIII, aunque el *Diccionario de Autoridades*⁷¹¹, del año 1732, lo define como: *Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.*

Probablemente, otros elementos diseminados por danzas como la *folía*, el *canario*, la *chacona*, la *zarabanda* y otras del siglo XVII se funden en el fandango, lo que da como resultado la métrica de 3/4 o 6/8, la forma (coplas de seis versos melódicos con ritornello instrumental) y el ostinato bimodal en el acompañamiento: la copla cantada con el acompañamiento tonal y el ritornello modal. Los dos ostinatos que funcionan como base armónica en el acompañamiento del *fandango* se encuentran cada uno en una tonalidad distinta. Los ritornellos son modales (cadencia andaluza), mientras que la copla se canta sobre un ostinato tonal (mayor)⁷¹².

Pedrell lo define como:

“Aire de danza puramente española a tres tiempos y de un movimiento algo vivo. Bajo la denominación de fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes. Además de ser un canto popular español es uno de los bailes más antiguos u más usados. Los instrumentos acompañantes del fandango suelen ser la guitarra y las castañetas o palillos, que en algunos casos se asocian con el triángulo, con unos platillos pequeños y, en otros, con el violín”⁷¹³.

⁷¹⁰ Núñez, F.: *Fandango*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 923.

⁷¹¹ Publicado entre 1726 y 1739 por la Real Academia Española y denominado: *Diccionario de la lengua castellana* aunque conocido como *Diccionario de Autoridades* (datos obtenidos en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>).

La voz *fandango* está tomada de <http://web.frl.es/DA.html> y corresponde al Tomo III, del año 1732 (ambas direcciones web se consultaron el 13 de febrero de 2016).

⁷¹² Núñez, F.: Opus cit., pp. 923-924.

⁷¹³ Pedrell, F.: *Fandango*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona. 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 175.

En Albero no está presente el *fandango* en su forma de coplas y ritornello, pero sí pueden observarse en algunas obras elementos como diseños rítmicos, ostinatos, empleo de escalas modales e incluso imitación de castañuelas, que podrían estar tomados de este baile (ej. 143).



Ej. 143: sonata n° 8 (Fa M) de las *Sonatas...* (cc. 30-42)

También está presente en esta misma pieza la típica cadencia andaluza en las octavas de la mano izquierda de los cc. 17-22 (ej. 144):



Ej. 144: sonata n° 8 de las *Sonatas...* (cc. 17-25)

El *Pasacalle* también fue un género musical muy difundido en España, y se asociaba frecuentemente a bailes traslaticios de calle en carnaval u otras manifestaciones festivas. Pero, como apunta Sánchez, este término también hace referencia a una forma instrumental utilizada en España sobre todo en el barroco. Se basa en la variación continua sobre un bajo que generalmente realiza un movimiento armónico I-IV-V-I, en un ritmo ternario⁷¹⁴. Pedrell también destaca que se da en algunos pueblos de España, y lo define como “*la ronda con música que pasea las calles antes de empezar una serenata, baile o diversión. El pasacalle de origen español tiene algún parecido, en cuanto a movimiento, con la chacona. Se compone ordinariamente sobre un bajo obstinado (basso ostinato), introduciendo variaciones o un tema variado*”⁷¹⁵.

⁷¹⁴ Sánchez, M.: *Pasacalle*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VIII, p. 483.

⁷¹⁵ Pedrell, F.: *Pasacalle*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona. 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 351.

En la sonata 14 de Albero puede reconocerse este tipo de danza, con un diseño de terceras en la derecha que hace recordar el sonido de las dulzainas callejeras que tocan junto a los tamboriles que marcan el ritmo (ej. 145):

Allegro



Ej. 145: sonata n.º 14 (Sib M) de las *Sonatas...* (cc. 1-12)

Otros ritmos como el del *pasodoble* también pueden apreciarse en algunos momentos de la música de Albero, como por ejemplo en la sonata 4 (ej. 146). *Pasodoble* es en palabras de Sobrino: “danza, baile, música incidental o música de concierto de carácter marcial, escrito en compás de 2/4, con tempo más movido que la marcha, pero no precipitado”⁷¹⁶. Cita a Sanz de Pedre, que distingue cuatro variedades: el *regional*, en el que se adaptan cantos o ritmos regionales al ritmo del *pasodoble* (incluyendo el flamenco); el *taurino*, destinado a interpretarse en las corridas de toros; el *militar* y el *de concierto*, desarrollado este último a partir de la segunda mitad del siglo XIX⁷¹⁷.



Ej. 146: sonata n.º 4 (re m) de las *Sonatas...* (cc. 44-48)

⁷¹⁶ Sobrino, R.: *Paso doble [pasodoble]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VIII, p. 502.

⁷¹⁷ Ídem, p. 503.

La influencia de los músicos italianos en la corte puede verse reflejada en la sonata 17, en la que Albero escribe con ritmo de *Siciliana*. Este término, tal y como lo describe Pedrell, hacía referencia a una “*antigua danza italiana en compás de 6/8 ó 12/8 de movimiento grave*”⁷¹⁸. Si bien es cierto que tiene un origen de danza, durante el siglo XVIII se utiliza como un tipo de movimiento en la música instrumental. Ellis⁷¹⁹ señala que, desde el siglo XVIII hasta el XX, este estilo estaba asociado con escenas pastorales y emociones melancólicas. En el ejemplo 147, correspondiente a los cc. 1-9 de la sonata 17 de Albero, pueden observarse estos rasgos. Esta pieza, escrita en Allegro moderato y en compás de 6/8, presenta desde el comienzo hasta el final el ritmo característico de *Siciliana*, formado por una corchea con puntillo, semicorchea y corchea.



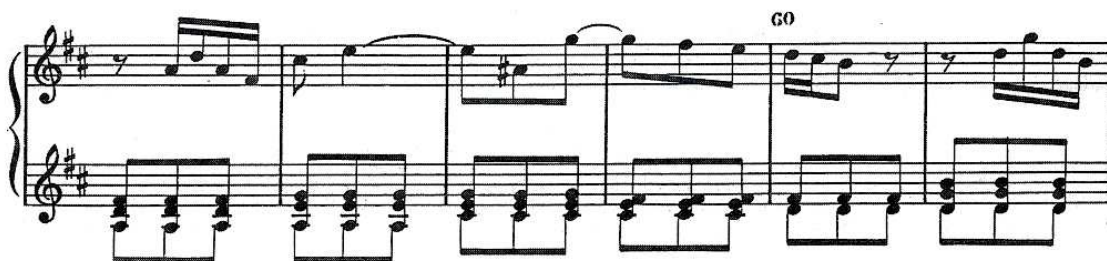
Ej. 147: sonata nº 17 (sol m) de las *Sonatas...* (cc. 1-9)

⁷¹⁸ Pedrell, F. (1897/1992): *Siciliana*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona. Isidro Torres Oriol, p. 418.

⁷¹⁹ Ellis Little, M. (1980/1995): *Siciliana*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. Vol. 17, p. 291.

Albero, al igual que Scarlatti, también utiliza en sus obras recursos tomados de otros instrumentos, sobre todo en lo que tiene que ver con imitación de sonoridades, timbres o efectos. La guitarra, las castañuelas, las dulzainas, el tambor, las trompetas, el viento madera, las cuerdas, etc., pueden verse reflejados en algunos pasajes. Este aspecto no está exento de cierta subjetividad, pero el carácter de algunas de las obras, su tipo de escritura, la textura, el ritmo o la tesitura en la que se encuentran, hace que, inconscientemente, su música evoque sonoridades más propias de otros instrumentos que de los de tecla.

No todas las ocasiones en que un pasaje presenta un mismo tipo de escritura evoca el mismo efecto, pues también tiene que ver —entre otros factores— con el contexto musical, el tempo o la tesitura. Por ejemplo, el hecho de que muchos pasajes con acordes repetidos en la izquierda evoquen el acompañamiento de una guitarra (ej. 148) no significa que cada vez que Albero utiliza este recurso quiera evocar ese instrumento.



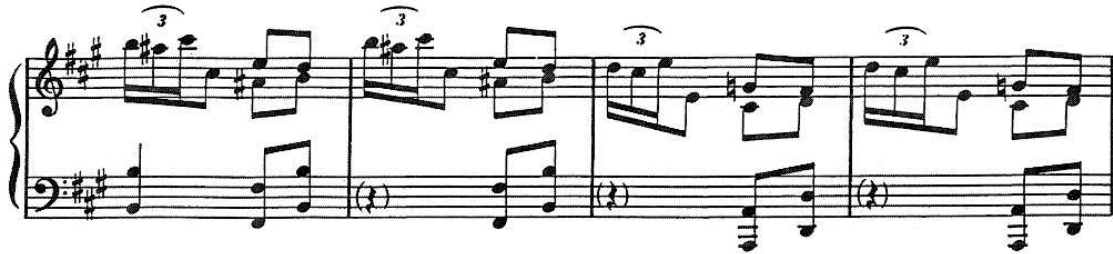
Ej. 148: sonata n° 3 (Re M) de las *Sonatas...* (cc. 56-61)

En ocasiones también encontramos pasajes que podrían sugerir un diálogo entre diferentes instrumentos de viento madera, o incluso entre viento metal (por ejemplo, trompetas) y madera (ej. 149):



Ej. 149: sonata n° 19 (si m) de las *Sonatas...* (cc. 65-69)

Muchos pasajes con ritmos de tresillo evocan el efecto de las castañuelas:



Ej. 150: sonata nº 20 (La M) de las *Sonatas...* (cc. 41-44)

Otros, con acordes mantenidos y sonoridades huecas, pueden referirse a campanadas:



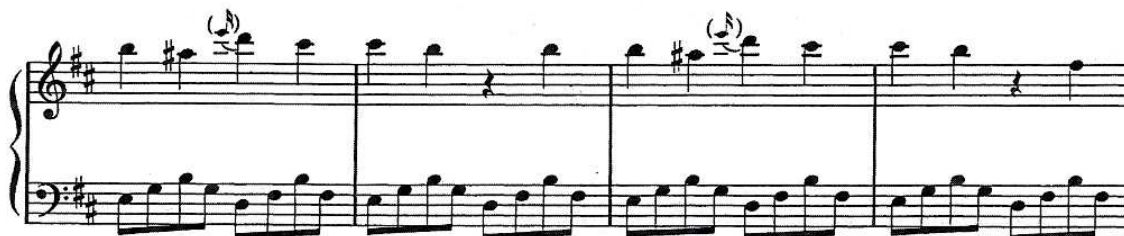
Ej. 151: sonata *Quarta* (Sol M) de las *Obras...* (cc. 126-130)

Hemos visto anteriormente cómo un diseño de terceras acompañadas de octavas puede producir el efecto de dulzainas acompañadas de tamboril:



Ej. 152: sonata nº 14 (Sib M) de las *Sonatas...* (cc. 1-6)

Una melodía en una tesitura aguda con un acompañamiento de bajo de Alberti puede evocar una flauta acompañada por cuerdas:



Ej. 153: sonata n° 18 (si m) de las *Sonatas...* (cc. 97-100)

Incluso la guitarra, esta vez realizando un punteo, puede observarse en ciertas sonatas:



Ej. 154: sonata n° 16 (sol m) de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Kirkpatrick señala que muchísimos instrumentos y ritmos de baile, que de otro modo nunca hubieran entrado en el Palacio Real, aparecen en las sonatas de Scarlatti⁷²⁰. Albero pudo conocer muchos de ellos gracias a las sonatas del italiano, pero no olvidemos que el músico navarro permaneció en su tierra natal al menos hasta los 17 años, y allí habría escuchado desde muy niño las danzas populares y festivas de pueblos como Roncal y Ujué. A partir de los 12 años —en su etapa de infante—, también habría visto y participado de las de Pamplona. Esta familiarización con el folklore popular y con los instrumentos típicos de estas danzas (las dulzainas, tamboriles, guitarras, bandurrias, castañuelas o panderetas), así como con uno de los géneros más

⁷²⁰ Kirkpatrick, R.: *Opus cit.*, p. 172.

difundidos en Navarra como es la *jota*, no debió haber sido olvidada, descartada o relegada a un segundo plano por la influencia o moda de lo italiano que el músico navarro experimentó en la Corte. Más bien pudo ser un valor que otorgaba riqueza, frescura, expresividad y originalidad a la música de tecla. En este sentido, pudiera ser que Scarlatti absorbiera de Albero mucho más de lo que siempre se le ha concedido.

4.3.7 Sentimentalismo

Muchos autores han destacado el *sentimentalismo* en la música de Albero. No en vano, Gálvez, en su edición de las sonatas del manuscrito veneciano, subrayaba, respecto del músico navarro, su *expresividad y su indecible melancolía pre-chopiniana*, y lo situaba como uno de los pioneros de la época intimista y emotiva (*die empfindsame Zeit*) que, como recuerda, viene a representar una especie de pre-romanticismo, en un momento histórico en el que ni tan siquiera el clasicismo vienés había hecho su aparición⁷²¹. Recordemos que el *Empfindsamer Stil* (estilo sensible) se dio en Alemania a mediados del Siglo XVIII. Como señala Wolf, puede considerarse un dialecto del estilo galante, singularizado por su sencilla textura homofónica y sus melodías periódicas. Según este autor, el estilo *Empfindsam* se caracterizaba por la utilización frecuente de apoyaturas o figuras de suspiro, la explotación de la gradación dinámica y el abundante cromatismo melódico y armónico⁷²².

Grout se refiere al concepto de *sentimentalismo* como “*melancolía refinada y apasionada que caracteriza a algunos movimientos lentos y recitativos en obligato, en particular. Expresada mediante giros sorprendentes, de la armonía, cromatismos, figuras rítmicas nerviosas, y una melodía rapsódicamente libre, que recuerda al habla*”⁷²³.

Baciero señala que Albero, a pesar de ser 37 años más joven que Scarlatti, hace uso de un lenguaje propio con inclinación a los acentos tristes y apoyados en una ambientación armónica con frecuencia enriquecida con unas disonancias que “*rayan en lo increíble dentro de su época*”. Destaca asimismo que los desarrollos de sus obras hacen casi siempre patente cierta inclinación por las soluciones ricas en enarmonías, cargadas de esa melancólica expresividad que debió de ser tan del agrado de Fernando VI⁷²⁴.

⁷²¹ Gálvez, G.: “Presentación” a Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, 1978, p. IX.

⁷²² Wolf, E. K.: *Empfindsam, estilo*, en *Diccionario Harvard de Música*. Don Michael Randel (ed.). Madrid. 1986. Alianza Editorial, p. 386.

⁷²³ Grout, D. J. / Palisca, C. V.: Opus cit., pp. 561 y 562.

⁷²⁴ Baciero, A.: “Prólogo” a: Albero, Sebastián: *Sonatas*. Vol. I. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. 1878. Real Musical, p. VIII.

Ya señalábamos en otro capítulo que no tenemos constancia de que esa relación profesor-alumno entre Albero y Fernando VI, que algunos autores defienden, hubiera sido real. El hecho de que le dedicase su colección de *Obras...* únicamente indica, en un principio, mero aprecio mutuo. Pero sí parece claro que el músico navarro compuso un tipo de música que sabía que iba a ser del agrado del monarca. Es muy probable, y así lo defendíamos anteriormente, que Albero se prodigara en aquellas veladas musicales en el palacio del Buen retiro o incluso que hubiese tenido el honor de participar, él mismo, en algún concierto privado en la real cámara tocando el clave. Como puede deducirse de la dedicatoria de las *Obras...*, el organista roncalés conocía el nivel que el monarca tenía en los instrumentos de tecla, que al menos era el suficiente como para poder valorar su composición:

“...como también que V. M. esta tan precavido en este arte, por diversión, como por estudio el mas diestro profesor; he formado este libro, que contiene varias tocatas de Clavicordio; el que presento a los R.^s P.^s de V. M.^d como zentro de mi veneración, para que examinados sus muchos errores por la alta Comprensión de V. M.^d tenga á bien de admitirlo bajo su protección...”⁷²⁵.

Si la música servía a Fernando VI como terapia o bálsamo a su naturaleza depresiva, es probable que gustara de escuchar un cierto tipo de música determinada, como también lo es que Albero fuera uno de los músicos que la componía o improvisaba.

Este sentimentalismo en la música del músico navarro puede observarse en ciertas características de su obra. Resulta complejo enumerarlas todas, puesto que en este aspecto la subjetividad del oyente desempeña un papel importante, lo que no nos impide destacar algunos aspectos que aportan colorido, originalidad, expresividad y ese toque sentimental al que con frecuencia se alude en sus composiciones:

⁷²⁵ RCSMM: Ms. 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar).

- Tal y como apunta Wolf⁷²⁶, utilización frecuente de apoyaturas o figuras de suspiro.
- Utilización de ciertos intervalos y disonancias dentro del discurso musical, que, aun siendo resueltas, producen en el momento un efecto de intranquilidad en el oyente.
- Utilización de texturas de melodía acompañada. En muchas ocasiones, en piezas donde hay una textura de contrapunto a varias voces, varias de ellas quedan supeditadas a otras, lo que rompe el efecto del discurso melódico independiente y deriva hacia un tipo de escritura de melodía o acordes con acompañamiento.
- Utilización de diseños rítmicos y melódicos más propios del piano que del clave.
- Empleo de modulaciones atrevidas en muchos de los desarrollos de sus sonatas e incluso de sus fugas.
- Utilización de melodías bastante libres pero a su vez muy expresivas, sobre todo en sus recercatas.
- Empleo de cromatismos melódicos y armónicos, así como de enarmonías, juegos de síncopas y medidas con puntillos.
- Juegos entre lo modal y lo tonal, entre el modo mayor y el menor.
- Utilización de cambios de *tempo*, tono o ambos, en algunas de sus sonatas, lo que crea contraste de carácter y aporta color característico a estas piezas.

Veamos varios ejemplos:

⁷²⁶ Wolf, E. K. (1986): Opus cit., p. 386.

Ej. 155: sonata n° 22 (fa m) de las *Sonatas...* (cc. 1-4)

Andante



The image shows the first ten measures of a musical piece in D major, 3/8 time, marked Andante. The notation is for a piano, with a treble and bass clef. The first measure starts with a quarter note D in the bass and a quarter note F# in the treble. The second measure has a quarter note D in the bass and a quarter note G in the treble. The third measure has a quarter note D in the bass and a quarter note A in the treble. The fourth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note B in the treble. The fifth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note C# in the treble. The sixth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note D in the treble. The seventh measure has a quarter note D in the bass and a quarter note E in the treble. The eighth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note F# in the treble. The ninth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note G in the treble. The tenth measure has a quarter note D in the bass and a quarter note A in the treble. There are slurs over the notes in the treble staff.

Ej. 156: sonata n° 3 (Re M) de las *Sonatas...* (cc. 1-10)

Como puede observarse en el ejemplo 155, nada más comenzar, en el primer compás, Albero utiliza un acorde de séptima ya en el segundo tiempo, con la nota superior que viene anticipada desde el tiempo anterior a modo de apoyatura, y que crea una disonancia que resuelve en el tercer tiempo. Como observamos en el segundo y tercer compás (así como en varios de los compases del ejemplo 156), Albero emplea también apoyaturas, pero, en esta ocasión, escritas como ornamentación. En ambos ejemplos puede verse también el gusto del músico roncalés por las medidas con puntillos.



Ej. 157: sonata n° 18 (si m) de las *Sonatas...* (cc. 101-112)



Ej. 158: sonata n° 29 (Mi M) de las *Sonatas...* (cc. 20-27)

Ya hemos visto anteriormente cómo en la música de Albero la textura de melodía acompañada es frecuente encontrarla incluso en piezas que comienzan con un marcado estilo contrapuntístico. El empleo de melodías cortas, con cierta simetría o incluso con diseños rítmicos a modo de progresiones, propicia en muchos casos el uso de acompañamientos con bajo de Alberti, o con otras figuraciones más apropiadas del piano que del clave (ejemplos 157 y 158)⁷²⁷. Este tipo de escritura determina un tipo de articulación no tan suelta y más expresiva.

En la primera sección de la sonata 22, en fa menor (ej. 159), se producen cambios de tono, de modo, de tempo, de figuración y de carácter:



Ej. 159: sonata n° 22 (fa m) de las *Sonatas...* (cc. 19-29)

⁷²⁷ Pueden verse otros ejemplos en el apartado 4.3.5 que hemos dedicado anteriormente a la “escritura pianística” que puede observarse en la música del compositor navarro.

Observamos como en este ejemplo 159, Albero utiliza una progresión ascendente y modulante en síncopas, que lleva a la dominante del V grado del tono principal, es decir, Sol M. Este acorde del compás 26 prepara la modulación a la tonalidad de la dominante (Do M), que comienza en un pasaje con un cambio a tempo *Vivo*, cuando el tempo inicial era de *Adagio*. El cambio también acaece en la figuración rítmica, que pasa de ser de corcheas y negras a semicorcheas. Todo esto ocurre antes de que comience la segunda sección, que continúa con el tempo vivo, hasta que cadencia nuevamente en el acorde de Do M, el cual actúa de dominante para volver al *Adagio* inicial en fa menor. Esta vuelta al tempo inicial únicamente dura 7 compases y conduce a un acorde de Do M, nuevamente como dominante de la tonalidad de Fa, aunque esta vez en modo mayor, con el que se vuelve de nuevo a comenzar en *Vivo*, hasta la conclusión de la sonata.

En el ejemplo 160, correspondiente a la sonata 23 en fa m, Albero utiliza una escala descendente para cadenciar en la octava de do, en la que mezcla intervalos cromáticos y diatónicos. En este pasaje también destacan dos elementos: por un lado, la utilización de tesituras extremas en ambas manos al comienzo de esta escala (c. 70); por otro, la ambigüedad tonal del último compás de la primera sección, que no explicita si es mayor o menor:



Ej. 160: sonata n° 23 de las *Sonatas...* (cc. 63-78)

Como puede observarse en el siguiente ejemplo (161), en el compás 61 Albero escribe una cadencia en Mi M, que es la dominante del tono principal (La M). A partir del tercer compás realiza modulaciones que pasan por diferentes tonalidades, jugando —entre otros recursos— con cadencias frigias: Do M-Sib M-La M; re m-DoM-Si M etc...



Ej. 161: sonata *Seconda* de las *Obras...* (cc. 60-68)

Como vimos anteriormente, las recercatas, precisamente por tener ese estilo propio tan declamatorio y ser de una gran libertad armónica, son unas de las composiciones más expresivas, y a su vez con un componente sentimental más pronunciado. En cualquier caso, pese a la expresividad, sentimentalismo o sensaciones que nos transmita este tipo de música en la actualidad, hay que tener en cuenta, tal y como señala Kastner, que nuestra manera de sentir, de pensar y de proceder no puede identificarse con la de los hombres de aquellos siglos; incluso las condiciones sonoras de los instrumentos que tañían en aquel entonces eran muy diferentes. Aun basándonos en reproducciones o copias modernas de aquellos instrumentos, no es posible llegar a una imagen o reproducción absolutamente fieles de las cualidades del sonido que gustaban en la época. La manera de tocar también era muy diferente a la que se supone hoy en día. De hecho, como apunta el mismo autor, en los siglos XVI y XVII el tañido matizado en el que “cantan y hablan los dedos” hundía sus raíces en el canto y en la vocalización. Del canto recibieron un sinfín de posibilidades de articulación, y, en instrumentos como el órgano, el clave o el virginal (cuyo sonido era un tanto estático), o en otros como el clavicordio o manicordio (que permitían una dinámica muy reducida), la base de toda expresión y expresividad musical residía en una articulación sumamente diferenciada⁷²⁸.

En las recercatas de Albero podemos encontrar juntos muchos de esos elementos que hemos descrito al comienzo de este apartado: modulaciones atrevidas, síncopas, apoyaturas, cambios de tempo, cromatismos... y es frecuente encontrarse con pasajes donde se mezclan los sostenidos y los bemoles, medidas de muy diferente tipo y pequeñas cadencias marcadas por calderones (ej. 162).

⁷²⁸ Kastner, S. (1976): *Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII*. Barcelona. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, pp. 88-90.


Ej. 162: recercata *Prima* de las *Obras...* (final)

Martín Moreno destaca —al igual que lo hacía Gálvez— que Albero presenta un continuo alarde armónico y expresivo muy próximo al estilo sentimental de Carl Philipp Emanuel Bach⁷²⁹. Baciero también se refiere a la música de Albero cuando señala:

*“El melancólico colorido y los acentos tristes de estas obras nos hacen situarlas idealmente en la íntima cercanía de aquel monarca hipersensible y lastimero, que en sus últimos meses de retiro en Villaviciosa de Odón moriría literalmente de la más desesperada tristeza”*⁷³⁰.

⁷²⁹ Martín Moreno, A.: *Sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII*, comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas. Siglo XVIII*. Pablo Cano, clave. Ensayo. Referencia: ENY-956 (No figura año de grabación en el LP).

⁷³⁰ Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*. UME. 1977-1981, vol. II, p. VII

4.3.8 Otros aspectos

Hemos recalcado anteriormente que en la música de Albero se observa una tendencia clara hacia el estilo galante. De hecho, es muy destacable la habilidad del compositor navarro para convertir texturas con marcadas características contrapuntísticas en discursos melódicos. Piezas que comenzaban con un estilo propio de invención, con ciertas características rítmicas, derivan a menudo hacia una escritura de melodía acompañada, donde la textura se simplifica y todo se vuelve más ligero. Sutcliffe se pregunta si, en Albero, ese elemento melódico también refleja una orientación más fuerte hacia lo galante, y no duda en afirmar que las obras más destacadas del organista navarro son aquellas que presentan una expresión melódica más apasionada⁷³¹.

También hemos podido observar cómo Albero escribe siempre para un instrumento con un teclado de 56 teclas, con una tesitura que abarca desde el sol₁ hasta el re₆. Por lo general, escribe para el registro central del teclado y rara vez emplea los extremos, aspecto que Sutcliffe achaca a una influencia del órgano. Para este autor, la utilización de este registro, junto con su pronunciada continuación melódica, confiere una profundidad musical que constituye sello típico de Albero⁷³².

Igualmente hemos visto con anterioridad cómo las fugas del navarro también presentaban ciertos elementos que son característicos, e incluso, en ocasiones, únicos: sus respuestas siempre reales, su extraordinaria longitud, su virtuosismo, su tendencia hacia lo galante, la particularidad de cinco entradas y no cuatro en la primera sección y la respuesta de la quinta entrada después de un episodio (sujeto-respuesta, sujeto-respuesta, sujeto-episodio-respuesta). Para Sutcliffe, las fugas de Albero son demoniacas y melodramáticas, sobre todo las de Madrid, y pone de manifiesto que contienen algunos rasgos populares y toques tradicionales bastante remarcables. También destaca que la forma *fuga* en esta época estaba tratada y situada

⁷³¹ Sutcliffe, W. D.: *Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard "School"? A comparison with Albero*. Actas del Congreso Internacional: Domenico Scarlatti Musica e Storia. Nápoles, 2007, p. 280.

⁷³² *Ibidem*, pp. 280 y 281.

como una culminación, y pone como ejemplos la fuga que culmina algunos libros de Scarlatti (como los 30 *Essercizi*) y las dos que culminan cada una de las dos mitades del manuscrito veneciano de Albero⁷³³.

Sutcliffe también observa este acercamiento hacia el estilo galante (que destaca en toda la obra de Albero) en la preferencia clara de este compositor por los compases de medidas pequeñas o cortas, y se pregunta si tienen inspiración en la danza. Como se ha podido comprobar en esta investigación, efectivamente Albero toma en muchas ocasiones elementos del folklore popular, y estos se refieren tanto al carácter de muchas de sus composiciones como a la utilización de giros melódicos, armónicos y, por supuesto, figuraciones rítmicas. El mismo autor también se pregunta si esa disposición hacia lo moderado (que se manifiesta también en las indicaciones de tempo —no se encuentran indicaciones más rápidas que *Allegro*—) no muestra también las características de una sensibilidad galante⁷³⁴.

Destaquemos también que es única en Albero la estructura de *recercata, fuga y sonata* que presentan su *Obras para clavicordio o piano forte*. Para Powell⁷³⁵, la *recercata* sugiere la influencia del siglo XVI, la *Fuga*, la influencia del siglo XVII, y la *Sonata*, la del XVIII. Este punto de vista de los estilos progresivos desde la perspectiva histórica resulta atractivo para Sutcliffe, ya que apunta hacia una intención estilística programática que invalidaría —según él— cualquier otra consideración⁷³⁶.

Como puede observarse, las características compositivas del músico roncalés van mucho más allá de la mera apropiación de recursos de otros compositores. Tampoco es en absoluto un simple imitador de Scarlatti como en ocasiones se ha querido ver.

⁷³³ *Ibidem*, p. 281.

⁷³⁴ *Ibidem*, pp. 280 y 281.

⁷³⁵ Powell, L. (1986-87): *Opus cit.*, p. 17.

⁷³⁶ Sutcliffe, W. D.: *Opus cit.*, pp. 281 y 282.

Sebastián de Albero no solo demuestra el conocimiento de la tradición ibérica de música para teclado, sino que el conjunto de su obra —rebosante de expresividad y colorido— sirve de eslabón entre lo antiguo y lo moderno. Absorbe influencias españolas, pero también francesas e italianas. Evoluciona la escritura de tecla hacia el estilo galante, con una personalidad que derrocha creatividad, ingenio, sensibilidad y originalidad. Nunca llegaremos a saber lo que hubiera supuesto en la historia de la música española para teclado, un talento como el del compositor navarro, si este hubiese seguido componiendo durante toda la segunda mitad del XVIII.

4.4 Catálogo de las obras para teclado de Sebastián de Albero

Como hemos visto anteriormente, las obras de Albero que hoy conocemos se hallan en diversos manuscritos:

- Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Consta de seis trípticos formados por recercata, fuga y sonata. Total: 18 obras.
- Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. Consta de 28 sonatas y dos fugas. Total: 30 obras.
- Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos y sonatas del siglo XVIII*, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En esta fuente se hallan cinco de las fugas del Ms. 4-1727 (2) —aunque con modificaciones— y otra inédita. Total: 6 obras.
- Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe. Las sonatas 11 y 12 de este manuscrito son las mismas que las número 1 y 2 del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, de Albero, conservadas en Venecia. Total 2 obras.
- Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.

Aunque las obras del manuscrito Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte* y las del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio* ya fueron publicadas hace unas décadas por Antonio Baciero⁷³⁷ y Genoveva Gálvez⁷³⁸ respectivamente, no existe en la actualidad un catálogo completo de la obra del compositor navarro.

⁷³⁷ Baciero, A.: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado*. Siglos XVI al XVIII. UME. 1977-1981, vols. I, II, IV, V y VI.

⁷³⁸ Albero, S.: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME. 1978. Revisión y estudio de Genoveva Gálvez.

En total podemos catalogar 49 composiciones de Sebastián de Albero, varias de ellas en diversas fuentes (algunas presentan cortes o añadidos y otras están incompletas) que hacen que barajemos la cantidad de 63 obras para tecla. No es posible elaborar un catálogo de obras del músico navarro según un criterio cronológico, puesto que, aunque todo parece indicar que fueron escritas en un periodo de diez años, se desconocen las fechas exactas de composición. Tampoco puede realizarse según géneros, puesto que únicamente se conoce su música instrumental y, además, todas las composiciones son para tecla.

Hemos comenzado por el Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, por ser esta la colección que Albero dedicó al monarca Fernando VI. Después de cada una de las fugas de esta obra hemos añadido la fuga correspondiente que se encuentra cortada o variada en el Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos fugas y sonatas*, incluyendo al final de esta colección la fuga inédita que no se encuentra en ninguna otra fuente. También hemos incluido las recercatas y las fugas que se hallan incompletas en el Ms. Mus/VRP-363 de Valencia. Concluiremos con el Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, que la Reina poseía en su biblioteca y que donó a su muerte a Farinelli.

Hemos confeccionado un cuadro con cada una de las obras que en la actualidad conocemos de Albero, y les hemos asignado un número de catálogo, con indicación de la fuente donde puede hallarse y las ediciones que existen disponibles.

Nº CAT. (Catálogo) y OBRAS: Hemos catalogado las composiciones de Albero individualmente, ya que en la actualidad muchas se interpretan por separado. Las hemos numerado una por una, y únicamente en los casos en que había varias versiones distintas de la misma obra, las hemos diferenciado poniendo letras.

Nº ORIG (número original): Se refiere al número original que ocupa dentro de la colección o manuscrito, según el orden en que aparecen. Cuando hay un guion, es que no figura en el original con ninguna numeración.

FUENTES:

Madrid¹: Se refiere al Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, de la Biblioteca del RCSMM.

Madrid²: Se refiere al Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos fugas y sonatas*, de la Biblioteca del RCSMM.

Madrid³: Se refiere al Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe.

Venecia: se refiere al Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia.

Valencia: se refiere al Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.

EDICIONES:

Gálvez: Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de Genoveva Gálvez. UME. 1978.


Baciero¹: *Nueva Biblioteca Española de música para teclado*. Siglos XVI al XVIII. Edición a cargo de Antonio Baciero (1977-1981). UME. Vols. I, II, IV, V y VI.


Baciero²: Sebastián de Albero: *Sonatas*. Vol. I. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. 1978. Real Musical.


Angulo: Albero, Sebastián: *Sonatas para clavicordio*. Edición de Raúl Angulo Díaz. 2010. Serie Partituras. Ars Hispana. Fundación Gustavo Bueno.


Layne: Albero, Sebastián de: *30 Sonatas for harpsichord*. Edited by Ryan Layne Whitney. 2015.

S. P. (sin publicar): Se refiere a aquellas obras que en la actualidad siguen inéditas.

 Fugas del Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos fugas y sonatas* que se corresponden con las fugas del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*.

 Recercatas y fugas del Ms. Mus/VRP-363, que se corresponden con las recercatas y fugas del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*.

 Fuga del Ms. 3-1043 (anónimo): *Intentos fugas y sonatas*, que no se corresponde con ninguna de las fugas del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*, pero que presenta el mismo estilo que las anteriores.

 Sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*, que coinciden con las sonatas números 11 y 12 del Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe.

Obras para clavicordio o piano forte					
Nº CAT.	OBRA	TONO	FUENTE	Nº ORIG.	EDICIONES
1a	Recercata	re m	Madrid ¹	Prima	Baciero ¹
1b	Recercata	re m	Valencia	1	S. P.
2a	Fuga	re m	Madrid ¹	Prima	Baciero ¹
2b	Fuga	re m	Madrid ²	---	S. P.
2c	Fuga (incompleta)	re m	Valencia	1	S. P.
3	Sonata	Re M	Madrid ¹	Prima	Baciero ¹
4a	Recercata	la m	Madrid ¹	Seconda	Baciero ¹
4b	Recercata	la m	Valencia	2	S. P.
5a	Fuga	la m	Madrid ¹	Seconda	Baciero ¹
5b	Fuga	la m	Madrid ²	---	S. P.
5c	Fuga (incompleta)	la m	Valencia	2	S. P.
6	Sonata	La M	Madrid ¹	Seconda	Baciero ¹
7a	Recercata	Sib M	Madrid ¹	Terzza	Baciero ¹
7b	Recercata	Sib M	Valencia	3	S. P.
8a	Fuga	Sib M	Madrid ¹	Terzza	Baciero ¹
8b	Fuga	Sib M	Madrid ²	---	S. P.
9	Sonata	Sib M	Madrid ¹	Terzza	Baciero ¹
10a	Recercata	Sol M	Madrid ¹	Quarta	Baciero ¹
10b	Recercata	Sol M	Valencia	4	S. P.
11	Fuga	Sol M	Madrid ¹	Quarta	Baciero ¹
12	Sonata	Sol M	Madrid ¹	Quarta	Baciero ¹
13a	Recercata	do m	Madrid ¹	Quinta	Baciero ¹
13b	Recercata	do m	Valencia	5	S. P.
14a	Fuga	do m	Madrid ¹	Quinta	Baciero ¹
14b	Fuga	do m	Madrid ²	---	S. P.
15	Sonata	Do M	Madrid ¹	Quinta	Baciero ¹
16a	Recercata	mi m	Madrid ¹	Sesta	Baciero ¹
16b	Recercata	mi m	Valencia	6	S. P.
17a	Fuga	mi m	Madrid ¹	Sesta	Baciero ¹
17b	Fuga	mi m	Madrid ²	---	S. P.
17c	Fuga (incompleta)	mi m	Valencia	3	S. P.
18	Sonata	Mi M	Madrid ¹	Sesta	Baciero ¹
Obra inédita					
19	Fuga	re m	Madrid ²	---	S. P.

Sonatas para clavicordio					
Nº CAT.	OBRA	TONO	FUENTE	Nº ORIG.	EDICIONES
20	Sonata	Do M	Venecia y Madrid ³	1 (11)	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
21	Sonata	Do M	Venecia y Madrid ³	2 (12)	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
22	Sonata	Re M	Venecia	3	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
23	Sonata	re m/ReM	Venecia	4	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
24	Sonata	la m	Venecia	4	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
25	Sonata	la m	Venecia	6	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
26	Sonata	Fa M	Venecia	7	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
27	Sonata	Fa M	Venecia	8	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
28	Sonata	Sol M	Venecia	9	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
29	Sonata	Sol M	Venecia	10	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
30	Sonata	re m	Venecia	11	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
31	Sonata	Re M	Venecia	12	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
32	Sonata	Sib M	Venecia	13	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
33	Sonata	Sib M	Venecia	14	Gálvez / Baciero ² / Angulo / Layne
34	Fuga	sol m	Venecia	15	Gálvez / Angulo / Layne
35	Sonata	sol m	Venecia	16	Gálvez / Angulo / Layne
36	Sonata	sol m	Venecia	17	Gálvez / Angulo / Layne
37	Sonata	si m	Venecia	18	Gálvez / Angulo / Layne
38	Sonata	si m	Venecia	19	Gálvez / Angulo / Layne
39	Sonata	La M	Venecia	20	Gálvez / Angulo / Layne
40	Sonata	La M	Venecia	21	Gálvez / Angulo / Layne
41	Sonata	fa m	Venecia	22	Gálvez / Angulo / Layne
42	Sonata	fa m	Venecia	23	Gálvez / Angulo / Layne
43	Sonata	Mib M	Venecia	24	Gálvez / Angulo / Layne
44	Sonata	Mib M	Venecia	25	Gálvez / Angulo / Layne
45	Sonata	dom / M	Venecia	26	Gálvez / Angulo / Layne
46	Sonata	do m	Venecia	27	Gálvez / Angulo / Layne
47	Sonata	mi m	Venecia	28	Gálvez / Angulo / Layne
48	Sonata	mi M	Venecia	29	Gálvez / Angulo / Layne
49	Fuga	Re M	Venecia	30	Gálvez / Angulo / Layne

5. Edición de la Fuga en re m del Ms. 3-1043 del RCSMM

5.1 Razones para atribuir su autoría a Sebastián de Albero

Ya hemos visto anteriormente cómo en el Ms. 3-1043 figuraban un grupo de seis fugas, cinco de las cuales se correspondían con las fugas *Prima*, *Terzza*, *Seconda*, *Sesta* y *Quinta* del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*. La fuga en re m aparece en segundo lugar dentro de esta serie, y está formada por 218 compases. Ignoramos si, al igual que el resto de fugas de Albero que contiene este manuscrito, esta pieza fue cortada y reducida en extensión, pero, al no poder compararla con ninguna otra fuente, no es posible asegurarlo con certeza. Anteriormente citamos a Powell, que calificaba de extraordinarias las fugas del navarro por razón de su longitud, y a Baciero, que las destacaba por su insistente formalismo y sus interesantes peculiaridades técnicas y tímbricas.

A continuación vamos a exponer los elementos sobre los que nos apoyamos para atribuir la autoría de esta obra al músico róncales.

En primer lugar por una razón de fuente. Esta pieza es la segunda de una serie de seis fugas anónimas que aparecen en el Ms. 3/1043 del RCSMM (pp. 90-140), escritas por la misma mano y por consiguiente con el mismo tipo de grafía. Las otras cinco sabemos con certeza que son de Albero porque aunque no figura el nombre del autor escrito, se corresponden con las fugas del Ms. 4/1727 del RCSMM, aunque contengan variantes. La fuga en re menor que nos ocupa no figura en ninguna otra fuente relacionada con el compositor navarro conocida hasta la fecha, pero es posible que aquella, junto con las otras cinco, hubieran sido copiadas tras su muerte de algún volumen que se hubiera perdido. ¿Quizá de *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero*, que la Reina poseía en su biblioteca y acabó en manos de Farinelli?

Sujeto: consta de 5 compases, y aunque no siempre se muestra completo, entra constantemente. Esta es una característica típica de Albero.



Sujeto de la fuga en re menor atribuida a Albero

Respuesta: Albero escribe para este sujeto una respuesta real y no tonal. Como hemos visto en el apartado 4.2.3, todas las respuestas del resto de fugas del compositor navarro son también reales.

Longitud: como hemos apuntado anteriormente, las fugas de Albero destacan por ser más largas de lo habitual en aquella época. Aunque la que ahora estudiamos sería la fuga más corta de Albero (218 compases), superaría sin embargo a la más larga de Scarlatti (K. 30), con solo 152 compases.

Similitudes: existen similitudes importantes entre el lenguaje de algunos pasajes de esta fuga y la Fuga *Seconda* del Ms. 4-1727 (2): *Obras para clavicordio o piano forte*. Después de una amplia sección en que se utilizan básicamente corcheas y negras con puntillo —137 compases en este Ms. 3-1043, y 296 compases en Ms. 4-1727 (2)—, comienza otra donde las semicorcheas asumen todo el protagonismo. Ya habíamos señalado en el epígrafe 4.2.3 cómo Albero recurre a la práctica ibérica de emplear valores doblemente rápidos en las voces que acompañan al tema principal, para así conseguir la intensificación final.

Atendiendo a las características del resto de fugas conocidas de Albero, y con la cautela que corresponde en estos casos, concluimos que nos hallamos ante una obra inédita⁷³⁹ del organista navarro.

⁷³⁹ En el Anexo VII hemos incluido esta fuga editada en Finale.

5.2 Transcripción y correcciones realizadas

Para la transcripción de esta fuga⁷⁴⁰ se han realizado diversas correcciones y añadidos sobre lo que parecen omisiones y errores del copista en notas, alteraciones, figuras, ligaduras, etc. Se ha reescrito el compás 146 y se ha omitido el que viene después, dándole el número 147 al siguiente. Se han completado ligaduras con línea discontinua en compases del manuscrito donde la ausencia de estas ligaduras parecía obedecer más bien a un descuido del copista. También han sido escritas entre paréntesis algunas alteraciones accidentales aclaratorias.

Una vez realizada la transcripción y habiendo realizado las correcciones descritas, la clavecinista Genoveva Gálvez ha colaborado supervisando la presente edición, sugiriendo soluciones en aquellos compases donde la escritura presentaba dudas razonables.

Se ha intentado en todo momento respetar el discurso de las voces, y en ocasiones se ha variado la disposición original de las notas para que fuera más acorde a la escritura de música para teclado que conocemos hoy en día, lo que obviamente facilitará su lectura. De este modo, los acordes y octavas que presentaban cada una de las notas con su plica por separado se han unido en una sola plica, y las entradas del sujeto se han escrito de tal manera que estas sean reconocibles también visualmente.

Se ha respetado la armadura original: a pesar de estar en re menor, la partitura no incluye el si bemol en la armadura, por lo que el bemol en la nota si aparece frecuentemente durante el transcurso de la pieza.

A continuación exponemos cada una de las correcciones que se han incluido en la presente edición:

⁷⁴⁰ El manuscrito original puede consultarse en: <http://www.rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000416700-2.pdf> (págs. 96-103 del manuscrito, y 7-14 del documento en pdf que puede descargarse). Por cortesía de la Biblioteca del RCSMM, se ha incluido una copia en el cd que acompaña a esta tesis doctoral (Anexo VII).

Compás 40: el primer re que aparece escrito en el pentagrama superior, aunque no lo pone en el manuscrito, lo hemos considerado bemol, como el segundo que aparece como bajo en la mano izquierda.

Compás 42: el si del primer acorde parece ser natural, aunque los anteriores y posteriores sean bemol.

Compás 44: el mi de la voz aguda es bemol, aunque no venga indicado expresamente (aparece el bemol en el mi de octava baja).

Compás 48: el último re del bajo debe de ser corchea, y no negra como figura en el manuscrito.

Compás 51: el si de la voz superior aparece bemol, pero el si de las semicorcheas figura sin alteración, por lo que consideramos que es natural y no está afectado por el bemol de la octava alta.

Compás 56: en el manuscrito, el primer fa aparece con un signo que no se ve bien si es un bemol o un becuadro, pero debe ser un fa natural, por lo que lo consideramos becuadro.

Compás 69: el si del primer acorde debe ser natural, aunque venga de un si bemol en el compás anterior. La nota la del bajo la hemos mantenido natural, a pesar de ser bemol el la de la voz superior del acorde anterior.

Compás 103: aquí el becuadro que aparece en el pentagrama de abajo del manuscrito da lugar a equívocos: ¿es para el do o para el si? En la presente edición se ha colocado en el do, y así quedarían do y si naturales, aunque el siguiente do sea de nuevo sostenido.

Compás 113: en el manuscrito no hay ninguna alteración en este compás, pero parece más bien un despiste del copista no poner un becuadro en las dos notas sol, ya que, según la armadura en la que estamos desde el compás 107, aquí serían sostenidos y el tema sonaría cambiado.

Compás 117: el primer do que aparece escrito en el pentagrama superior ha de ser natural, al igual que el segundo, que sí viene marcado. Lo hemos reflejado así en la edición que presentamos, ya que tendría además más relación con el compás 119, que hace el mismo diseño.

Compás 131: todo apunta a que hay un error del copista en el manuscrito, ya que aparece un bemol en el segundo fa del pentagrama superior, que, por lo que parece, debería ir al mi anterior, lo que deja el mi bemol y el fa natural, tal como lo presentamos en nuestra edición.

Compás 132: el último la de la voz superior debe de ser bemol, al igual que el primer la del bajo. No viene especificado en el manuscrito, pero todo apunta a que sería lo correcto.

Compás 134: de nuevo la notación del manuscrito da lugar a equívocos. Aparece el último si del bajo con un becuadro ligado a otro si del siguiente compás, que está bemol. En nuestra edición escribimos las dos notas como bemol, al igual que las dos veces que aparece el si en el pentagrama superior.

Compás 146: no está completo. En el manuscrito solo está escrita la voz superior. Este compás se ha completado según sugerencia de Genoveva Gálvez. Como hemos señalado anteriormente, se ha omitido el compás siguiente (el que sería 147) porque se muestra erróneo, ya que repite elementos del compás siguiente. Se ha numerado como 147 el siguiente, y queda perfectamente enlazado con el compás incompleto anterior y con el que sigue.

Compás 158: en lo que parece un error del copista, este compás y el siguiente están repetidos, por lo que hemos suprimido uno de ellos en nuestra edición. De este modo descartamos el compás 159 y le damos esa numeración al siguiente.

Compás 171: el segundo re de la voz superior debe ser natural, y así se ha indicado en nuestra edición. Hay unas pequeñas marcas sobre los compases

171-173, que parecen ser trinos. También los hemos añadido en esta edición y se han completado en los grupos en los que faltaban.

Compás 174: el primer sol del pentagrama superior el copista lo marca como sostenido, pero el resto deberían ser naturales, aunque no aparezcan becuadros en el manuscrito. Los hemos añadido en nuestra edición.

Compás 176: el primer fa del pentagrama superior debe ser sostenido, y el resto naturales (lo mismo que el sol del compás 174). Así ha quedado reflejado en nuestra edición.

Compases 187, 188 y 189: el fa de las semicorcheas debe ser sostenido, aunque no venga indicado en el manuscrito (omisión del copista).

Compás 190: en el manuscrito figura un fa bemol en el pentagrama superior, pero es un error del copista. La nota ha de ser natural.

Compás 195: en el manuscrito figuran todas las notas fa de las semicorcheas como sostenido, pero es un error. En la edición que presentamos se ha dejado el primer fa sostenido, tal y como figura, pero el resto se han escrito naturales.

Compás 197: al igual que en el caso anterior, el sol figura como sostenido en la primera nota de la izquierda y también en las semicorcheas. Se ha dejado sostenido el primero y naturales los demás, al igual que el sol del tema de la mano derecha.

Compás 200: aunque no se indique en el manuscrito, todas las notas fa deben ser sostenido. Parece otra omisión del copista.

Compás 201: en el pentagrama superior del manuscrito aparecen todas las notas re con sostenido, pero, según el discurso armónico, el último re ha de ser natural, por lo que en la presente edición se ha indicado con un becuadro.

Compás 203: ocurre lo mismo que en el caso anterior. El copista escribe el do sostenido en el pentagrama superior, pero el último debería ser becuadro. La nota si, que es bemol, también se ha transcrito como natural la última vez que aparece.

Compás 204: el sol del segundo tiempo en la voz contralto debe ser corchea, y no negra como figura en el manuscrito.

Compás 205: las notas mi de la mano izquierda deberían ser bemoles, y falta esta indicación en el manuscrito. Seguramente, otra omisión del copista.

Compás 210: por error, en el manuscrito no figura el sostenido en el primer do de la mano izquierda.

Compás 214: el do de las terceras de la mano derecha debe ser sostenido, al igual que el que está en la mano izquierda.

Compás 218: la figura que el copista escribe para la octava final es la de negra con puntillo. Esto genera la duda de si debería ser en realidad una blanca con puntillo, al no figurar en el manuscrito el correspondiente silencio de negra con puntillo que completaría el compás. Por recomendación de Genoveva Gálvez se ha transcrito como blanca con puntillo.

6. CONCLUSIONES

A pesar de la complejidad que en un principio presentaba la realización de esta tesis doctoral, la investigación bibliográfica y archivística ha resultado clave en el proceso de elaboración y en el hallazgo de los nuevos datos aportados, tanto en lo que se refiere a la biografía de Sebastián de Albero como al estudio de sus fuentes.

Se han podido identificar por primera vez sus ascendientes, desde el comienzo del linaje de los Albero en Huesca hasta la rama establecida en Oliete (Teruel). Se ha sacado a la luz la condición de médico de Juan Antonio Albero, padre de Sebastián, así como nuevos datos referidos a su matrimonio con Francisca Añanos. Es también la primera vez que un estudio sobre el compositor navarro ha establecido una genealogía completa, que incluye el nombre de todos sus hermanos y hermanastros, primos, esposa, suegros — entre otros—, junto con todas las fechas que se conservan de matrimonios, bautizos, defunciones y demás acontecimientos.

Se han investigado, igualmente por vez primera, los maestros que pudo haber tenido el joven Sebastián en la etapa previa a su admisión como infante en la catedral de Pamplona. Así, por los datos que arrojan los libros de fábrica de Ujué, se ha identificado a Joseph Antonio Phelipe como uno de los principales, al desempeñar esta la doble función de organista de Santa M^a de Ujué y maestro de la escuela del pueblo.

Durante la investigación de esta etapa, se barajaron varias hipótesis. La primera tenía relación con la profesión del padre de Sebastián. El hecho de que naciese en un pueblo de Teruel (Oliete), se casara en una localidad de Huesca (Ansó), se estableciese con su mujer en Roncal y posteriormente fuera a Ujué (Navarra) nos hacía sospechar que, en esa época, semejante movilidad era propia de un militar o de un médico. Los datos que arrojaron algunos documentos notariales consultados en el Archivo General de Navarra certificaron la segunda opción. Más adelante constatamos cómo su condición de médico quedaba reflejada también en otros documentos cuyas referencias hemos ido incluyendo debidamente a pie de página.

Por el testamento de Francisca Añanos —en el que se nombran todos sus hijos—, sabemos de la existencia de Gracia Antonia y Rosa Albero, pero no hemos hallado ninguna documentación que nos indique sus respectivas fechas de nacimiento. En el referido testamento Francisco Antonio y Sebastián aparecen citados en primer y segundo lugar, y Gracia Antonia y Rosa, en tercero y cuarto. Como estas dos últimas no figuran en los certificados de bautismo de Roncal y Francisca Añanos estuvo viviendo allí hasta que enfermó y redactó el testamento, hay que suponer que ambas hijas nacieron antes de que sus padres se asentaran en la citada localidad navarra, por lo que con toda seguridad serían las hermanas mayores de Sebastián. Estos datos corroboran que el matrimonio Albero-Añanos se habría asentado en otra localidad después de salir de Ansó y antes de llegar a Roncal, es decir, no habrían venido directos desde el pueblo natal materno. Esta hipótesis viene confirmada por el hecho de que no hayamos encontrado en las documentaciones parroquiales de Ansó y Roncal los certificados de bautismo de Gracia Antonia y Rosa ni el certificado de defunción de Miguela (las tres eran las hermanas mayores de Sebastián).

También barajamos la posibilidad de que el joven Sebastián hubiera sido infante de la Colegiata de Roncesvalles. Las segundas nupcias de su padre en ese lugar y el hecho de que los testigos fuesen el organista de la colegiata, un cirujano y un boticario, los tres residentes allí, nos hicieron sospechar que pudiera haber una relación estrecha entre Juan Antonio Albero y la citada colegiata. Los datos no resultaron concluyentes, puesto que las actas capitulares consultadas en su archivo apenas ofrecen información sobre los infantes de aquella época, por lo que debemos descartar en una primera aproximación que Juan Francisco de Marichalar, organista durante esa época en Roncesvalles y uno de los testigos del segundo enlace del padre de Sebastián, hubiera sido además su maestro de música.

En lo que respecta a su etapa como infante, a pesar de que los datos que conocíamos habían sido excelentemente investigados por Gembero, hemos trabajado sobre fuentes primarias, que nos ayudaron a relacionar la actividad de los infantes y la Capilla de Música de la Catedral con la actividad musical en la sociedad pamplonesa de la primera mitad del siglo XVIII.

Los resultados de las investigaciones realizadas para establecer el paradero del joven Sebastián, una vez que se despidió de la seo pamplonesa en 1739, no han resultado satisfactorios. Se ha trabajado sobre la documentación, conservada en el Archivo General de Navarra, de la Congregación de San Fermín de los Navarros, de la que Albero fue congregante, aunque solo figuraba el año en que se dio de alta (1746), justo el mismo que entró a trabajar en la Real Capilla. En la búsqueda de documentación que corroborara el año en que el músico roncalés se estableció en Madrid, se ha investigado también sobre sus posibles contactos en la capital de España: Manuel de Lana y Urtasum, antiguo infante de la Catedral de Pamplona (se despidió en 1711), presbítero, capellán y tiple del monasterio de las Descalzas Reales desde 1719; Fernando de Lacunza, antiguo infante de la misma catedral hasta el año 1735; y Joaquín de Ibarrola, antiguo cantor de la seo pamplonesa y Capellán de la Capilla Real. Albero debió de tener un vínculo muy grande con los dos primeros, pues aparecen como testigos en numerosos documentos legales relacionados con su vida privada. Incluso Manuel de Lana instituye a Sebastián de Albero como uno de los cuatro albaceas nombrados para cumplir la voluntad dispuesta en su testamento, fechado el 18 de marzo de 1748. De Joaquín de Ibarrola sabemos que sirvió como músico contralto de la Catedral de Pamplona desde 1688 hasta su muerte el 24 de agosto de 1748. Aunque sirvió en la Capilla Real, todo apunta a que mantuvo su puesto en la Catedral de Pamplona. No se ha hallado documentación referida a Ibarrola en la documentación del reinado de Felipe V (obrante en el Archivo General del Palacio Real), por lo que actualmente no podemos establecer una vinculación directa con Albero.

En el transcurso de esta parte de la investigación pudimos constatar que el organista Diego de Lana, al que se hace referencia en numerosas monografías con el apellido “Urtado” o “Hurtado”, en realidad se apellidaba “Urtasum”, y era hermano de Manuel de Lana. Este dato resulta novedoso, pues permite, por primera vez, relacionar a estos dos personajes en una investigación. Diego de Lana comenzó como organista en la Real Capilla en 1719, a los 18 años, y falleció en 1736 a la edad de 35. Fue además compositor de varias zarzuelas. Se ha podido constatar su relación fraterna investigando en los archivos sacramentales de Puente la Reina (Navarra), de donde eran los dos hermanos.

Hemos abierto aquí una nueva vía de investigación para el futuro, ya que este personaje no está apenas estudiado y no se conoce casi nada de su biografía y de su obra.

De la etapa madrileña de Sebastián de Albero hemos realizado una exhaustiva investigación archivística y bibliográfica, y hemos relacionado por primera vez los datos hallados en fuentes primarias con los datos disponibles en trabajos de investigación, monografías y artículos. Ello nos ha permitido ubicar la figura de Albero en uno de los contextos sociales y músico-culturales más importantes de la historia de España. Los datos documentales certifican que el compositor navarro tuvo más relevancia en la Corte de lo que hasta ahora se suponía, e incluso refuerzan la hipótesis, tantas veces barajada, sobre la posibilidad de una relación de cordialidad y amistad con Scarlatti. Así:

- Albero entró como organista principal a la edad de 24 años, con una formación instrumental y compositiva que se presume sobresaliente. Ante la falta de documentación a este respecto, no puede certificarse que ganara la plaza por oposición ni que hubiese sido nombrado por designio real, pero, en cualquiera de los dos casos, su maestría ante el teclado queda patente. Si opositó, en el tribunal habrían estado Francesco Corselli y José de Nebra (Maestro de Capilla y primer Organista principal, respectivamente), e incluso no sería descartable que hubiesen contado también con la presencia del mismísimo Farinelli. Si, por el contrario, fue

nombrado en el puesto por designio real (hipótesis que podría deducirse de las palabras de Álbero en la dedicatoria de sus *Obras para clavicordio o piano forte*), es muy probable que el mismo Fernando VI hubiera dado el visto bueno a la recomendación realizada por algún músico relevante, como José Elías.

- Dedicó al monarca sus *Obras para clavicordio o piano forte*, y, por lo que se aprecia, Álbero conocía muy bien el nivel de Fernando VI en los instrumentos de tecla. Incluso podría afirmarse que compuso un tipo de música acorde a los gustos del Rey y a su carácter melancólico.
- La Reina poseía en su biblioteca personal al menos dos volúmenes con música del navarro: sus *Sonatas para clavicordio* y otro titulado *Differenti Sonate scelte per cembalo*, que en la actualidad se halla perdido. Estos dos volúmenes fueron legados por la reina Bárbara de Braganza en su testamento, junto con el resto de partituras de su biblioteca personal (papelera de música), a Farinelli. Las *Sonatas para clavicordio* se hallan desde 1835 en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia, y no incluyen dedicatoria de Álbero a la Reina. Pueden barajarse dos opciones a este respecto: la primera, que el organista roncalés no quisiera rivalizar con Scarlatti, maestro de música de la Reina; la segunda, que el propio Scarlatti hubiera recomendado a su real pupila la música de Álbero, bien para su propio deleite o para el de su marido.
- Fue uno de los maestros que firmó el dictamen de las *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*, de José Elías, junto con José de Nebra y Joaquín Oxinaga.
- Se le copió un volumen de sonatas de Scarlatti que posteriormente pasó a manos del Dr. Worgan (incluso se ha barajado en muchas ocasiones la posibilidad de que Álbero mismo hubiera sido el copista de ese y de otros manuscritos del italiano).
- Álbero y Scarlatti comparten dos sonatas en dos de sus manuscritos. Las dos primeras sonatas del Ms. It. IV, 197b (=9768): *Sonatas para clavicordio*

de Albero, conservado en Venecia, aparecen como sonatas números once y doce en el Ms. 3-1408: *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe, que se conserva en la Biblioteca del RCSMM.

- Fue admitido en la Hermandad de Criados de la Real Casa en 1755, con el prestigio que este hecho suponía.
- A su muerte, Fernando VI concede a su viuda una pensión de doscientos ducados de vellón anuales.
- Sebastián de Albero también figura en una de las obras de referencia del siglo XIX: el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni, aunque únicamente se indica su puesto como “*organista de la R. C. en 1746*”.

Por primera vez hemos abierto hipótesis que no se habían barajado hasta la fecha, y ello con base en datos concretos y objetivos, y hemos abierto nuevas perspectivas en lo que a hechos se refiere, con nuevas e importantes vías de investigación para el futuro.

Por primera vez en una investigación sobre el músico roncalés se ha realizado un estudio sistemático de sus fuentes musicales, lo que ha permitido establecer nuevas hipótesis, cerrar discusiones antiguas —como la del manuscrito *Worgan*—, actualizar datos que se hallaban muy dispersos, incluir los últimos hallazgos de los que se tiene noticia y desarrollar, en definitiva, un trabajo de síntesis y contraste de los datos disponibles hasta la fecha. Se ha establecido a Joseph Alaguero como uno de los copistas de la corte que pudo haber trabajado en la elaboración de algunos volúmenes con música de Albero y Scarlatti. También hemos incluido los resultados de la investigación realizada para la localización de un volumen perdido y de nuevas partituras del navarro.

Uno de los logros más importantes ha sido sacar a la luz y editar la Fuga en re menor que se halla en el manuscrito anónimo 3-1043 del RCSMM (concretamente entre las pp. 96 y 103), y que atribuimos a Sebastián de Albero. La incluimos transcrita, completada y corregida en el Anexo VII. También hemos elaborado por primera vez el catálogo de obras de Sebastián de Albero, en el que se incluye la lista de todos los manuscritos hallados hasta la fecha con sus composiciones, así como las diferentes fuentes donde estas pueden hallarse y las ediciones disponibles.

Del análisis de las composiciones de Albero hemos deducido la tésitura de su teclado, que comprendía desde el sol¹ hasta el re⁶, es decir, se trataba de un instrumento de 56 teclas. Hemos podido observar cómo Bárbara de Braganza poseía cuatro instrumentos con esta misma tésitura:

- Un clavicordio de Piano hecho en Florencia.
- Un clavicordio de nogal con cinco registros y cuatro órdenes de cuerdas, para pluma.
- Un clavicordio de plumas que antes fue de piano, hecho en Florencia.
- Un clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma.

En cuanto al lenguaje, su música demuestra sólida formación en los procedimientos compositivos provenientes de la antigua tradición ibérica de música para teclado, así como gran preparación técnico instrumental. Pero también evidencia gran conocimiento de la música de su época, abierto a la modernidad en su escritura y su estilo, de tal modo que el organista navarro podría ser considerado el primer compositor español de música para piano, pues Albero evoluciona hasta la escritura pianística la que, hasta entonces, había sido básicamente para clave. El hecho de que Albero tuviera acceso libre a la música de Scarlatti y de que la Reina tuviera en su biblioteca personal al menos dos volúmenes con música del organista roncalés corrobora que ambos compositores se respetaban y admiraban mutuamente. El estilo melancólico, expresivo y en ocasiones triste de la música del navarro debió de ser muy adecuado a los gustos del monarca. Esta circunstancia, junto con las anteriores, apunta a que Albero no solo conocía de primera mano el ambiente

musical de la Real Capilla, sino que se prodigaba también por otros reales sitios, donde pudo haber compartido su música con el monarca, haber asistido a los conciertos de la Real Cámara o a los espectáculos teatrales, y haber podido conocer de primera mano los instrumentos de tecla que había en la corte.

El compositor roncalés presenta en su música gran cantidad de rasgos hispánicos, que incrementan de algún modo la calidad, originalidad y personalidad de esta: giros armónicos, utilización de escalas frías e intervalos de segundas aumentadas, ritmos de bailes regionales como la jota, el zapateado, el fandango, etc., imitación de instrumentos típicos españoles como la guitarra, las dulzainas o las castañuelas... También aparecen otros rasgos típicos que caracterizan la música de los músicos ibéricos: el uso frecuente de la imitación (sobre todo al comienzo de las piezas), el empleo de texturas de melodía y acompañamiento, y la elaboración rítmica de progresiones.

Como ya se ha dicho, otro de los rasgos más personales y notorios es el sentimentalismo que impregna su obra, su inclinación a los acentos tristes. La expresividad y la melancolía de sus composiciones, se traduce en la utilización frecuente de apoyaturas, intervalos y disonancias que producen efectos de intranquilidad en el oyente. Igual efecto se consigue con la utilización de texturas de melodía acompañada, modulaciones atrevidas, melodías libres, contrastes, cambios de tempo, búsqueda en ocasiones de un lenguaje declamatorio, etc.

Se ha llegado también a la conclusión de que no resulta prudente realizar una comparación entre la música de Scarlatti y Albero, y mucho menos tildar al segundo —tal y como señala con cierta severidad Pestelli— como simple imitador del primero. Debe recordarse que Scarlatti, 37 años mayor que Albero, llevaba desde 1720 desempeñando la función de maestro de clave de María Bárbara de Braganza, primero en la Corte portuguesa y, a partir de 1729, en la española. Es decir, cuando Sebastián de Albero entró en el puesto de organista principal de la Real Capilla en 1746, el maestro italiano llevaba ya 26 años ejerciendo las funciones descritas. Por ello no sería justo realizar

una comparación entre ambos artistas, ya que, mientras el italiano se hallaba en su etapa de madurez, el navarro rebosaba juventud, y nunca podrá saberse qué hubiera dado de sí un talento como el suyo si hubiera seguido componiendo durante toda la segunda mitad del siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense*. Edita CSIC, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1974.

—, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo IX, Anónimos I. Madrid, 1999. Edita CSIC.

ALEN, María Pilar: *Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias en el siglo XVIII*. España. Quintana n° 1. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud: *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Institución “Fernando el Católico”. Sección de Música Antigua. Diputación de Zaragoza, 1993.

—, *Nebra Blasco, José de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, pp. 1003-1008.

—, *Blasco [de Nebra], Manuel*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, pp. 523 y 524.

—, *Farinelli [Carlo Broschi Barrese]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, pp. 942-945.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Comentario musicológico al disco: D. Scarlatti / Fandango*. Genoveva Gálvez, clave. Utrecht. Ensayo. 1984. Referencia: ENY-D-2201.

ANGLÉS, Higinio: *Estudio crítico de la Historia de la Música Española*, en el libro de Wolf, Johannes: *Historia de la Música*. Barcelona. Labor (cuarta edición), 1957, pp. 343-477.

APEL, Willi: *The history of keyboard music to 1700*. USA. Indiana University Press, 1972.

ARTERO, José: *Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII*. Anuario Musical II, 1947, pp. 191-202.

AZANZA LÓPEZ, Jose Javier: *La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII*. Príncipe de Viana, año n° 58, N° 211, 1997, p. 9 (303)

AZCONA GUERRA, Ana M.: *Comercio y comerciantes en la Navarra del siglo XVIII*. Serie Historia, nº 80. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura. Institución Príncipe de Viana, 1996.

BACIERO, Antonio: Comentario musicológico al disco: *Sonatas inéditas de Scarlatti y otros autores españoles del siglo XVIII*. Antonio Baciero, piano. RCA. 1979.

—, Comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII*. Antonio Baciero, piano. Hispavox⁷⁴¹.

—, *Nueva Biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII*. Vols. I, II, IV, V y VI. UME. 1977-1981.

—, “Prólogo” a: Albero, Sebastián: *Sonatas*. Vol. I. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical. 1978.

BARCIA PAVÓN, Ángel María: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid. 1901/1905. Imprenta de Archivos, Olid, 8.

BASANTE POL, Rosa: *La demencia de un Rey: Fernando VI (1713-1759)*. Madrid. Instituto de España. Real Academia Nacional de Farmacia. Lecturas singulares, 9. 2010.

BELLÉS, Salvador: *Vicente Ripollés Pérez. Compositor de música coral y religiosa*. Seres humanos de Castellón, 2008, pp. 213 y 214.

BENAVIDES, Ana: *El piano en España*. Madrid. 2011. Bassus ediciones.

BORDAS, Cristina: *Tradición e innovación en los instrumentos musicales*. Nº 12 de Boyd M. y Carreras, J. J. (1998/2000): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, pp. 201-217.

BOYD, Malcom: *Domenico Scarlatti: Master of Music*. Londres. 1986. Weindelfield and Nicolson.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *Soto, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, pp. 40 y 41.

⁷⁴¹ No figura año de grabación en el LP.

CAMARERO BULLÓN, Concepción: *Dos catastros para Madrid a mediados del siglo XVIII: La "Planimetría General" y el "Catastro de Ensenada"*. Universidad Autónoma de Madrid. Catastro, octubre de 2006.

CAPDEPÓN, Paulino: *Ambiente cultural e intelectual en la España del siglo XVIII*. Programa de concierto del ciclo: *Tecla española del siglo XVIII*. Fundación Juan March. 2007.

—, Soler y Ramos, Antonio, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, p. 1122.

—, *Maestros de la Real Capilla Madrileña: Francisco Corselli (1702-1778)*, en: Alvar Ezquerro, Alfredo (dir): *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo LIII. CSIC. 2013. Madrid. pp. 243-276.

CAPPELLETTO, Sandro: *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*. Edizioni di Torino (EDT). 1995.

CARLOS DE BRITO, Manuel: *Alvarado, Diego de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, p. 351.

CARRERAS, Juan José / García Bernardo, editores: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Madrid. 2001. Fundación Carlos de Amberes.

CASTAÑO PEREA, Enrique: *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica superior de Arquitectura. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. 2006.

CHIH-CHENG CHANG, Philip: *Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin*. Volume I: Text. Department of Music Theory Eastman School of Music. University of Rochester. New York. 2011.

COMELLA, Beatriz: *La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)*. Hispania Sacra. Legalidad y conflictos 58 117, enero-junio 2006, pp.145-170.

—, *El Patriarca de las Indias Occidentales y la jurisdicción palatina en los reales Patronatos del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid*. Anuario de Historia de la Iglesia nº 15, 2006, pp. 395-403.

CORTIZO, M^a Encina: *Lana, Diego*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 732.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España, hasta 1800*. Madrid. 1917. Tip de la "Revista de Arch., Bibl., y Museos"

CUDWORTH, Charles: *John Worgan*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 1980/1995. Vol. 20, p. 530.

CUERVO, Laura: *El manuscrito Ayerbe: una fuente española de las sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII*. Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth-and Nineteenth-Century Instrumental Music, 2015, vol. 13, pp. 1-26.

DELGADO BARRADO, Jose Miguel: *Ensenada versus Carvajal: un tópico a debate*. Universidad de Jaén. En Somodevilla y Bengoechea, Zenon de (2002): *El Catastro de Ensenada: magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos: 1749-1756*, pp. 101-112. Edita Ministerio de Hacienda, Centro de Publicaciones y Documentación.

DOMÍNGUEZ, Jose María: *Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti*, en *Actas del Congreso internacional Domenico Scarlatti: Musica e Historia*. Nápoles. Turchini Edizioni, 2010, pp. 249-267.

ELLIS LITTLE, Meredith: *Siciliana*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. 1980. Vol. 17, p. 291.

ENCISO RECIO, Luis Miguel; GONZÁLEZ ENCISO, Agustín; EGIDO, T.; BARRIO, M.; TORRES, R.: *Historia de España. Los Borbones en el Siglo XVIII (1700-1808)*. 1991. Vol. 10. Madrid. Gredos.

ERDOZÁIN GAZTELU, Aurelio: *Albero*, en *Linajes en Navarra con Escudos de Armas*. Vol I. Ayuntamiento de Sangüesa. Editorial Mogrobejo-Zabala, 1995, pp. 55-58.

ERRO, Sara: *La Música para tecla de Sebastián de Albero (1722-1756)*. Trabajo presentado para la obtención del DEA en la Universidad Complutense de Madrid. 2007.

—, y DOMÍNGUEZ, José M^a: *Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica*. Madrid. Reales Sitios 177, 2008, pp. 48-64.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón*. Anuario Musical n° 57, 2002, pp. 113-156.

FERGUSON, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid. 2003. Alianza Música.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: algunos personajes*. 2004. Caparrós Editores.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: *La promoción de las Artes en Navarra durante el siglo XVIII. Hombres e instituciones, patronos y mecenas*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 147-193.

FLÓREZ ASENSIO, M^a Asunción: *El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y Cortesano*. Anales de la Historia, n° 8, 1998, pp.171-195.

FLORISTÁN IMÍZCOZ, Alfredo: *Singularidad del Reino de Navarra en la España del Siglo XVIII*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp.19-43.

FUSI, Juan Pablo / CALVO SERRALLER, Francisco: *El espejo del tiempo. La historia y el Arte de España*. Madrid. 2009. Taurus.

GÁLVEZ, Genoveva: *Aspectos ornamentales de la música española de tecla del siglo XVIII*. Música antigua, 1987. VII, pp. 11-16 (I); y VIII, pp. 23-4 (II).

—, “Presentación” a Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME. 1978.

GARCÍA BARRENO, Pedro: *El hospital General de Madrid. CDXXV años de historia. 1996-1997*⁷⁴².

⁷⁴² El artículo está tomado de la web:

<http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf> (consultado el 12 de junio de 2014). El Dr. García Barreno con el que contactamos via mail, nos aclaró que este artículo es una “fusión” de otros tres publicados:

GARCÍA CIPRÉS, Gregorio: *Los Albero*, en *Linajes de Aragón*, nº VI. Huesca. Edita: Establecimiento tipográfico de Leandro Pérez, 1915, pp. 156-158.

GARCÍA LÓPEZ, Consuelo: *Inventario de los fondos documentales de los Reales Patronatos*. Tomo I. *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 2013. Patrimonio Nacional.

GARCÍA MARCELLÁN, Jose: *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid, 1950. Editora del Patrimonio Nacional.

GEA, M^a Isabel: *Diccionario enciclopédico de Madrid*. Madrid, 2002. Ediciones La Librería.

—, *Guía del plano de Texeira (1656)*. Madrid, 2007. Ediciones La Librería.

GEMBERO USTÁRROZ, María: *La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): nuevas aportaciones*, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, 1987. Ministerio de Cultura, vol. II, pp. 109-124.

—, *Pamplona en los siglos XVII y XVIII: aspectos económicos y sociales*. Príncipe de Viana, 1986. Año nº 47, número 177.

—, *Albero, Sebastián de*, Gran Enciclopedia Navarra. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra. 1990, vol. I, pp. 195, 196.

—, *El archivo musical de la Catedral de Pamplona*. Turismo en Navarra, 9/26, pp. 32-39. 1993.

—, *Música en la Catedral [de Pamplona]* (coautora con Aurelio Sagaseta), en *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra y Gobierno de Navarra, 1994, vol. II, pp. 136-163 y 270-271.

—, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana. 1995, vol. I

—, *Albero y Añanos, Sebastián de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, pp. 204-206.

- García Barreno P. "El Hospital General de Madrid. Parte 1: Su primer Reglamento". *Arbor* 1996; 153 (603): 55-112.

- García Barreno P. "El Hospital General de Madrid. Parte 2: El privilegio de la Gramática de Nebrija, el Colegio de Cirugía de San Fernando y la reforma Ceballos". *Arbor* 1996; 154 (606): 35-77.

- García Barreno P. "El Hospital General de Madrid. Parte 3: De Campomanes y Floridablanca a nuestros días". *Arbor* 1997; 156 (613): 93-127.

—, Gil, Andrés, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, pp. 600-601.

GIFFORD, Gerald: *Thomas Roseingrave*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 1980/1995, vol. 16, pp. 195-197.

GIFFORD HEIDEN, Mary: *Patronage, connoisseurship, and antiquarianism in Georgian England: The Fitzwilliam Music Collection (1763-1815)*. University of North Texas. 2011.

GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis: *Fernando VI*. Madrid, 2001. Arlanza Ediciones.

GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando: *Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes*. Universidad Ceu San Pablo. Dicenda, 2008. Cuadernos de Filologías Hispánica. N° 26, pp. 73-82.

GONZÁLEZ VALLE, Jose Vicente: *Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capítular de Zaragoza*. Barcelona, 1990. Anuario Musical n° 45, pp. 103-116.

GONZÁLEZ-VARAS, Alejandro: *Libertad religiosa y cementerios: incidencia del factor religioso sobre las necrópolis*. Ius Canonicum. 2001, vol. 41, N° 82, pp. 645-695.

GOÑI GAZTAMBIDE, José: *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII*. Música en la Catedral de Pamplona n° 5. 1986.

GRIFFITHS, John: *Fantasia*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 934-935.

—, Milán, Luis, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, p. 564-566.

—, Narváez, Luis de, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VII, p. 976-979.

GROUT, Donald Jay / PALISCA, Claude V.: *Historia de la música occidental*. Vol II. (Edición revisada y ampliada). Madrid, 1995. Alianza Música.

HAMMOND, Frederick: *Domenico Scarlatti*, en: Marshall, R. L. (editor): *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New Cork 1994/2003. Ed. Routledge (Second edition), pp. 154-190.

HERGUETA, Narciso: *Profesores músicos de la Real Capilla de S.M. Madrid*, 1898. Manuscrito, Biblioteca de Loyola.

HERMES, Klaus F.: *Seixas (Jose Antonio) Carlos de*, en *The New Grove Dictionary of Music*. Vol. 17. London, 1995. MacMillan Publishers, pp. 115 y 116.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: *El archivo musical de la Catedral de Pamplona*. Tesoro Sacro Musical. 1940.

—, *Música y Músicos en la Catedral de Pamplona*. Barcelona, 1969. Anuario Musical XXII.

—, *La Real Capilla española*. Revista eclesiástica. V. 4, n° 14. Separatas. 1932. Fondo Jesús Carballo (copia mecanografiada).

HOWELL, Almonte: *Oxinaga, Joaquín de*, en *The New Grove Dictionary of Music*. Vol. 14. London, 1995. Macmillan Publishers, p. 39.

HUARTE, Jose M^a: *MOBILIARIO DEL RREINO [sic] DE NAVARRA*. Madrid, 1923. Tomo I. Tipografía Católica.

HUGHES-HUGHES, Augustus: *Catalogue of manuscript music in the British Museum*. Vol. III. London, 1909. British Museum.

IGOA, Enrique: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013.

IMÍZCOZ BEUNZA, Jose M^a: *La hora navarra del XVIII: relaciones familiares entre la Monarquía y la aldea*. En: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*. Fundación Caja Navarra y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 45.

ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La Música del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (El Patriarca): Primera visión global a la luz de su catalogación informática*, en Anuario 2014 de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014. Memoria académica, pp. 43-56.

- JACOBS, Charles: *Bermudo, Juan*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, pp. 396-398.
- , *Cabezón, Antonio de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. II, pp. 835-838.
- JAMBOU, Louis: *Les origines du Tiento*. Collection de la Maison des Pays Iberiques (GIS 410035). Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1982.
- , *Variación [diferencia]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, pp. 751-753.
- , *El Tiento en Cabezón. Reflexiones sobre el Tiento IV de "Antonio" Contenido en el Libro de cifra nueva de Venegas de Henestrosa*. Anuario Musical n° 69, 2014, pp. 51-60.
- KASTNER, Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa. Ed. Ática, 1941.
- , *Origen y evolución del tiento para instrumentos de tecla*. Barcelona, 1976. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, pp. 11-86.
- , *Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, 1976. Anuario Musical, vol. XXVIII-XXIX, pp. 87-154.
- , "Prólogo" a Sebastián de Albero: *Treinta sonatas para clavicordio*. UME, 1978.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl: *Diego Fernández -Harpsichord-Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775- and his Nephew Julián Fernández*. The Galpin Society Journal, 1985, vol. 38, pp. 35-47.
- , *Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749*, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 93-97.
- KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*, trad. de Clara Janés, Madrid, 1985. Alianza.
- KOCH, Heinrich Christoph: *Albertischer Bass* en *Musicalisches Lexicon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802, p. 80.

JUSUÉ SIMONENA, Carmen / Miranda García, Fermín / Ramírez Vaquero, Eloísa: *Pamplona en el Tiempo. Historia y Arte*. Pamplona, 2001. Edita: Ayuntamiento de Pamplona.

LA RUE, Jan: *Análisis del estilo musical*. Barcelona, 1989. Editorial Labor.

LAZZARI, Giuseppe: *Discorso letto nei funerali della n. d. Polissena Contarini da Mula vedova Mocenigo il giorno 6 di maggio dell'anno 1833 nella chiesa parrocchiale di S. Luca in Venezia e pubblicato nel giorno 4 di giugno trigesimo dalla morte di lei nelle solenni esquie celebrate nella chiesa succursale di S. Benedetto*. Venecia, 1833. Presso Giuseppe Battaglia.

LEZA, José Máximo: *Francesco Corradini y la introducción de la Ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1349)*. Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza, 1996-97. Artigrama, nº 12, pp. 123-146.

LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1676-1738)*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

LÓPEZ, Jesús Gonzalo: "Prefacio" en: Mariano Cosuenda: *Seis Sonatas para clave*. Tecla Aragonesa VI. Edición conmemorativa del II centenario de la muerte del Conde de Aranda. Institución Fernando el Católico, 1998.

LÓPEZ-CALO, José: *Carreira, Antonio*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. III, p. 231.

—, *Clavijo del Castillo, Bernardo*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. III, pp. 758-761.

—, *El tiento. Orígenes y características generales*, en actas del primer congreso: *El Órgano español*. Universidad Complutense de Madrid, 1983.

—, *Historia de la música española. Siglo XVIII (3)*. Madrid, 1983. Alianza Música.

—, *El Tiento y sus derivados (intento, fuga...)*. El órgano español: actas del II Congreso Español de órgano. Madrid 1987. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 121-127.

—, *El tiento, forma musical española*. Tiento a Cabanilles: simposio internacional. Valencia. Ayuntamiento de Valencia, 1994, pp. 25-45.

—, *Barroco-estilo galante-clasicismo*, en Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, Madrid, 1987. Ministerio de Cultura, vol. II, pp. 21-25.

LÓPEZ CASTÁN, Ángel: *Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (U.A.M.) 1992, vol. IV, pp. 1-2.

LLORENS CISTERÓ, Jose Maria: *La obra orgánica de José Elías, discípulo de Juan B. Cabanilles*. Anuario Musical vol. 17, 1962, pp. 125-140.

—, *José Elías: Obras completas*. Diputación provincial de Barcelona, 1971. Biblioteca Central.

—, *Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler (1729-1783)*. Revista de Musicología, vol. 8, nº 1, 1985, pp. 23-28.

—, *Elías, José*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, pp. 653-655

—, *Venegas de Henestrosa, Luis*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, pp. 805 y 806.

—, *Santa María, Tomás de*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, pp. 728-730.

MANZANO ALONSO, Miguel: *Castilla y León: III. Géneros musicales. Cantos de baile y danza*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. III, p. 355.

—, *Jota*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 598.

MARÍN, Cristóbal: *El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta Cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza*. Madrid. Revista electrónica *Enlaces*, nº 14. Centro de Estudios Superiores Felipe II. Universidad Complutense de Madrid (UCM), 2012.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII*, comentario musicológico al disco: *Sonatas españolas. Siglo XVIII*. Pablo Cano, clave. Ensayo⁷⁴³. Referencia: ENY-956.

—, *Historia de la Música Española (4). Siglo XVIII*. Madrid, 1985/2007. Alianza Música.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias de la Música. (Ediciones de ICCMU). Música Hispana, 2013. Textos. Biografías.

MESSA POULLET, Carlos: *Fernández Palero, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, pp. 75 y 76.

MITJANA, Rafael: *La Música en España (Arte religioso y Arte profano)*. Madrid, 1993. Centro de Documentación musical. INAEM.

MOGROBEJO, Endika: *Albero o Alberó*, en *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. Vol. XVII (II). Bilbao, 1995-2003. Editorial Mogrobejo-Zabala, pp. 232-235.

MORALES, Luisa (ed.): *Domenico Scarlatti in Spain. Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*, Garrucha, 2009. Asociación Cultural Leal del Levante Almeriense.

MORALES, Nicolás: *Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina*. Madrid, 1999. Revista de Musicología vol. XXII, n° 1, pp. 175-208.

—, *La Capilla Real y las redes musicales. Festería, Hermandad y Montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII*, en: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de la corte en la Europa moderna*, editado por Juan José Carreras y Bernardo García, Madrid, 2001. Fundación Carlos de Amberes, pp. 449-477.

—, *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle*. Madrid, 2007. Biblioteca de la Casa de Velázquez, vol. 36.

MORALES-CAÑADAS, Esther: *La Ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII*, en: *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de música de tecla

⁷⁴³ No figura año de grabación en el LP.

española, Vera-Mojácar 2000-2001. Editora: Luisa Morales. Almería, 2003. Instituto de Estudios Almerienses.

MORONEY, Davitt: *Introduction: The unmeasured Preludes*, en: Couperin, Louis: *Pièces de Clavecin*. Mónaco, 1985. Éditions de Oiseau-Lyre. Les Remparts.

MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida: *Glosa (I)*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. V, pp. 665-667.

NEWMAN, William: *The Sonata in the Classic Era*. USA, 1983. Ed. W. W. Norton & Company.

NEWTON, Richard: *The English Cult of Domenico Scarlatti*. Music and letters, XX. Oxford Journals, 1939.

NÚÑEZ, Faustino: *Fandango*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, p. 923.

ORTEGA, Judith: *Los copistas del rey: la transmisión de la música en la Corte española en la segunda mitad del siglo XVIII*, en: Marín, Miguel Ángel / Bernardó, Marius, editores: *Instrumental music in late eighteenth century Spain*. Edición Reichenberger. 2014. Kassel, pp. 147-182.

OVILO Y OTERO, Manuel: *El Templo de San Jerónimo*, en: *Escenas Contemporáneas*, nº 3. Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital, 1883, pp. 186-189.

PEDRELL, Felipe: *Pasacalle*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona, 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 351.

—, *Fandango*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona, 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 175.

—, *Zapateado*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona, 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 515.

—, *Jota*, en *Diccionario técnico de la Música* (copia facsímil de la segunda edición de 1897). Barcelona, 1897/1992. Isidro Torres Oriol, p. 241.

PRECIADO, Dionisio: *Correa de Araujo, Francisco*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IV, pp. 78-90.

PROZHOGUIN, Sergei: *Acerca de la mención por Antonio Soler de ‘los trece libros para clavicordio de Scarlatti [sic]’: ecos de una polémica, datos codicológicos, problemas de teoría armónica*. Statement for FIMTE-2012 Symposium: “New perspectives on keyboard works of Antonio Soler”.

REGUERA VALDELOMAR, Juan: *Novísima Recopilación de las leyes de España, mandado formar por Carlos IV*. Tomo I. Libro I. Título III: *De los Cimiterios de las Iglesias: entierro y funeral de los difuntos*. Madrid, 1805. Imprenta de Sancha.

REY, Juan José: *Manuscritos de Música para tecla en la biblioteca del Conservatorio de Madrid*. *Revista de Musicología*. 1978, vol. 1, pp. 221-233.

RIPIN, Edwin M.: *Clavier*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. 1980, vol. 4, p. 470.

ROSEN, Charles: *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Madrid, 2005. Alianza Música.

ROWLAND, Gilbert. Notas de programa para el disco: *Sebastián de Albero 1722-1756: Sonatas for Harpsichord*. Rowland, Gilbert, harpsichord. 2008. Lir Classics. LIR018-Programme notes.

RUBIO, Samuel: *Historia de la música española (2). Desde el Ars nova hasta 1600*. Madrid, 1983/1988. Alianza Música.

RUIZ TARAZONA, Andrés: *Sebastián de Albero (1722-1756)*, estudio para el disco: *Sebastián de Albero (1722-1756). Sonatas*, Pablo Cano, clave, Barcelona, 1980. ETNOS, Emi-Odeón, 10 c 063 063 612.

—, *Literes Montalvo, Antonio*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VI, p. 931.

—, *Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. IX, p. 853-857.

ROTTMAN, Kurt: *La interpretación de la música Barroca*. Revista Musical Chilena, vol. 14, n° 72. 1960. Universidad de Chile.

SAGASETA ARIZTEGUI, Aurelio: *Sola Ximénez, Andrés*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 1038.

—, y Taberna, Luis: *Órganos de Navarra*. Pamplona, 1985. Institución Príncipe de Viana.

—, *Sebastián de Albero*, estudio para el disco: *Música para tecla en Navarra, siglo XVIII*. María Teresa Chenlo, clave. Madrid, 1982. Estudios EXA. Tako Pezonaga TIC TAC. Referencia: TTL -020.

SAGÜÉS AZCONA, Pío: *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*. Madrid, 1963. Gráficas Canales.

SALAZAR, Adolfo: *La Música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, 1972. Espasa Calpe. Colección Austral n° 1515.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1868. Imprenta á Cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.

SALES TIRAPU, José Luis / URSÚA IRIGOYEN, Isidoro: *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. N° 28. Sección de Procesos siglo XVIII*. Proceso n° 1559. Gobierno de Navarra, 2007, p. 429.

SALVÁ, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro: *Colección de documentos inéditos para la Hª de España*. Tomo XVIII. Madrid, 1851. Imprenta de la viuda de Calero.

SÁNCHEZ, Marina: *Pasacalle*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VIII, p. 483.

SEARLE, Arthur: *Julian Marshall and the British Museum: Music collecting in the later nineteenth century*. British Library Journal, XI, 1985, pp. 67-87.

SHEVELOFF, Joel Leonard: *The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Brandeis University, Ph. D. Music, 1970.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Aguilera de Heredia, Sebastián*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. I, pp. 118-120.

SKYRM, Susanne: *The Fugues in Sebastian Albero's Obras para Clavicordio: A Second Version*, en *Domenico Scarlatti en España: actas de los Symposia FIMTE 2006-2007*. Editora: Luisa Morales, pp. 361-375.

SLOANE, Carl: *Initials in Scarlatti manuscripts*. Oxford Journals. Early Music XXVIII (2), 2000, pp. 330 y 331.

STEVENSON, Robert: *Corselli, Francesco*, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Standley Sadie. 1980, vol. 4, p. 805.

SOBRINO, Ramón: *Paso doble [pasodoble]*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. VIII, p. 502.

SOLAR QUINTES, Nicolás A.: *Antonio Literes Carrión y sus hijos. Nuevos documentos para su biografía*. Anuario Musical V, 1950, pp. 169-189.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Tomo cuarto. Barcelona-Madrid, 1855-1859. Imprenta de Narciso Ramírez.

SUBIRÁ, José: *La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Anuario Musical XII, 1957, pp. 147-166.

—, *La Música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de los niños cantorcitos*. Anuario Musical XIV, 1959, pp. 207-230.

—, *Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)*. Anuario Musical XIII, 1958, pp. 201-224.

SUTCLIFFE, W. Dean: *Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard "School"? A comparison with Albero*. Actas del Congreso Internacional: *Domenico Scarlatti Musica e Storia*. Nápoles, 2007.

TORRENTE, Álvaro: *Los copistas de la Real Capilla durante la primera mitad del s. XVIII*. Apéndice en: *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de*

Francisco Corselli de 1743. Colección Patrimonio Musical Español, vol. 9. Editorial Alpuerto S.A. 2002, pp. 49-51.

TRANCHEFORT, François-René (Dir.): *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus Humanidades, 1990.

VAN DER MEER, John Henry: *Os instrumentos de tecla na propriedade de Maria Bárbara, Rainha de Espanha*. Revista portuguesa de Musicología 2, 1992, pp. 161-169.

VEGA TOSCANO, Ana: *Zapateado*, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, director, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. Vol. X, p. 1115.

VILACOBÁ, Karen M^a / MUÑOZ, Teresa: *Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas*. Hispania Sacra LXII, 125, enero-junio 2010, pp. 115-156.

WOLF, Eugene K.: *Empfindsam, estilo*, en *Diccionario Harvard de Música*. Don Michael Randel (ed.). Madrid, 1986. Alianza Editorial, p. 386.

ANEXOS

I. GENEALOGÍA

Se ha elaborado un árbol genealógico con todos los datos que se han hallado relacionados con la familia de Sebastián de Albera. La mayoría de las referencias documentales están incluidas a pie de página a lo largo de esta investigación, aunque se han añadido en el presente apéndice algunos datos y personajes que no estaban incluidos anteriormente:

La madre de María Ángela de la Calle (esposa de Sebastián de Albera) fue Josepha Manso, tercera de los cuatro hijos que tuvo el matrimonio formado por Pedro Manso y Catalina de Sojo:

- Isabel Manso (bautizado el 23 de mayo de 1678)⁷⁴⁵
- Joseph Manso (bautizado el 28 de marzo de 1683)⁷⁴⁶
- **Josepha Manso** (bautizada el 22 de septiembre de 1686)⁷⁴⁷
- Fausto Manso (bautizado el 22 de octubre de 1692)⁷⁴⁸

Josepha Manso se casó el 21 de octubre de 1708 con Ángel de la Calle, y tuvieron cinco hijos. La quinta hija fue la futura esposa de Sebastián de Albera:

- Pedro Joseph (bautizado el 16 de noviembre de 1709)⁷⁴⁹
- Magdalena (bautizada el 24 de julio de 1712)⁷⁵⁰
- Inés (bautizada el 31 de enero de 1715)⁷⁵¹
- M^a Josepha (bautizada el 1 de junio de 1720)⁷⁵²
- **M^a Ángela de la Calle** (bautizada el 23 de octubre de 1723)⁷⁵³

⁷⁴⁵ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 108r, n° s/d, rollo 185, ítem 1

⁷⁴⁶ *Ibidem*, folio/pág. 123r

⁷⁴⁷ *Ibidem*, folio/pág. 132r

⁷⁴⁸ *Ibidem*, folio/pág. 146v.

⁷⁴⁹ ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 45r, n° s/d, rollo 185, ítem 2.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, folio/pág. 60v

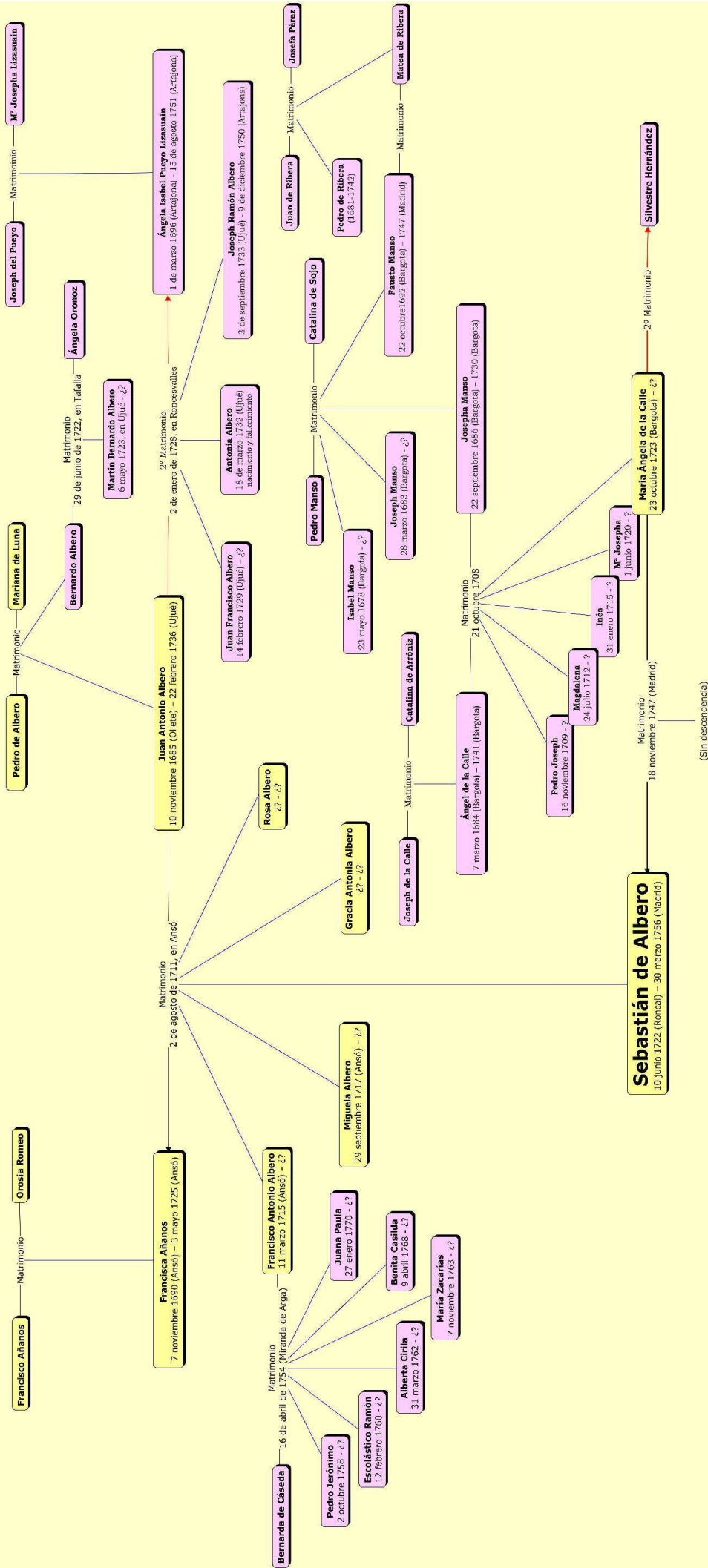
⁷⁵¹ *Ibidem*, folio/pág. 65v

⁷⁵² *Ibidem*, folio/pág. 72r

⁷⁵³ *Ibidem*, folio/pág. 96v y 97r

SEBASTIÁN DE ALBERO Y AÑANOS: GENEALOGÍA

Autor: Carlos Andrés Sánchez Baranguá (2015)



LEYENDA

Familia directa de Sebastián Albero (abuelos, padres, hermanos y esposas)

Línea azul indica relación padre-hijos

En todas las fechas, a excepción de la de Sebastián de Albero y Miguel Albero, el día no corresponde al del nacimiento sino al del bautismo

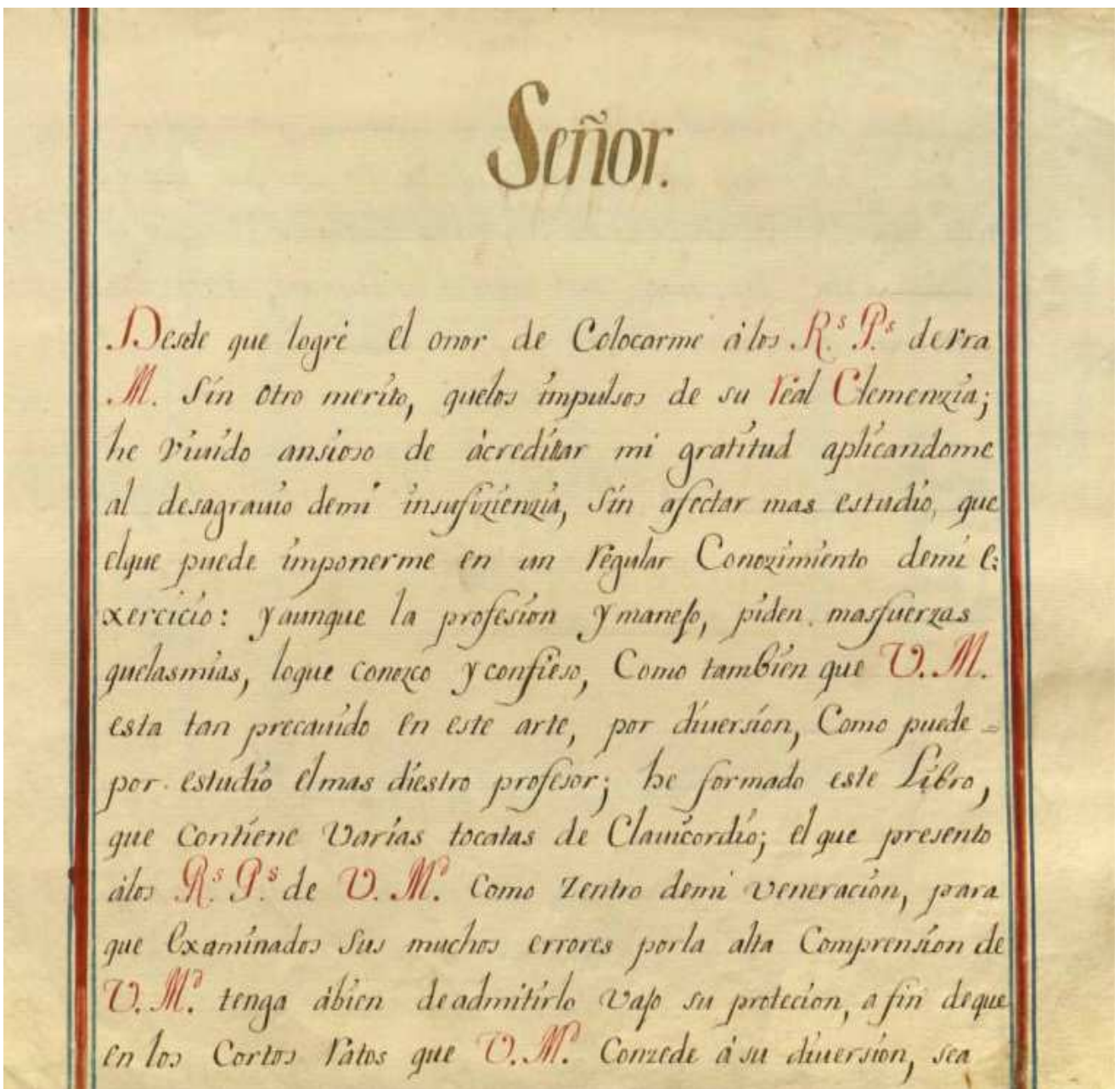
Familia indirecta de Sebastián Albero (tíos, madrastra, hermanastros y otros)

Cuando/a en dos ocasiones

II.

Dedicatoria de Sebastián de Albero al rey Fernando VI

Las *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, conservadas en el RCSMM, contiene una dedicatoria en la que el compositor navarro agradece al monarca su puesto en la Real Capilla (aunque no lo especifica), y le presenta varias *tocatas de clavicordio*, para que las someta al regio examen:



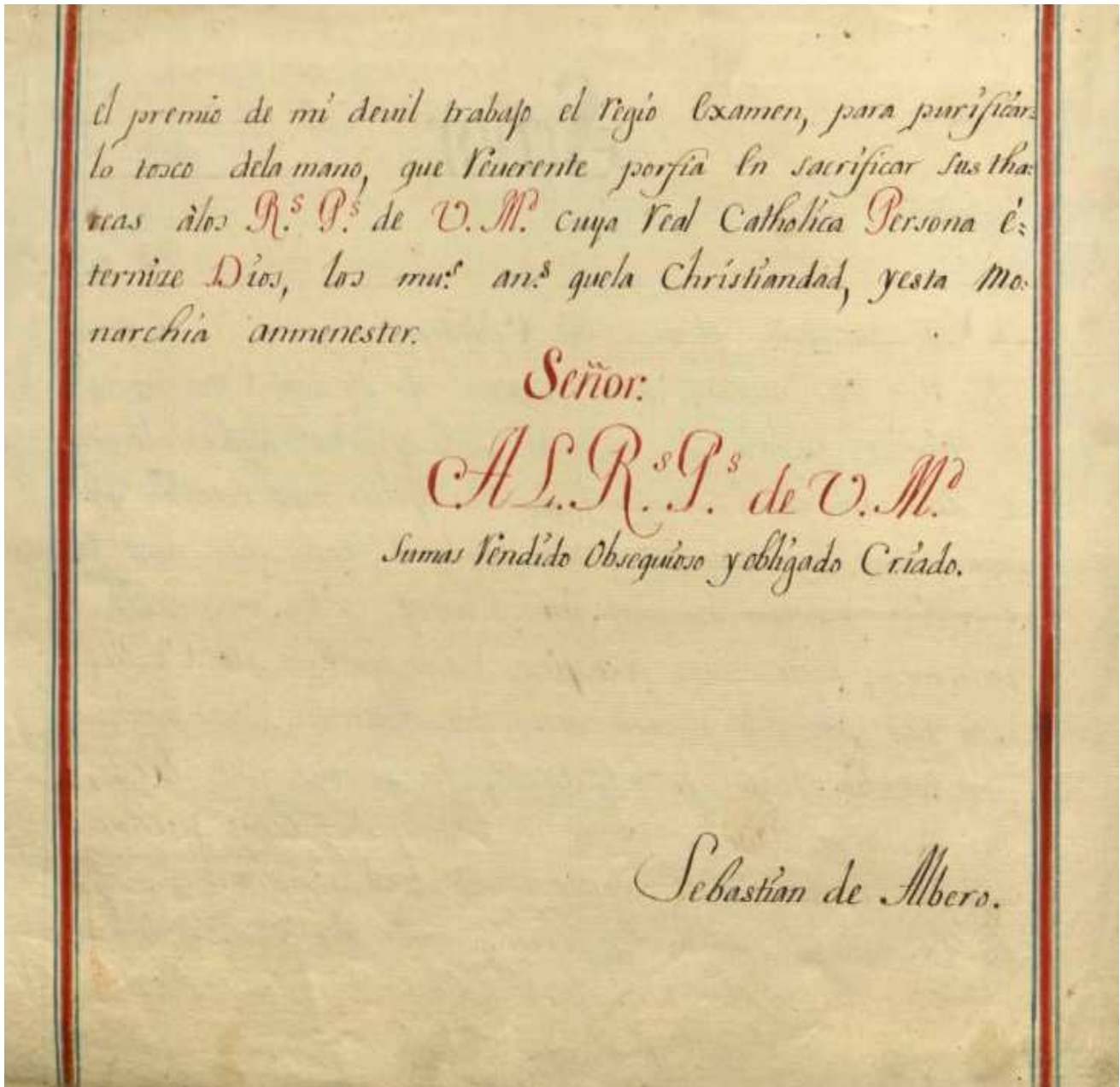


Fig. 1: detalle de la dedicartoria de Sebastián de Albero al rey Fernando VI⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ RCSMM: Ms 4/1727 (2), página siguiente a la portada (página sin numerar). Imagen por cortesía de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

III. Instrumentos de tecla de la Reina

Por el testamento de la reina Bárbara de Braganza⁷⁵⁵ se conocen los instrumentos que tenía en la Corte, y que pudieron haber utilizado tanto Scarlatti como Albero:

- *Un clavicordio de Piano echo en Florencia todo lo interior de Ciprés; la caja [caja] de chopo dada de color de palo-santo, teclado de vox [boj], y ebano, con cinquenta y seis teclas, y piettorneado de aya.*
- *Otro clavicordio de nogal con cinco registros, y quatro órdenes de cuerdas, para pluma, teclado con cinquenta y seis teclas, de ebano y nacar, pie de pino en tres columnas, con adorno de talla.*
- *Otro clavicordio de pluma, la caja de álamo blanco, y lo interior de zedro, y zipres con sesenta y una teclas de ebano y nacar con piettorneado de aya.*
- *Otro clavicordio de plumas que antes fue de piano echo en Florencia, lo interior de zipres y lo exterior dado de color berde con cinquenta y seis teclas de ebano y gueso en piettorneado de aya.*
- *Otro clavicordio de la misma manera y color berde echo también en Florencia que fue de piano, y aora es de pluma con cinquenta teclas de ebano y gueso en piettorneado en aya.*
- *Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma con cinquenta y ocho teclas de ebano y gueso en pie torneado en aya.*
- *Otro echo en Flandes dado de charol obscuro con tres ordenes de cuerdas para pluma y hueso en piettorneado de Aya.*

⁷⁵⁵ RBP: Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza. II/305, folios 228r-230v

- *Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma teclado de cincuenta y seis teclas y hueso en piettorneado de haya.*

A continuación de los citados, añade otros cuatro instrumentos más que había dejado su Majestad el Rey. Dos estaban en Aranjuez y otros dos, en S. Lorenzo:

- *Un clavicordio de piano echo en Florencia de cipres dado de color encarnado teclado de vox [boj] y ebano con quarentta y nuebe teclas en piettorneado de aya que está en Aranjuez.*
- *Otro que lo exterior es de álamo y lo interior de zedro y zipres con dos ordenes de cuerdas para pluma teclado de ebano y nacar con sesenta y una tteclas en piettorneado de aya que también esta en Aranjuez.*
- *Otro clavicordio de piano en zipres color berde teclado de vox [boj] y ebano con cinquenta y quatro teclas y piettorneado de aya el qual se haya en el Real sittio de San Lorenzo.*
- *Otro clavicordio de pluma la caja de álamo blanco y lo interior de cedro y cipres teclado de ebano y nacar con sesentta y una teclas en piettorneado de Aya que también esta en el Sitio de San Lorenzo.*

IV. El manuscrito *Worgan*: portada y relación de sonatas

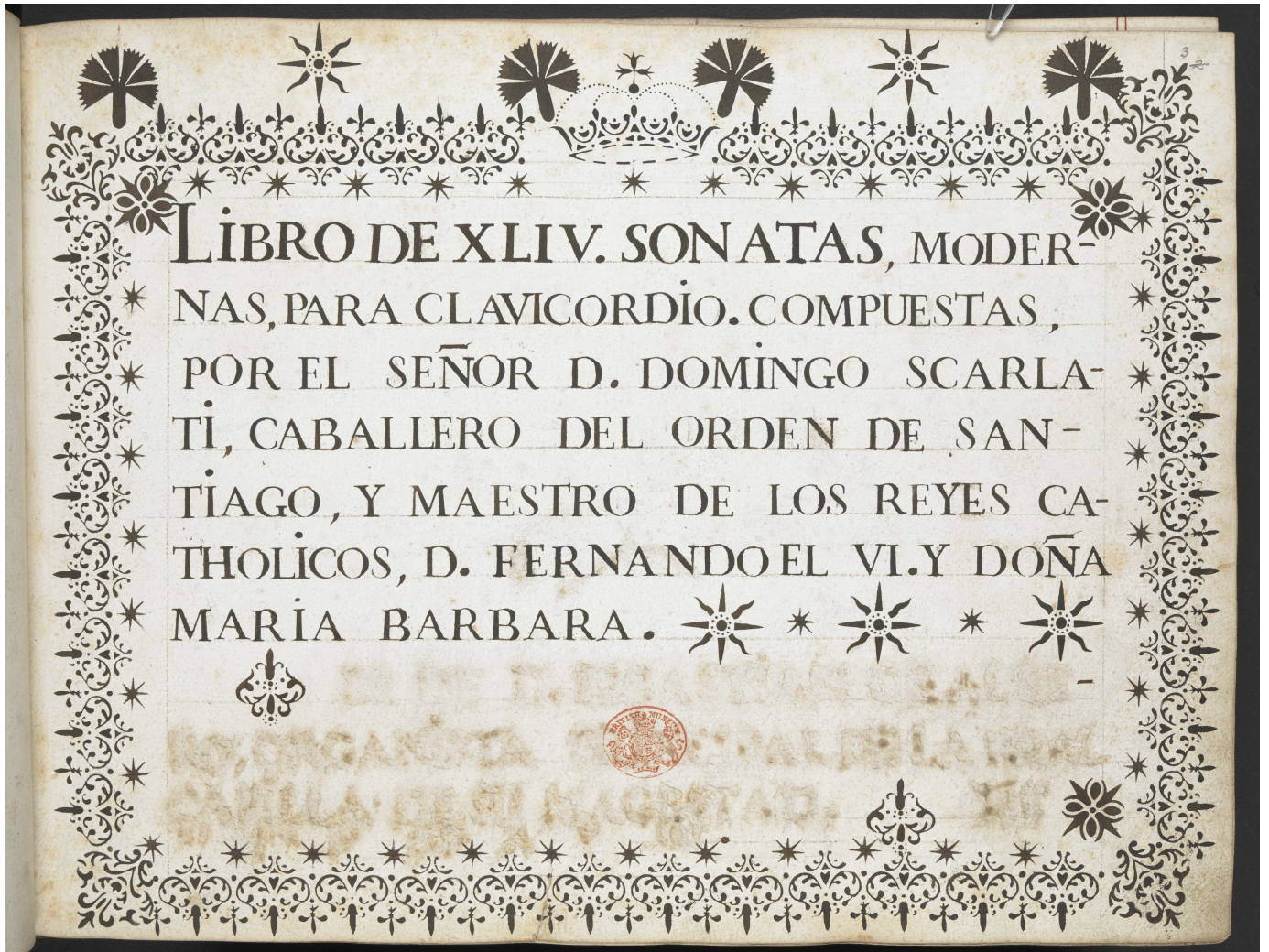


Fig. 2: título del Ms. Add. 31553 (folio 3r). © The British Library Board

En la parte de abajo puede observarse la inscripción que se intentó eliminar: la primera línea “*De D. Sebastián*” está bastante borrada. De hecho, el apellido “*Albero*” casi no puede apreciarse, pero a partir de la segunda aún puede leerse “...*organista principal de la Real Capilla de su majestad*”. A día de hoy el nombre ya no presenta dudas, por ser el músico navarro quien ostentó uno de los dos cargos de “organista principal” en esos años, por detrás de José de Nebra.

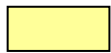
El manuscrito *Worgan* comprende 44 sonatas⁷⁵⁶:

Sonata ⁷⁵⁷	Nº Kirpatrick	Folio	Tono	Compás	Indicación tempo
I	109	3v-5r	la m	C	Cantabile
II	110	5v-7r	la m	3/8	Allegro
III	106	7v-8r	Fa M	C	Andante
IV	107	8v-10r	Fa M	3/8	Allegro
V	55	10v-12r	Sol M	3/8	Allegro
VI	112	12v-13r	Sib M	3/8	Allegro
VII	117	13v-15r	Do M	C	Allegro
VIII	108	15v-17r	sol m	3/8	Allegro
IX	98	17v-18r	mi m	3/8	Allegro
X	101	18v-20r	La M	3/8	Allegro
XI	49	20v-22r	Do M	C	Presto
XII	54	22v-24r	la m	12/8	Allegro
XIII	43	24v-25r	sol m	12/8	Allegro
XIV	44	25v-27r	Fa M	3/8	Allegro
XV	123	27v-29r	Mib M	C	Allegro
XVI	53	29v-31r	Re M	C	Presto
XVII	111	31v-33r	sol m	12/8	Allegro
XVIII	104	33v-35r	Sol M	3/8	Allegro
XIX	47	35v-37r	Sib M	C	Presto
XX	57	37v-39r	Sib M	3/8	Allegro
XXI	114	39v-41r	La M	3/8	Con spirito é presto
XXII	56	41v-43r	do m	12/8	Con spirito
XXIII	115	43v-45r	do m	3/4	Allegro
XXIV	116	45v-47r	do m	3/8	Allegro
XXV	118	47v-49r	Re M	C	Non presto
XXVI	122	49v-51r	Re M	3/8	Allegro
XXVII	139	51v-53r	do m	C	Presto
XXVIII	120	53v-55r	re m	12/8	Allegro
XXIX	48	55v-57r	do m	3/8	Presto
XXX	113	57v-59r	La M	C	Allegro e presto

⁷⁵⁶ Datos obtenidos en: Sheveloff, J. L. (1970): *The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Brandeis University, Ph. D. Music, pp. 91 y 92

⁷⁵⁷ En el original varios números romanos están incorrectamente escritos, por lo que han sido corregidos.

XXXI	99	59v-61r	do m	3/4	Allegro
XXXII	100	61v-63r	Do M	12/8	All. ^{mo}
XXXIII	96	63v-65r	Re M	3/8	All. ^{mo}
XXXIV	46	65v-67r	Mi M	C	Presto
XXXV	121	67v-69r	sol m	3/8	All. ^{mo}
XXXVI	105	69v-71r	Sol M	3/8	Allegro
XXXVII	140	71v-73r	Re M	C	Allegro non molto
XXXVIII	50	73v-75r	fa m	3/8	Allegro
XXXIX	119	75v-77r	Re M	3/8	Allegro
XL	68	77v-79r	Mib M	3/8	Allegro
XLI	141	79v-81r	re m	3/8	Allegro
XLII	142	81v-83r	fa# m	12/8	Allegro
XLIII	143	83v-85r	Do M	3/8	Allegro
XLIV	144	85v-87r	Sol M	C	Cantabile



Las tres sonatas sombreadas en amarillo son las piezas que algunos musicólogos atribuyen a Albero.

V. Colección de sonatas de Scarlatti en Venecia

Anteriormente se han realizado diversas referencias a la colección de sonatas de Scarlatti que se encuentran en Venecia. Estos manuscritos (no autógrafos) fueron depositados en la Biblioteca Nazionale Marciana en 1835 y están catalogados como Mss. 9770-9784⁷⁵⁸:

Vols. sin numeración	{	Ms. 9770 (1742) → 61 sonatas Ms. 9771 (1749) → 41 sonatas
Vol. numerados	{	Ms. 9772 (1752), vol. I → 30 sonatas Ms. 9773 (1752), vol. II → 30 sonatas Mss. 9774-9777 (1753), vols. III-VI → 30 sonatas (c/u) Mss. 9778-9780 (1754), vols. VII-IX → 30 sonatas (c/u) Ms. 9781 (1755), vol. X → 34 sonatas Mss. 9782-9783 (1756), vols. XI y XII → 30 sonatas (c/u) Ms. 9784 (1757), vol. XIII → 30 sonatas

En total son 496 sonatas

⁷⁵⁸ Datos obtenidos de: Sheveloff, J. L. (1970): Opus cit., p. 7.

VI.
Primeras obras para piano de la historia



Fig. 3: Portada de la obra *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, de Lodovico Giustini (1732), considerada la primera obra para piano de la historia



Fig. 4: Portada de las *Obras para clavicordio o piano forte* de Sebastián de Albero, la primera obra escrita para piano en España. Aunque está sin datar, tuvo que haberse escrito antes de 1756, año en que murió el compositor.

VII.

Fuga en re menor

Score

Fuente: RCSMM - Manuscrito 3/1043 (pp. 96-103)


Transcripción: Carlos Andrés Sánchez (2015)

¿Sebastián de Albero? (1722-1756)

Harpisichord



5



9



13



Fuga en re menor

2

17

21

25

29

33

Fuga en re menor

3

Musical score for measures 37-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 37 starts with a treble clef key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a double sharp (x). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 40-42. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40 continues the melodic and harmonic development. The treble clef has a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The bass clef continues with its accompaniment.

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 has a key signature change to one flat (Bb) and a common time signature. The treble clef features a melodic line with a dashed line indicating a continuation or a specific articulation. The bass clef provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 46-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 46 has a key signature change to two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The treble clef has a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) in measure 47. The bass clef continues with its accompaniment.

Musical score for measures 49-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 49 has a key signature change to one flat (Bb) and a common time signature. The treble clef features a melodic line with a key signature change to two flats (Bb, Eb) in measure 50. The bass clef continues with its accompaniment.

Fuga en re menor

4

52

55

58

61

64

Fuga en re menor

5

Musical score for measures 67-69. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a flat (b) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 68 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 69 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass line.

Musical score for measures 70-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 70 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 71 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 72 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass line.

Musical score for measures 73-75. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 73 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 74 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 75 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass line.

Musical score for measures 76-78. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 76 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 77 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 78 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass line.

Musical score for measures 79-81. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 79 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 80 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 81 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass line.

Fuga en re menor

6

82

Musical score for measures 82-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 82 begins with a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measure 83 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a bass line with a slur and a flat sign. Measure 84 continues the melodic development in the treble and the bass line.

85

Musical score for measures 85-87. The system consists of two staves. Measure 85 shows a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign. Measure 86 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 87 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign.

88

Musical score for measures 88-90. The system consists of two staves. Measure 88 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign. Measure 89 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 90 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign.

91

Musical score for measures 91-93. The system consists of two staves. Measure 91 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign. Measure 92 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 93 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign.

94

Musical score for measures 94-96. The system consists of two staves. Measure 94 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign. Measure 95 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 96 features a treble staff with a slur and a flat sign, and a bass staff with a slur and a flat sign.

Fuga en re menor

7

97

100

103

106

109

8

Fuga en re menor

112

115

118

121

124

Fuga en re menor

127

130

133

136

139

10 Fuga en re menor

142

Musical score for measures 142-144. The treble clef part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

145

Musical score for measures 145-147. The treble clef part continues with intricate melodic patterns. The bass clef part maintains the rhythmic accompaniment.

148

Musical score for measures 148-150. The treble clef part shows a change in melodic texture. The bass clef part continues with the accompaniment.

151

Musical score for measures 151-153. The treble clef part features a more active melodic line. The bass clef part continues with the accompaniment.

154

Musical score for measures 154-156. The treble clef part concludes with a final melodic phrase. The bass clef part continues with the accompaniment.

Fuga en re menor

11

The image displays a musical score for a fugue in D minor, measures 157 through 169. The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 157, 160, 163, 166, and 169 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The key signature is D minor, indicated by two flats (Bb and Fb). The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in measure 169.

12

Fuga en re menor

172

175

178

181

Fuga en re menor

184

187

190

193

14

Fuga en re menor

196

Musical score for measures 196-201. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 196 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 197 continues with similar patterns. Measure 198 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 199 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 200 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 201 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes.

199

Musical score for measures 199-204. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 199 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 200 continues with similar patterns. Measure 201 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 202 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 203 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 204 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes.

202

Musical score for measures 202-207. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 202 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 203 continues with similar patterns. Measure 204 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 205 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 206 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 207 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes.

205

Musical score for measures 205-210. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 205 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 206 continues with similar patterns. Measure 207 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 208 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 209 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes. Measure 210 has a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a few notes.

Fuga en re menor

15

208

211

214

217

Finis Coronat Opus

VIII. Comparativa de ediciones de las *Sonatas para clavicordio* de Albero

Sonatas para clavicordio de Sebastián de Albero (Comparativa de ediciones)				
	Genoveva Gálvez	Antonio Baciero (sonatas 1-14)	Raúl Angulo	Ryan Layne Whitney
Año	1978	1978	2010	2015
Editorial	Unión Musical Ediciones (UME). En la actualidad UME pertenece a <i>Music Sales Group</i>	Real Musical	Ars Hispana "Fundación Gustavo Bueno"	Ryan Layne Whitney
País	España	España	España	EEUU
Notas críticas	Incluye <i>Criterios de Edición</i> y notas a pie de página. En 2005 Genoveva Gálvez realizó una nueva <i>fe de erratas</i> de la edición.	Incluye <i>Crítica de la Edición</i> de las 14 primeras sonatas.	Incluye <i>Criterios de la edición</i> , <i>Notas críticas</i> y notas a pie de pág.	Incluye <i>Editorial Principles</i> y notas a pie de página.
Características de la edición	<p>Contiene <i>Prólogo</i> de Macario Santiago Kastner y una <i>Presentación</i> de Genoveva Gálvez.</p> <p>Su importancia estriba en que fue la primera de las ediciones que se realizó de las <i>Sonatas para clavicordio</i> del manuscrito veneciano. Tiene muchas correcciones de lo que pueden ser posibles errores del copista en el Ms. original. Considera dóricas las sonatas 11, 16 y 22.</p>	<p>El libro está dedicado <i>A Sus Majestades D. Juan Carlos y Doña Sofía, Reyes de España y primeros protectores de nuestra música</i>. Contiene <i>Prólogo</i>, <i>Fuente</i> y <i>Edición</i>, de Antonio Baciero.</p> <p>Es la única edición que figura que se ha realizado siguiendo las normas "Urtext". Es posible que las otras ediciones también, aunque este extremo no figura en ninguna de ellas.</p>	<p>Contiene una <i>Introducción</i> de Raúl Angulo con dos apartados: - <i>Sebastián de Albero (1722-1756)</i> - <i>Manuscritos de las "Sonatas para clavicordio"</i></p> <p>Muchas de las indicaciones son similares a las de la edición de Gálvez, aunque tiene menos correcciones al Ms. original que esta última. Tiene disposición horizontal de las partituras, y, hasta 2015, solo está disponible en formato pdf.</p>	<p>Contiene un apartado titulado: <i>Sebastián de Albero and his work</i>, de R. Layne.</p> <p>En esta edición se respeta al máximo la partitura original, y no se corrigen las notas en exceso. Es la única que incluye un calderón al final de la segunda sección de todas las sonatas (como en el original). Aunque coincide con muchas de las indicaciones de la edición de Gálvez, en otras difiere.</p>

Consideraciones interesantes

- Sonata 9: en esta pieza (sin indicación de tempo en el Ms.) Gálvez escribe un tempo de *Allegro*, mientras que Layne recomienda un tempo de *Andante* o *Andante Moderato*. C. 69: Gálvez y Angulo corrigen el *do* agudo del Ms. por un *mi*, seguramente por paralelismo con el c. 29. Layne deja en *do*, tal y como figura en el original. No hay duda de que en este sentido el manuscrito no presenta error: el problema es que el teclado de Álbero no tenía esa nota *mi* (recordemos que la extensión era de sol¹-re⁶).
- Gálvez considera dóricas las sonatas 11, 16 y 22, pero para Layne y Baciero son menores. En una nota a pie de página en la sonata 4, Layne indica que no era infrecuente encontrarse en el siglo XVIII armaduras con un signo accidental menos. Baciero también se refiere a este hecho en el apartado *Crítica de la edición*-Sonata 4.
- Sonata 16: Layne apunta a que vale la pena considerar que la indicación de tempo de esta sonata y la 17 podrían estar cambiadas, dado el carácter de las piezas.
- Sonata 18: cc. 24-29 Layne transcribe las tres últimas notas como tresillo y no como corcheas como hacen Gálvez y Angulo.
- Sonata 23: Gálvez ofrece otra solución para el diseño de la mano izda de los cc. 19 y 27. Lo mismo en los cc 110, 114 y 142.
- Sonata 24: en el c. 34 en el Ms. no está clara la intención de Álbero, ya que el copista —seguramente por error— ha escrito doble barra de repetición al final de los cc. 33 y 34. Gálvez, Angulo y Layne coinciden en tocar el c. 34 completo para hacer la repetición de la primera parte, pero únicamente la primera nota del c, 34, cuando vuelven la segunda vez y enlazan con la segunda sección. Gálvez y Angulo escriben un compás más como segunda casilla, que no está en el ms original, pero Layne escribe un calderón sobre la primera nota de la derecha y explica en notas a pie de página cómo debería interpretarse.

IX. Transcripción del testamento de Francisca Añanos

En 20 de feb.º [febrero] de 1725. Ttestam.º de Franz.ª Añanos muj.ª del Liz.º Juan Ant.º Alvero, médico⁷⁵⁹

In Dei nomine Amen. Sepan quantos la pueden [...?] de Testam.º Ultima y postrimera voluntad y disposición de Vienes e oyeren con que yo Fran.ª Añanos muger del L.º D.º Juan Ant.º Alvero, médico conduzido desta Villa de Roncal, allándome enferma en cama con enfer.º corporal qual Dios nro. S.º a sido servido de darme aunque grazias a su infinita misericordia en mi bueno y sano juicio tiene mem.ª palabra clara y manifiesta y conoziendo quan zierta es la muerte e inzierta su ora y deseando que sobre la suzesión de mis vienes entre mis hijos deudos y parientes no aya pleitos sino toda paz y quietud Revocando como busco todos y quales q.ª Ttestam.º o Ttestam.ºs y por mi antes dste se hallasen echos y otorgados asi p.º escrito como de palabra los quales quiero que no balgan mi gran fee en el juicio ni fuera de el sino es solo ste que despues ago el qual quiero que balga p.º mi Ttestam.º y ultima volun.º ad o seguir dro. [derecho] mejor pueda y deva baler el qual ago y hordenen en la for.ª [forma] siguiente:

Prim.º encomiendo mi alma a Dios nuestro S.º que la crió y redimió con su preziosa sangre muerte y pasión y Ruego a la Virgen M.ª su Bendita madre y g.ª [guía] nuestra al angel de mi guarda y a todos los s.ºs y s.ºas de la Corte Zelestial interzedan por mi alma ante su Divina Mag.º [Majestad] y que remitiendo mis culpas sea colocada entre las bienabenturados en la Gloria, amen=

2 Ytten Ordeno mando quiero y es mi volun.º ad que luego que mi alma hiziere separación de mi cuerpo, ste se lleve a la Villa de Ansó del R.º de Aragón y que se entierre en su Yg.ª [iglesia] parroq. Y en la [...?] diecia que en su zimenterio tiene la casa R.º mi Padre y que se me aga mi entierro doble dando a cada racionero de la Yg.ª quatro R.ºs de V. [reales de vellón] limosna y sendas belas blancas y a los clerigos expectantes a dos R.ºs y sendas belas y que se me

⁷⁵⁹ AGN: Protocolos Notariales. Distrito notarial de Aoiz: Roncal. Notario Francisco Miguel Ros. Caja: 12514 / 1. Año 1725. También hay referencia en el Inventario de Protocolos Notariales de Roncal Caja: 22747 / 1. Año 1725, mes de febrero, p. 242r. Notario: Francisco Miguel Ros.

aga también la función de [...] de año y de más funerarias que en dha [dicha] Villa de Ansó se acostumbran celebrar a per.^{nas} [personas] de mi calidad=

3 Ytt.^{en} Ordeno y mando quiero y es mi volun.^{ad} que en sufragio de mi alma y las a ellas encomendadas se me digan y zelebren en dha [dicha] Yg.^a Parroq.¹ de la V.^a [Villa] de Ansó las nueve misas de la novena y más zien misas rezadas y que su limosna [...] pague mi [...] y según que dispusiere en quien fio=

4 Ytt.^{en} hordeno y dejo demanda expezial a la casa S.^{ta} de Jerusalén quatro R.^s los quales quiero los pague mi dho heredero=

5 Ytt.^{en} hordeno y mando y es mi Volun.^{ad} que todo verdadero querellante que de mi hubiere sea creido y pagado y por lo mismo se cobren mis recivos p.^r mi dho [...?]

6 Ytt.^{en} hordeno y mando quiero y es mi volun.^{ad} y conforme a fueros y leyes dste Reyno y heredando en la lex.^{ma} [legítima] delego a Fran.^{co} Antonio, Sevastián, Grazia Antonia y Rosa Alvero mis hijos y a todos los demás mis deudos y parientes que pretendieren tener dro [derecho] en mis vienes y herencia p.^r parte de vienes muebles a cada zinco sueldos [...] y por parte de los raizes, sendas robadas de tierra en los montes comunes dsta Villa y en sto los heredo y en todo lo demás de mis dhos vienes los [...] aunque se ara menzión.

7 Ytt.^{en} hordeno y mando quiero y es mi volun.^{ad} y cumplidas y pagadas las mandas de ste mi dho TTestam.^{to} de lo remanente de mis vienes muebles y Raizes havidos o p.^r haver instituío y nombro por heredero universal a dho Juan Antonio Alvero mi marido p.^a [para] que los hay herede y goze a su volun.^{ad} p.^r que sta es la mia con tal que p.^a después de sus dias o p.^a quando quisiere aya de elegir por heredero universal de mi herencia a uno de sus dhos hijos y mios y señalar a los demás sus lex.^{mas} a qual más y a qual menos según q.^e le pareziere p.^r lo qual le doy la facultad y poder que según dro [derecho] mayor puedo y devo=

Y dando fin y conclusión a ste mi dho Testamentto y instituío y nombro p.^r mi alvacea y executor ttestamentario a dhos Miguel Añanos sdho [susodicho] rasionero en dha parroquial de la V.^a de Ansó a quien ruego y suplico quiera azeptar ste cargo y azeptado aga executar y cumplir todo lo aquí p.^r mi dispuesto y hordenado dentro del año y día de mi defunción y a su pasado

aquel si nezesario fuere pueda fiar dste cargo p.^r lo qual le doy todo mi poder cumplido y al prtte.^e [presente] ru.^{go} [ruego] requiero goze de mi dho Ttestam.^{to} p.^r auto y es.^{ra} [escritura] su.^{ya} [suya] y de su pidm.^{to} [pedimento] como u.^{ca} y authentica persona le haie asi azepte y estipule en ver y nombre de los interesados ausentes tanto quando alegan en dro [derecho] y no mas lo qual fue dho y otorgado en sta Villa de Roncal a veinte de feb.o de mil settez.os veinte y cinco siendo testigos llamados y rogados y p.^r tales otorgados Fermin de Larriqueta mro [maestro] zirujano conduzido dsta Villa y Thomas Arregui menor natural de ella a quienes y a dha ttestadora doy fee yo el dho es.^{no} [escribano] los conozco y tamvien le doy de que la dha testadora estava en su bueno y sano juizio firme memoria palabra clara y manifiesta y firmaron los dhos tes.^{os} [testigos] por si y la dha ttestadora q. dijo no savia y firmo yo el dho es.^{no} [escribano].

Ante mi:

Thomas Arregui [signum]

Franz.^{co} Miguel Ros es.^{no} [signum]

X. Transcripción del inventario de bienes de Juan Antonio Albero

Inventario de bienes de D. Juan Antonio Albero, con motivo de su fallecimiento⁷⁶⁰

En la Villa de Uxue a veinte y dos de marzo de el año de mil settez.^{os} y treinta y seis ante mi el es.^{no} [escribano] [...?] y testig.^s abaxo nombr.^s [nombrados] que presente D.^a Angela el Pueyo viuda vecina de dicha villa, quien dijo, que hara como veinte y ocho días que D. Juan Antonio Albero su marido murió ab intestato sin aver dispuesto de sus bienes, y dicha otorg.^{te} para gozar del usufructo geral. [general] de los bienes de dicho su marido, necesita y quiere hacer imventario de todos ellos conforme lo disponen las leyes del Reyno el cual lo hace en la forma y manera sig.^{tte}=

Bienes que dicho D.ⁿ Juan Antonio Albero tenia antes que dicha Dha. [dicha] D.^a Angela del Pueyo casase con el susodicho son los siguientes=

Prim.^{te} Cinco colchones de lana buenos

Yten tres mantas blancas de lana nuevas

Yten dos mantas rojas de lana buenas con sus franjas de lana=

Yten seis servilletas de textil la mitad gastadas

Yten tres manteles de textil gastados=

Yten seis sábanas las tres de lino y las tres de estopazo y las seis de tres ternas muy usadas=

Yten seis almudadas en funda quatro con su lana y las dos sin ella mui usadas=

Yten dos paños de mano de lienzo con unas basijas medianas=

Yten dos tohallas de Ruan con sus encajes muy usadas.

Yten seis cucharas de plata nuevas

Yten un salero azucarero y pimentero de plata nuevos=

⁷⁶⁰ AGN: Protocolos Notariales. Distrito notarial de Tafalla: Ujué (San Martín de Unx). Notario D. Juan Manuel de Jeto. Caja: 6731 / 2. Año 1736. También hay referencia en el Inventario de Protocolos Notariales de Ujué (San Martín de Unx). Caja: 22825 / 4. Año 1736, n° 32.

Yten un belon de azófar mediano de un mechero=
Yten dos cazos y una sartén, el uno mediano y el otro pequeño, y la sartén
pequeña=
Yten unas parrillas chiquitas y dos asadores medianos=
Yten un calderico pequeño mui usado
Yten una salserilla mediana de estaño, un quarteron de estaño que coxe una
pinta buena=
Yten una Pipa de diez cántaros poco más o menos de Zerero mui usada=
Yten una Rada con sus cevos de yerro mui usadas
Yten una Almirez con su mano mediana=
Yten dos sillas o tavuretes de Pino de color de nuebas=
Yten dos mesas medianas de pino la una con su caxon, y la otra sin el=
Yten tres carretones de pino los dos con prendas y el otro con tablas=
Yten unas tenazas, un [...?] para asar y un yerro para tener las ollas=
Yten dos arcas de pino, buenas.
Yten un tomo de Tiberio en folio
Yten un tomo de Mercurial en folio
Yten otro tomo de [...?] en quarto
Yten otro tomo de [...?] en quarto
Yten otro tomo de Rivera en cuarto
Yten otro tomo de Prachca de Masarca en quarto
Yten dos tomos de Heredia en folio
Yten un tomo de Bagiblio en octavo
Yten otro tomo pequeño de Cornelio Celso
Yten otro tomo de [...?] observaciones en octabos
Yten dos tomos pequeños de Burneto
Yten cinco quadernos manuscritos o cartapacios
Yten otro tomo pequeño de [...?] de paz
Yten otro pequeño de Benedicto [...?]
Yten otro tomo de recursos practicables de Murillo en [...?]
Yten otro tomo de Santa Cruz en octavo
Yten otro de Pedro Bains pequeño
Yten otro pequeño de Cornelio
Yten otro pequeño de Dalecio Cobarrubiano

Yten dijo dicha Angela del Pueyo que al tiempo y quando casso con dho. D.ⁿ Ju.ⁿ Antonio Albero este tenia que aver en el balle de Aezqua alguna posesión de trigo de la Conducia de médico que tenia ganada y constante su matrimonio con el suso dho lo fue cobrando en dinero y gastado en casa y no save ni puede dejar que can.^{dad} sea la que cobró, y se remite a lo que le justificare y dijere [...?] por quien corrió esta dependenzia.=

Yten otra manta de lana blanca vieja

Yten otro tostador de yerro y una chocolatera de azófar.

Yten dos rodapiés el uno de paño colorado y el otro blanco de desilados con una franja de lino, y es bueno.

Vienes conquistados con el matrimonio con dho [dicho] Don Ju.ⁿ Antonio Alvero=

Prim.^{te} siete colchones de lana medianos

Yten ocho fundas de almuada con su lana

Yten diez sabanas de lino buenas en color de nuevos.

Yten catorce caxas de almuada de lino nuevas

Yten un mantel grande de una labor como de Damasco bueno=

Yten quatro sabanas de estopa medianas.

Yten tres sabanas de cáñamo medianas

Yten once servilletas de lino de grano de [...?] buenas.

Yten dos paños de manos de textil pequeños con franjas en color de nuevos=

Yten otra sobrecama de Ruan pintado mediana.

Otra colcha comn su lana algo gastada blanca.

Yten cuarenta y siete obras de lienzo de lino en pieza=

Yten siete manteles de textil de a vara⁷⁶¹ y media cada uno usados pero buenos.

Yten una pieza de cáñamo de veinte y una baras.

Yten una colchilla de Ruan pintado con su lana

⁷⁶¹ Vara, es una unidad de medida de longitud que se usaba en diferentes regiones de España, y que oscilaba entre 768 y 912 mm

Yten dos pares de calzoncillos de lienzo buenos
Yten quatro camisas de lienzo buenos, y estas se dieron después de la muerte de dho [dicho] D.ⁿ Ju.ⁿ Antonio Albero a su hijo Sebastián el que esta en Pamplona=
Yten un jubón blanco nuevo con mangas de lino
Yten una casaca de paño de Tarragona usada.
Yten una chupa de paño contraecha muy usada
Yten otra casaca de paño contraecho mediana.
Yten otra chupa de carro de oro nueva=
Yten otra casaca bieja de lamparillas=
Yten veinte y tres madejas de ilo de lino
Yten doze madejas de estopa recias.
Yten un capote de Barragán blanco con su forro colorado bueno.
Yten un rodapiés blanco de encaje bueno=
Yten un cofre mediano con su zerraja y llave=
Yten un carretón con su cuerda y es nuevo=
Yten un brasero de cobre sencillo con su caja de pino=
Yten una palangana de estaño buena=
Yten una garrafa de estaño que cabe pinta y media buena=
Yten seis platos de estaño buenos
Yten una sartén mediana
Yten una almirez con su mano de bronze chiquito
Yten una caldera de cabida de catorze pintas mui usada, y un asador grande y otro pequeño de yerro=
Yten otra tinaja de cabida de ocho o nueve cantaros.
Yten una cuchara de plata nueva=
Yten dos sacos de textil medianos
Yten un calentador de azufre con su caja de yerro
Ytren un pellejo de cabida de dos cantaros poco mas o menos
Yten una romana⁷⁶²
Yten una artesa⁷⁶³ buena

⁷⁶² Instrumento que sirve para pesar.

⁷⁶³ Recipiente usado para amasar pan y otras labores culinarias.

Yten una mula de quatro o cinco años de balor de cuarenta y seis a cincuenta duc.^s [ducados]=

Granos que quedaron en ser

Prim.^{te} sesenta robos de trigo que se hallaron en ser

Yten nobenta robos de trigo poco más o menos que ymportaron los retrasos de las partidas que le estaban diciendo asta S. Mig.^l del año pasado de mil settez.^{tos} treinta y cinco.

Yten ciento y ocho robos, poco más o menos, que importo la prorrata desde S. Mig.^l de mil settez.^{tos} treinta y cinco asta veinte y tres de febrero de mil settez.^{tos} y treinta y seis pertenec.^{tes} a dicho Albero.

Dinero

Prim.^{te} quinientos y treinta y dos reales y tres mr.^s [maravedíes] poco más o menos que le debe la villa de retrasos de sus consultas asta S. Miguel del año pasado de mil settez.^{tos} treinta y cinco.

Ytem setenta y nueve reales y veinte y siete mr.^{es} de la prorrata desde S. Mig.^l del año de mil settez.^{os} treinta y cinco asta el dia veinte y tres de febrero de mil settez.^{os} treinta y seis devidos por la villa.

Yten veinte y seis reales, poco más o menos, que dexado de dicho tiempo le deve el cavildo=

Yten diez duc.^{os} de plata de la benta de una mula que le deben en Bervinzana.

Deudas que dexó en su muerte

Prim.^{te} dos pessos a Pamplona a un mercader q.^e saco el capote para Antonio y Sebastián.

Yten quinze reales que dexo a dever a Pedro Sola, zapatero vecino de la ciudad de Tafalla=

Yten ocho reales a D.ⁿ Fran.^{co} Espronceda mercader vecino de la ciudad de Tafalla.

Yten quatro reales que devia a Gregorio Castillo Zerero vecino de dicha ciudad.

Yten deyo deviendo dos reales a Josepha Salaverri vecina de esta villa=

Yten de jo deviendo a D.ⁿ Julio Leoz diez reales

Yten de la venta de la casa en que vivía quando murió.

Yten de jo deviendo a su criada Catalina Gorriá treinta y tres reales.

En la forma sobre dicha se concluyo dicho inventario sin que se le ofrezca tenga que inbentariar cosa alguna y siempre que llegare a su noticia acudiera a manifestarlo para que se asiente en dicho inventario y de que es cierto quiero en manos de mi el es.^{no} de que doy fe los cuales dichos bienes quedaron a una con los créditos contenidos en el a cuenta y riesgo de la dicha D.^a Angela del Pueyo quien se obliga con todos sus bienes, dote, arras y conquistas avidos y por aver de tenerlos de manifiesto y dar que ante con pago a los ynteresados siempre y quando se la pidieren pena de costas y gastos, y para mayor seguridad dio y presento pos su fiador llano, pagador y cumplidor de todo lo sobredicho a Juan Antonio el Pueyo vecino de la villa de Artaxona, y hallado al presente en esta dicha villa, quien siendo certificado del riesgo y peligro de esta fianza dijo que por tal fiador llano pagador y cumplidor de lo arriba expressado entra y se constituye y se obliga con su persona y bienes raizes y muebles avidos y pose aver a lo mismo que la dha D.^a Angela de el Pueyo queda obligada sobre y renuncio la autentica presente de [...?] y de cuya disposición [...?] por mi el ex.^{no} [...?]. Y doy fe y dicha D.^a Angela del Pueyo se obliga a la yndemnidad de esta franja en forma de dho, y para que sean compelidos a lo que quedan obligados dieron todo su poder cumpliendo a las leyes y justicias de su Real Mag.^d En forma de res iudicata⁷⁶⁴ con renunz.^{ar} [renunciar] y hizieron de su propio fuero juez jurisd.^{on} [jurisdicción] y domicilio, y la ley si [...?] y así lo otorgaron siendo presentes por testigos D.ⁿ Geron.^{mo} Tercero y D.ⁿ Juan Fern.^{do} Belez presbiteros y beneficiados de dicha villa y firmaron los que le siguen y en fe de ello yo el es.^{no}= no se lea lo borrado= Yten diez y siete serbilletas de lino de grano de [...?]. [signum]

Firman: Juan Antonio del Pueyo, Angela Isabel del Pueyo, Don Juan Fernando Belez, D.ⁿ Gron.^{mo} Tercero y D.ⁿ Juan Manuel de Jeto.

⁷⁶⁴ Cosa juzgada.

XI. Transcripción del testamento de Sebastián de Albero

Testam.^{to} de D.ⁿ Sebastián Ramón Albero, otorgado por D.^a María Ángela de la Calle, su viuda en vrd. [Virtud] de su poder. En 14 de abril de 1756⁷⁶⁵

En la Villa de Madrid a catorce días del mes de abril año de mil setez.^{tos} cinq.^{ta} y seis, ante mí el ess.^{no} [escribano] y tgos. [testigos] D.^a María Ángela de la Calle y Manso, vez.^{na} [vecina] desta Corte, viuda testamentaria, y única heredera de D.ⁿ Sebastián Ramón de Albero, y Añanos, Organista Principal q.^e fue de la R.^l Capilla de S. M. su marido difunto vecino q.^e también fue de esta Corte: dijo que en nombre y oficio del Poder para testar (vajo cuia disposición había fallecido) q.^e reciprocam.^{te} se dieron y otorga.^{ron} de un acuerdo y conformi.^d [conformidad] su.^{cha} [susodicha] en esta villa, diez y nueve de Junio del año pasado de mil setez.^{tos} cuarenta y ocho: ante Man.^l Rodrig.^z de Montoya, ss.^{no} [escribano] de S. M. y habiendo pasado de esta presente vida a la Eterna en el día treinta de Marzo prox.^{mo} pas.^{do} de este pres.^{te} año quería hacer el testam.^{to} última, y postrimera Voluntad del susodho., y cumplir conloque la dejó comunicado. Y para ello y proceder con la mayor justificaz.ⁿ pido así al ss.^{no} [escribano] insertto en esta Escritura el expresado poder, y lo hice así, cuio thenor ala letra es el sig.^{te}.

Aquí el poder

Corresponde el Poder insertto convenir el q.^e protocolado queda con el registro de esta escritura de q.^e doi fee ya q.^e me remito y usando la dha D.^a María Ángela de la Calle de la facultad q.^e por él sela Concede, cuio poder aseguró no le está rebocado, tenerle aceptado, y siendo necesario de nuevo acepta, y en su ejecución y cumpliendo con lo q.^e la dejó ordenado el expresado D.ⁿ Sebastián Ramón de Alvero para q.^e en todo Tpo. [tiempo] conste hace y otorga su testam.^{to} y final voluntad en la forma sigui.^{tes}.

⁷⁶⁵ AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 179r-184v.

Lo primero encomienda el alma de dho su difunto marido a Dios nro. [nuestro] S.^r a q.ⁿ [quien] rendidam.^{te} suplica por los méritos de su Pasión haia sido servido de remitirle su Perdón y llebandolo a descansar a su Gloria; Para lo qual pone por su Intercesora y Abogada a la q.^e lo es de todos los pecadores.

Declara fue la voluntad de dho Su Marido seg.ⁿ consta del Ynsero Poder q.^e su cuerpo cadáver fuese amortajado con el manto de N. Seráfico P. [padre] S. Fran.^{co} y sepultado en la iglesia parroquial a donde lo fuese al tpo. [tiempo] de su fin, dejando el mayor orn. [orden] y disposición de Missas, funeral y entierro a elección del q.^e sobreviviera, en cuia virtud fue Amortajado con dho. manto y sepultado en el día Treinta y uno de dho. mes de marzo en la Parroquia de S.ⁿ Martín de esta Villa de donde lo hera a la sazón, Cuio entierro se ejecutó de secreto.

También declara la comunicó dho. su marido se celebraran por su Alma seiscientas misas rezadas, y se pagare por cada una la limosna de tres R.^s V.ⁿ [reales de vellón] de las q.^e dispuso se celebraron las doscientas y Cincuenta de ellas en la Iglesia referida de S.ⁿ Martín en cuio número se yncluía clvrc.ⁿ [celebración] de quarta Parroquial, y las trescientas y cincuenta restantes se celebrasen por q.ⁿ [quien] y en donde dispusiesen la otorgante y demás Testamentarios q.^e nombro lo q.^e manifiesta así para q.^e conste y se ejecute.

También manifiesta la comunicó dho su marido fue su voluntad se diesen de Limosna Ciento y Veinte R.^s V.ⁿ al tesorero de la congregaz.ⁿ de S.ⁿ Fermín sita en la iglesia de este nre. [nombre] q.^e se halla en el Prado de S.ⁿ Ger.^{mo} [San Jerónimo] de esta Corte de donde fue Congregante, cuia suma legó para aiyuda del coste del ornamento q.^e hizo dha Congregación. Asimismo manda en nre. [nombre] de dho. su Marido a las mandas forzosas y acostumbradas, Veinte y quatro R.^s V.ⁿ por una vez, y en los mismos términos, doce R.^s V.ⁿ para los R.^{es} Hospitales Gen.^l [General] y de la Pasión de esta Corte; lo q.^e declara para su cumplimiento.

Ygualm.^{te} declara q.^e aunq.^e (como resulta del Ynsero Poder) dice q.^e si al tiempo del fallecimiento se encontrara alguna memoria firmada de mano de dho. su marido, se cumpliese su Contn.^{do} y protocolase con este Testam.^{to} tomándose por parte exenpcial de él, haviéndose registrado mui

por menor los pap.^{es} q.^e dejó dho. difunto no se ha encontrado tal memoria lo q.^e manifiesta así para que conste.

Y para cumplir, pagar y ejecutar lo conten.^{do} en dho poder y este Testam.^{to} q.^e en su día hace la otorgante, se nombra por su albacea y testam.^{ria} y en los mismos términos nombra p.^r [por] tales a D.ⁿ Manuel de la Lana y Urtásun, Presbítero y Capellán de S. M. en el R.^l Monasterio de S.^{ras} Descalzas R.^s de esta Corte, a D.ⁿ Fernando la Qunza y D.ⁿ Jph. [Joseph] Saavedra, vez.^{nos} de esta Corte con la calidad Ynsolidum y facultad amplia q.^e prescribe dho poder Ynsertto q.^e hai por repetida en esta para su puntual observancia.

En el remanente q.^e quedase después de cumplido todo lo expresado de los vienes y hacienda dros. [derechos] y acciones y futuras subcesiones q.^e en cualquier tpo., causa o razón q.^e fuera, o se pudiera, le tocaran o pertenecieran al expresado D.ⁿ Sebastián Ramón de Alvero, fue voluntad nombrar por su única, y universal heredera de todos ellos a la otorgante en el caso de no dejar hijo alguno al tiempo de su fin, como se reconoce de dho. Ynsertto Poder en fuerza de el qual y haviéndose verificado la condición en él expresada de no haver quedado hijo ninguno del expresado su difunto marido, lo qual asegura y declara en la más solemne forma, en su consecuencia se instituye y nombra por tal única y universal heredera del susodicho, que acepta llanam.^{te} y pide a la Divina Majestad poner descanso Eterno de su difunto marido.

Y por el presente, y en vrd. [virtud] de lo dispuesto en el referido Poder la otorg.^{te} reboca y anula, y da por ninguno y de ningún valor ni efecto cualquier Testam.^{tos}, Codicilos, Poderes p.^a [para] testar u otras disposiciones q.^e antes del Poder Ynsertto hubiese otorgado el citado D.ⁿ Sebastián su marido por escrito, de palabra o en otra cualquier manera para q.^e no balgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo el declarado Poder y este Testam.^{to} hecho en su vrd. [virtud] q.^e el referido su difunto marido quiso valiese por su última, y postrimera voluntad y en su nre. [nombre] y a su consecuencia la otorg.^{te} lo manda, ordena, y dispone así,

para q.^e se ejecute como tal, en cuia conformi.^d y p.^a q.^e tenga cumplido efecto en aquella vía y forma q.^e más aia lugar en dro. ha fenecido el Testamento de dho. su difunto mar.^{do} con arreglo a lo que la dejó comunicado: Así lo ago y otorgo. No lo firmo p.^r q.^e expreso no saver lo hizo a su ruego uno de los tgos. q.^e lo fue D.ⁿ Man.¹ de la Lana presv.^{ro}, D.ⁿ Antonio Manso y Quadras, D.ⁿ Antonio Fern.^z Hidalgo?, D.ⁿ Antonio Jph. de Parga y Saavedra y D.ⁿ Jph. de la Lana, resid.^{tes} en esta Corte, de todo lo q.^e doy fe [...?] con razón a la otorg.^{te}.=

Testigo a ruego de la otorg.^{te}

Antt.^o Manso y Quadras. Ante mí, Julián Antonio Barrera

XII. Transcripción del poder para testar recíproco de Albero y su esposa

Poder para testar recíproco, 19 de junio de 1748⁷⁶⁶

En el nombre de Dios todo poderoso Amen: Sirvase por estta [esta] publica escriptura [escritura] de poder para testtar como no es D.ⁿ Sebastián Ramon Albero y Añaños Organista, principal de la R.l Capilla de S. M. natural de la Villa de Roncal en el Reyno de Navarra hixo lexittimo del Lexittimo Matrimonio de D.ⁿ Antonio Albero y Doña Francisca Añaños mis padres difunttos, naturales, que fueron el dicho mi padre del lugar de Oliete y la referida mi madre de la Villa de Ansó en el Reino de Aragón y vecina de la expresada Villa de Roncal, y D.^a Maria Angela de la Calle y Manso, nattural del lugar de Bargota en la Merindad de ciudad de Viana en el enunciado Reyno de Navarra, hija lexittima, y del lexittimo Matrimonio de D.ⁿ Angel de la Calle y de Dña Josepha Manso, mis padres difuntos, naturales, y vecinos que fueron de dicho lugar de Bargotta, ambos marido, y mujer, que somos vecinos desta Villa de Madrid. Estando buenos y sanos, y sin enfermedad corporal, que nos precise hazer cama, y en nuesttro sano juicio, memoria y enttendimiento natural, qual Dios nuestro Señor con su infinitta probidencia fue servido comunicarnos, y creiendo como firmemente crehemos en el altto e yncomprehensible Misterio de la Santtíssima Trinidad Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios Verdadero, y en todo lo demás que tiene, cre, y confiesa nuestra Santa madre la Iglesia Catholica, Aposttolica, Romana, vaxo de cuia fe, y crehencia hemos vivido, y professamos vivir, y morir como fieles y Cathólicos Cristtianos, y esto sentados como principal fundamento, temerosos de la muerte, que es cossa natural, y cierta a toda Criatura Viviente aunque su ora incierta y fines diversos, y deseando estar prebenidos para quando esta llegue, y mediante tenernos como nos

⁷⁶⁶ AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, T. 24896, fols. 851r-854r. En el Testamento de Albero, otorgado por María Ángela de la Calle el 14 de abril de 1756, se adjunta una copia de este poder para testar: AHPM: Julián Antonio Barrera, T. 18421, fols. 181-184v (transcrito en el Apéndice XI).

tenemos Comunicarlas el uno al otro y el otro al otro las cosas tocantes a nuestro Testamento, y al descargo de nuestras conciencias, tomando como tomamos por nuestros intercesores, y abogados nuestra señora la Virgen María concebida sin mancha de pecado en el primer ystantte de su animación santísima, a los Santos de nuestros nombres, Santos Angeles de nuestra Guarda, y demás Angeles y Santos de la Corte del Cielo, y de nuestras especiales devociones, a quienes pedimos, y suplicamos intercedan con Dios nuestro S.^{or} para que nos perdone nuestras Culpas y Pecados, y encamine nuestras Almas por Carrera de Salvación a la Jerusalén de la Gloria, que esperamos haver, y gozar por medio de su Santísima Misericordia, por tanto y vaxo de dicho Patrocinio Otorgamos, que nos damos el uno al otro y el otro al otro nuestro poder cumplido, el que en estos cassos de derecho se me quiere. Especial, para que el que se los sobreviva, haga, disponga y ordene el testamento del que primero falleciese, haciendo en él todas las Declaraciones, Mansas y Legados píos, graciosos, y remuneratorios que le pareciese y quisiese, y según y en la forma que nos lo tenemos y dexamos comunicado, o comunicásemos en adelante que de la forma, que lo hiziese y executase, desde luego lo aprobamos, y rattificamos, y queremos sean tan firmes como si por nosotros mismos hubiese sido hecho y otorgado;

Esto con ttal de que no se hay de entender, ni entienda para en quanto a señalar sepultura, nombrar ttestamentarios y herederos, que es lo que tan solamente reserbamos en no.^s [nosotros], como desde luego queremos y es nuestra Voluntad que nros. cuerpos cadáveres sean amorttajados con el hábito de nro. seráfico padre San Francisco, y sepultados en la iglesia parroquial donde fuésemos parrochianos al tiempo de nros. fallecimientos, o en el paraje o combento que pareciese al que de los dos sobreviese, a cuja elección lo dexamos junto con la demás orn. [orden] y disposición de nro. funeral, Misas y Entierro.

Es nuestra Voluntad, que si al tiempo de nuestros fallecimienttos se hallase alguna Memoria o Memorias escritas, o firmadas de mano de mí el ottorgante, en la que se conttengan algunas Mandas o cossas tocantes a este nro. poder, al ttestamentto, que en su virtud se ha de hazer y descargo de nuestras conziencias, se guarde, cumpla y executte todo lo

que en ella o en ellas se contubiere, y se tenga por parte de este dicho nuestro Poder, con el que se juntte y prottocolize para su punttual observancia y cumplimiento, y que en virttud de uno y otro se execute el citado nuesttro testtamento por ser así la expresa volunttad de ambos.

Y para cumplir, pagar y ejecuttar este dicho nuesttro poder en todo su contenido, y el del Testtamento, que en su virttud y en de la cittada Memoria (en caso de dexarla) se ha de hazer, nos nombramos el uno al otro, y el otro al otro por nuestros Albazeas y testam.^{rios}, y ambos nombramos por tales a D.ⁿ Man.¹ de la Lana y Urtásun, Presvittero y Capellán de S. M. en el Real Monasterio de Señoras Descalzas Reales Franciscas de estta Cortte, a D.ⁿ Fernando la Qunza y a D.ⁿ Joseph Saavedra, vezinos de ella, y nos damos y les damos, y a cada uno ynsolidum Poder y faculttad amplia, cumplida y bastante, para que luego, que fallezca cualquiera de no.^s entre el que sobrevibiere y los dichos nuesttros testtamentarios en los Vienes y hazienda que dexare, y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella, o los que de ellos sean nezesarios y de su procedido cumplan y paguen este nuestro poder y el testtamento, que en su virttud se haga en todo su contenido, cuyo cargo de tales testtamentarios nos pueda durar, y les dure todo el tiempo necessario, aunque sea passado el año de del Albazeazgo, y mucho más, pues nos le prorrogamos y se le prorrogamos por todo el demás que fuese necesario.

Cumplido, pagado y ejecuttado este nuestro poder y el ttestamentto que en su virttud se haga, mandas y legados que en él se contubieren, en el remanente, que quedare de todos nuestros Vienes y hacienda, muebles y Raizes, Derechos, y acciones o futuras Subcesiones, que aora o en cualquier tiempo nos toquen o pertenezcan, o puedan tocar o perttenezer por cualquier motibo, causa o razón, que sea, o ser pueda, instituimos y nombramos por nuestros Únicos y Unibersales herederos de todo lo que así fuese a los hixos o hixas que Dios nuestro Señor fuere servido darnos durante nuesttro matrimonio, para que todo ello lo haian, gozen, lleben y hereden con la bendición de Dios, y la nuestra, y les pedimos nos encomiende a su Divina Majestad. Y si al tiempo de nuesttros fallecimienttos no tubiésemos hijos como de presente no los tenemos, nos

Ynstituimos y nombramos el uno al otro, y el otro al otro por nuestrros herederos, para el que de los dos sobreviere haia, goze y herede los Vienes del que primero falleciere con la bendición de Dios nuestro Señor y la suia, y nos pedimos nos encomendamos a su Divina Majestad.

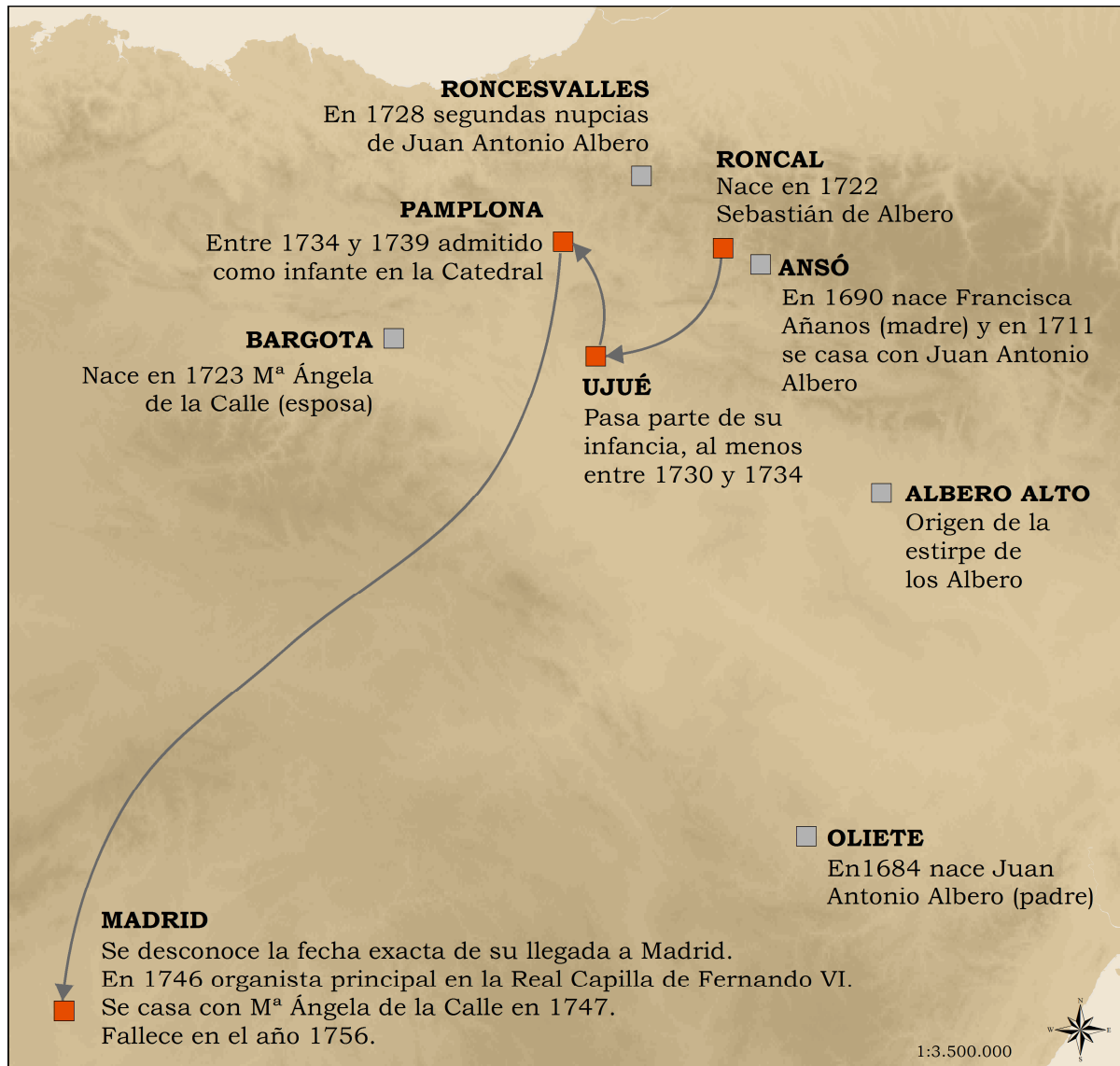
Y por el presente rebocamos, Annulamos y damos por nulos, y de ningún valor ni efecto todos otros cualesquier Testamenttos, Codizilos, poderes para testtar y todas otras cualesquier dispoziciones que antes de esta haiamos hecho y ottorgado por escriptto, de palabra o en otra cualquier forma, que ningunas queremos que valgan, ni hagan fee judicial, ni extrajudicialmente salvo este poder que al presentte hazemos y ottorgamos, y la citada memoria (en caso de dexarla) y el testtamentto, que en virtud de uno y otro se haga, queremos valga por tal, y por nuestra última y postrimera Voluntad, y en aquella vía y forma que mejor de Derecho lugar haia; en cuio testtimonio así lo dezimos y ottorgamos ante el presentte escrivano, y testtigos en la villa de Madrid a diez y nueve días del mes de junio año de mil settezientos quarentta y ocho. Siéndolo D.ⁿ Vizente de Enche, Presbítero, D.ⁿ Francisco de Enche, clérigo de Evangelio, D.ⁿ Pedro Montero, que lo es de menores, Manuel de Lana y Anttonio López, vez.^{nos} y residentes en esta Corte. Y de los ottorganttes, a quienes yo el ess.^{no} doy fee que conozco, lo firmo el que supo, y por la que dixo no saber unos de dhos. testtigos a su ruego: D.ⁿ Sebastián: testtigo a su ruego D.ⁿ Vizente de Enche: Antte mi Manuel Rodríguez de Montoya [signum]

XIII.

Línea cronológica de la biografía de Albero

	1684	Nacimiento de Juan Antonio Albero el 10 de noviembre, en Oliete (Teruel)
Nacimiento de Francisca Añanos el 7 de noviembre en Ansó (Huesca)	1690	
	1711	Enlace nupcial de Fco. Antonio Albero con Fca. Añanos en Ansó (Huesca)
Nacimiento de Sebastián de Albero el 10 de junio, en Roncal (Navarra)	1722	
	1724	José de Nebra comienza su labor como organista en la Real Capilla de Felipe V
Fallecimiento de Francisca Añanos el 3 de mayo, en Ansó (Huesca)	1725	
	1728	Segundas nupcias de Juan A. Albero, con Ángela Isabel Pueyo Lizasuain el 2 de enero, en Roncesvalles (Navarra)
Enlace nupcial de Fernando de Borbón — príncipe de Asturias—, con Bárbara de Braganza	1729	
Sebastián de Albero pudo recibir clases de música, canto llano y órgano, del organista Joseph Antonio Phelipe, en Ujué (Navarra)	1729 a 1734	El 8 de noviembre de 1734, Sebastián de Albero es admitido como infante en la Catedral de Pamplona, y quedó a cargo de D. Francisco de Alba
Fallecimiento de Juan Antonio Albero el 22 de febrero, en Ujué (Navarra)	1736	Francesco Corselli comienza a trabajar en la Real Capilla, como maestro supernumerario
	1737	Carlo Broschi " <i>Farinelli</i> ", llega a la Corte española
Francesco Corselli es nombrado MC por fallecimiento de José de Torres	1738	
	1739	Despedida de Sebastián de Albero de la Catedral de Pamplona
Fernando VI es proclamado Rey, por fallecimiento de su padre, Felipe V	1746	El 29 de septiembre, Sebastián de Albero es admitido como organista principal en la Real Capilla de Fernando VI
	1747	Enlace nupcial de Sebastián de Albero con M^a Ángela de la Calle, en la Parroquia de S. Martín, en Madrid
José de Nebra es nombrado vicemaestro de la Real Capilla y vicerrector del Colegio de los niños cantorcicos	1751	
	1755	El 30 de junio Sebastián de Albero es admitido en la Hermandad de Criados de S.M.
Fallecimiento de Sebastián de Albero el 30 de marzo, en Madrid, tras diez años de trabajo en la Real Capilla	1756	El Rey concede a M ^a Ángela de la Calle una pensión de 200 ducados al año
	1757	Fallecimiento de Domenico Scarlatti el 23 de julio, en Madrid
Fallecimiento de la reina Bárbara de Braganza	1758	
	1759	Fallecimiento del rey Fernando VI
Los Reales Tribunales de Navarra reconocen la nobleza de Francisco Antonio Albero así como de sus hijos, por ser descendientes y originarios de la casa de los Albero de Oliete	1775	

XIV. Mapas: biográfico y de fuentes musicales⁷⁶⁷



Localidades relacionadas con la biografía de Sebastián de Albero

- Lugares en los que hay constancia que residió.
- Lugares relacionados con su familia.
- Itinerario vital conocido.

⁷⁶⁷ Los dos mapas presentados han sido elaborados por el Profesor Juan José Pons Izquierdo, a quien agradecemos su colaboración.



Localización de la obra de Sebastián de Albero

- Lugares en los que se conservan manuscritos.
- Manuscritos perdidos.
- Manuscrito de fuente discutida.

- **Madrid:** Ms. 4-1727 (2); Ms. 3-1043 (anónimo) y Ms. 3-1408
- **Venecia:** Ms. It. IV, 197b (=9768)
- **Valencia:** Ms. Mus/VRP-363
- **Londres:** Ms. Add. 31553
- **Bolonia:** última localización conocida del libro *Differenti Sonate scelte per cembalo di Alvero*

XV. Relación de documentos consultados de la biografía de Albero

Archivo Catedral de Pamplona (ACP)

- Admisión de Albero como Infante en la Catedral de Pamplona, el 8 de noviembre de 1734. ACP: Libro III *Acuerdos*, fol. 136v. Lib. 19, cj. 3004.
- Sustitución del Maestro de Capilla Miguel Valls, por Andrés Escaregui, el 4 de febrero de 1735. ACP: *Sindicatura* (1732-35) Cj. 1006, fajo 37, nº 42.
- Según el *Libro de Fábrica* sabemos la asignación que le correspondió a Francisco de Alba por los infantes que tuvo en su casa (Sebastián de Albero era uno de ellos) desde el 1 de febrero de 1734 hasta fin de diciembre de 1737, y por los que tuvo del 1 de enero de 1738 al 15 de marzo del mismo año. ACP: *Libro de Fábrica* (1729-78), fols. 23v-41v.
- Despedida de Albero de la Catedral de Pamplona, con ayuda de costa, el 23 de junio de 1739. ACP: *Libro de Fábrica* (1729-78), fol. 40r. Lib. 154, Cj. 3053.

Archivo Diocesano de Pamplona (ADP)

- Proceso de Francisco Antonio Albero (hermano mayor de Sebastián) contra Manuela de Ortigosa. ADP: Secr. Almándoiz c/ 1941-Nº 3. Proceso 1559, p. 2r.
- Consulta en el *Libro de asientos de ordenados por el Excelentísimo Señor Don Francisco Ygnacio Añoa y Busto, obispo de Pamplona desde 1736*. Caja: 1275-6. No figura Sebastián de Albero entre los ordenados con órdenes menores.

Consulta libro de fábrica de Ujué:

- Pago al organista Mathías Espronceda entre los años 1735-1729. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), pp. 312r-312v.
- Pago a los organistas Mathias Espronceda, Joseph Antonio Phelipe y Joseph de León entre los años 1729-1731. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 325r.
- Pago al organista Joseph Antonio Phelipe en el año de 1721, por su clase de doctrina cristiana a los niños. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 272r.
- Pago al organista Joseph Antonio León por el periodo entre 1731-1735. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 340v.
- Pago al organista Joseph Antonio Phelipe entre los años 1739-1747. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 379v.
- Pago a Joseph Antonio Phelipe por su función de profesor y por *“la enseñanza de doctrina a los niños, y por cantar el canto llano los días de fiesta y el canto de órgano en los días solemnes que hubiese música, en el periodo de 1731-1735.* ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 341r.
- Pago a Joseph Antonio Felipe por su función de organista y por la de *“asistencia de cantar el canto llano, y cantar con música y acompañar en los días solemnes...”*, durante el periodo de 1735-1739. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 362v.
- Documento en el que consta que el organero Lucas de Tarazona, de Lerín, estuvo 28 días en el pueblo de Ujué realizando trabajos de mejora, desmonte, composición de fuelles y otros menesteres en el órgano. ADP: Libro de Fábrica Ujué: C/ 1760 – N° 2 (Parroquias), p. 342v-342r.

Consulta libro de fábrica de Puente la Reina:

- Documento en el que figura que el organista de la Iglesia de San Pedro durante el periodo comprendido entre 1739 y 1746, fue Joseph Rodríguez, y el de la Iglesia de Santiago fue Juan Ángel de Arróniz. ADP: Caja 2169-1. Libro de fábrica de las Iglesias San Pedro y Santiago de Puente la Reina.

Consultas en la sección de microfilme

- Partida de bautismo de Sebastián de Albero. ADP (microfilme): Localidad: Roncal. Libro 02 Bautizados, fechas 1648-1775, folio/pág. 122 recto, n° s/d, rollo 696, ítem 7.
- Certificado de bautismo de Ángela del Pueyo Lizasuain. ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 03 Bautizados, fechas 1648-1696, folio /Pág. 226v, rollo 724, ítem 7.
- Segundas Nupcias de Juan Antonio Albero con Ángela Isabel Pueyo en Roncesvalles, el 2 de enero de 1728 (Sacramento del Matrimonio). ADP (microfilme): Localidad: Roncesvalles. Libro 01 Casados, fechas 1600-1730, folio /Pág. 16v, rollo 664, ítem 5.
- Segundas Nupcias de Juan Antonio Albero con Ángela Isabel Pueyo, el 16 de enero, de 1730 (misa nupcial-ceremonia de velación). ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Casados continuación, fechas 1676-1760, folio /pág. 55r, rollo 525, ítem 1.
- Partida de Bautismo de Juan Francisco Albero (hermanastro de Sebastián), el 14 de febrero de 1729. ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 127r, rollo 524, ítem 5.
- Certificado de fallecimiento de la niña Antonia Albero, el 18 de marzo de 1732, (hermanastra de Sebastián). ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Difuntos, fechas 1676-1755, folio /Pág. 64r, rollo 525, ítem 1.

- Bautizo de Joseph Ramón Albero (hermanastro de Sebastián), el 3 de septiembre de 1733. ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 138r, rollo 524, ítem 5.
- Boda de Bernardo Albero (hermano de Juan Antonio, y tío de Sebastián) con Ángela Oronoz, el 2 de julio de 1722. ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Casados, fechas 1676-1760, folio /Pág. 47v, rollo 524, ítem 5.
- Bautizo de Martín Bernardo Albero (primo de Sebastián), primer hijo de Bernardo Albero y Ángela Oronoz, el 6 de mayo de 1723. ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Bautizados, fechas 1676-1754, folio /Pág. 114v, rollo 524, ítem 5.
- Matrimonio entre Francisco Antonio de Albero (hermano mayor de Sebastián), y Bernarda de Cáseda. ADP (microfilme): Certificado matrimonial: Localidad: Miranda de Arga. Libro 04 Casados, fechas 1739-1839, folio/Pág. 32v y 33r, rollo 319, ítem 5.
- Fallecimiento de Juan Antonio Albero (padre de Sebastián) el 22 de febrero de 1736. ADP (microfilme): Localidad: Ujué. Libro 02 Difuntos, fechas 1676-1755, folio /Pág. 67v, rollo 525, ítem 1.
- Fallecimiento de Ángela Isabel del Pueyo (madrastra de Sebastián) el 15 de agosto de 1751. ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 04 Difuntos, fechas 1742-1812, folio /Pág. 29v, rollo 730, ítem 1.
- Fallecimiento de Joseph Ramón Albero (hermanastro de Sebastián) el 9 de diciembre de 1750. ADP (microfilme): Localidad: Artajona. Libro 04 Difuntos, fechas 1742-1812, folio /Pág. 28r, rollo 730, ítem 1.
- Certificado de bautismo de Fausto Manso (tío de M^a Ángela de la calle), el 22 de octubre de 1692. ADP (microfilme): Localidad: Bargaota. Libro

- 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 146 vuelto, n° s/d, rollo 185, ítem 1.
- Certificado de bautismo de Isabel Manso (hermana mayor de Fausto) el 23 de mayo de 1678. Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 108 recto, n° s/d, rollo 185, ítem 1.
 - Certificado de bautismo de Joseph Manso (hermano mayor de Fausto) el 28 de marzo de 1683. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 123 recto, n° s/d, rollo 185, ítem 1.
 - Certificado de bautismo de Josepha Manso (hermana mayor de Fausto) el 22 de septiembre de 1686. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 132 recto.
 - Certificado de bautismo de M^a Ángela de la Calle, el 23 de octubre del año 1723. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/Pág. 96 vuelto y 97 recto, rollo 49, ítem 2.
 - Certificado de bautismo de Josepha Manso (madre de M^a Ángela de la Calle) el 29 de abril de 1676. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 100 vuelto, n° s/d, rollo 185, ítem 1.
 - Fallecimiento de Josepha Manso (madre de M^a Ángela de la Calle), en 1730. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Difuntos, fechas 1700-1757, folio/pág. 53 recto, n° s/d, rollo 186, ítem 3.
 - Certificado de bautismo de Ángel de la Calle (padre de M^a Ángela de la Calle) el 7 de marzo de 1648. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 02 Bautizados, fechas 1631-1699, folio/pág. 126 recto, n° s/d, rollo 185, ítem 1.

- Fallecimiento de Ángel de la Calle (padre de M^a Ángela de la Calle), en 1741. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Difuntos cont., fechas 1700-1757, folio/pág. 85 vuelto, n^o s/d, rollo 187, ítem 1.
- Certificado de bautismo de Pedro Joseph (hermano mayor de M^a Ángela de la Calle) el 16 de noviembre de 1709. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 45r, n^o s/d, rollo 185, ítem 2.
- Certificado de bautismo de Magdalena (hermana mayor de M^a Ángela de la Calle) el 24 de julio de 1712. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 60v.
- Certificado de bautismo de Inés (hermana mayor de M^a Ángela de la Calle) el 31 de enero de 1715. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 65v.
- Certificado de bautismo de M^a Josepha (hermana mayor de M^a Ángela de la Calle) el 1 de junio de 1720. ADP (microfilme): Localidad: Bargota. Libro 03 Bautizados, fechas 1700-1755, folio/pág. 72r.
- Certificado de bautismo de Manuel de Lana y Urtasum, el 5 de junio de 1695. ADP (microfilme): Localidad: Puente la Reina, parroquia de Santiago. Libro 05 Bautizados, fechas 1643-1700, folio/pág. 253 vuelto, n^o s/d, rollo 56, ítem 4.
- Certificado de bautismo de Diego de Lana y Urtasum, el 26 de julio de 1701. ADP (microfilme): Localidad: Puente la Reina, parroquia de Santiago. Libro 06 Bautizados, fechas 1700-1759, folio/pág. 11 recto, n^o s/d, rollo 56, ítem 5.
- Referencia de Bartolomé Gayarre (abad que fue), que actúo como padrino en el bautismo de Sebastián de Albero. ADP (microfilme):

Localidad: Garde. Libro 02 Bautizados, fechas 1664-1770, folio/pág. 19 vuelto, nº s/d, rollo 883, ítem 8.

Archivo General de Navarra (AGN)

- “RELACIÓN DE LOS SEÑORES CONGREGANTES, de que se compone la Real Congregación de San Fermín, que residen en esta Corte, y fuera de ella, à excepción de los que se sabe han muerto hasta oy [sic] fin de Mayo de 1744” RCSFN_13_08 / 01r (Albero no aparece en esta relación)
- “RELACIÓN DE LOS SEÑORES CONGREGANTES, de que se compone la Real Congregación de San Fermín, que residen en esta Corte, y fuera de ella, à excepción de los que se sabe han muerto hasta oy [sic] 7. de Julio de 1750”. RCSFN_13_13 / 02r (Albero aparece en la p. 02v)
- “RELACIÓN DE LOS SEÑORES CONGREGANTES actuales, de que se compone la Real primitiva del Glorioso San Fermín Martyr, [sic] Patrón de Navarra, y primer Obispo de Pamplona, en 12 de septiembre de 1755, en que se incluyen los ausentes de esta Corte, por sua antigüedades, según el Libro de entrada” RCSFN_13_08 / 10r. En la pág. 11r, figura Albero en el año 1746. De este documento existen varias copias, incluso en algunas de ellas Figura Albero como fallecido con una cruz escrita, a mano, a su izda.
- Documento del año 1746 donde Albero figura aportando 30 reales de Vellón a la Congregación: “Como thesorero [sic] que soy de la R.^l Congregación de S.ⁿ Fermín he recibido [sic] por mano del S.^r Ramon de Esparza secret. de ella las partidas siguientes...” RCSFN_23_40 / 07r.
- Documento donde Albero figura aportando 30 reales de Vellón a la Congregación: “Relación de los S.^{res} Congregantes que contribuyen en la Mesa los dias 6 y 7 de julio de este año de 1755...” RCSFN_53_35 / 09r

- Proceso por el cual, los Tribunales Reales de Navarra, reconoció, en 1775, la nobleza de Francisco Antonio Albero, por sí y sus hijos, Pedro Gerónimo Escolástico Ramón, Alberta Cirila, María Zacarías, Benita Casilda y Juana Paula de Albero, vecinos de Miranda de Arga y originarios de Oliete. AGN: Tribunales Reales. Proceso 303.698. Resumido en Huarte, J. M^a (1923): *MOBILIARIO DEL RREINO* [sic] *DE NAVARRA*. Madrid. Tomo I. Tipografía Católica, p. 292.

Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM)

- Certificado de Matrimonio de Sebastián de Albero y M^a Ángela de la Calle, el 18 de noviembre de 1747. Archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. Libro 22 de Matrimonios (1747-1751), imagen 0082, folio 41.
- Certificado de Defunción de Sebastián de Albero, el 30 de marzo de 1756. Archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. AHDM: Libro: Defunciones, archivo SMDL20 (1756-1763), imagen 0008, folio 4 vuelto.

Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ)

- Certificado de nacimiento de Francisca Añanos el 7 de noviembre de 1690: Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 4. Bautizados, p. 162v.
- Matrimonio de Juan Antonio Albero con Francisca Añanos el 2 de agosto de 1711: Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 4. Casados, p. 353r.
- Fallecimiento de Francisca Añanos el 3 de mayo de 1725: Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 6. Fallecidos, p. 1574

- Partida de bautismo de Francisco Antonio Albero, el 12 de marzo de 1715: Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 6. Bautizados, p. 192.
- Partida de bautismo de Miguela Albero, el 29 de septiembre de 1717: Archivo Parroquial de la Localidad de Ansó, en Archivo Histórico Diocesano de Jaca (AHDJ): Ansó, 6. Bautizados, p. 217.

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM)

- Carta de Pago y Recibo de Dote otorgada por Sebastián de Albero y Añanos, organista de la Real Capilla, a favor de María Ángela de la Calle ante el escribano Manuel Rodríguez de Montoya, el 18 de noviembre de 1747. AHPM: 18/11/1747. T.24.896, fols. 688r-701v.
- *Testamento [sic] de D.ⁿ Fausto Manso, then.^{te} de Mrō. Mayor [sic] que fue de las obras de sta [sic] Villa, ottorgado [sic] por D.ⁿ Manuel de la Lana y Urttasum [sic], Capellán en el Real Monasterio de las S.^{ras} Descalzas Rs. [Reales] en vid. [virtud] de su Poder, y cobdizilo [sic];* el 18 de octubre de 1747. AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 660r-675v.
- Carta de pago de 3000 R.^s V.ⁿ D.^a María Ángela de la Calle, vecina de esta Corte y Francisco de Vittores García, pror. [procurador] de los R.^s Consejos, su curador *ad litem*, el 21 de octubre de 1747. AHPM, Registro de escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 676r-677v.
- Carta de pago de 1113 R.^s y medio de V.ⁿ D.^a María Ángela de la Calle, vecina de esta Corte y Francisco de Vittores García, pror. [procurador] de los R.^s Consejos, su curador *ad litem*, el 11 de noviembre de 1747. AHPM, Registro de escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 684r-685v.

- Poder para pleitos a favor de procuradores de Albero y de la Calle, el 9 de diciembre de 1747. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 707r-708r.
- Carta de pago a favor de la Duquesa de Alba, el 24 de abril de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 788r-v.
- Carta de pago a favor de la Duquesa viuda de Atri, el 10 de junio de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 830r-831r.
- Poder para testar recíproco, el 19 de junio de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 851r-854r (existe una nota que revela el segundo matrimonio de Ángela de la Calle con Silvestre Hernández en el margen izquierdo del fol. 851r).
- Poder para cobrar Sebastián de Albero y María Ángela de la Calle, a favor de Manuel de la Lana, el 23 de junio de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 855r-856v.
- Carta de pago a favor de Francisco Eduardo Pan y Agua, el 12 de octubre de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 922r-923v.
- Carta de pago a favor de Juan Bauttistta Crotta, el 31 de octubre de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 928r-929r.
- Carta de pago a favor de la Duquesa de Alba, el 13 de diciembre de 1748. AHPM, Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 950r-v.

- Testamento de Albero, el 14 de abril de 1756. AHPM, Julián Antonio Barrera, sign.18421, fol. 179r-184v.
- Poder general para cobrar otorgado por Maria Ángela de la Calle a favor de Manuel de Lana, y fechado el 14 de abril de 1756. AHPM: Registro de Escrituras de Julián Antonio Barrera, sign. 18421, fol. 174r-v.
- Testamento de Manuel de Lana y Urtasum. AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 762r-764r.
- Testamento de Fausto Manso otorgado por D. Manuel de Lana. AHPM: Registro de Escrituras de Manuel Rodríguez de Montoya, sign. 24896, fol. 660r-675v.

Archivo General del Palacio Real (AGPR)

- Real Decreto del rey Fernando VI, con el nombramiento de Albero como Organista principal de la Real Capilla, el 29 de septiembre de 1746. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.
- Documento mediante el cual, el duque de la Mirandola, firma un documento mediante el cual se le informa a D. Bernardino Manuel Spino, secretario del reino, del citado real decreto y se solicita que lo ejecute. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.
- Documento posterior, fechado el 1 de octubre de 1746, en la que el Patriarca de las Indias indica al a D. Bernardino Manuel Spino, la cantidad concreta que debe cobrar Albero, por su puesto como organista de la Real Capilla. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.
- Documentos fechado el 22 de mayo de 1724, en el que el Rey Luis I escribe al Marqués de Villena, señalándole que ha hecho merecedor a José de Nebra de la plaza de organista de su Real Capilla, por ausencia

del organista titular (Diego de Lana), que se hallaba sirviendo en la Real Capilla que se había creado en la Colegiata de la Santísima Trinidad, del Real Sitio de S. Ildefonso; y para que se le formara el asiento que le correspondiere. AGPR: Personal / Caja 738 / Exp. 24.

- Relación de los dependientes de todas clases de la Capilla Real y de sus goces hasta la planta de 1749. AGPR: Fernando VI / Caja: 94 / Exp. 7.
- Documento del año 1747 en el que consta la relación de los individuos de la Real Capilla, los sueldos que gozaban, pensiones y mercedes giradas sobre ella. AGPR: Administración / Capilla Real / Leg. 1132.
- Documento fechado el 10 de agosto de 1749, en el que consta la *relación de los dependientes de todas clases de la Capilla Real, y de sus goces hasta la planta de 1749*. AGPR: Fernando VI / Caja: 94 / Exp. 7.
- Documento donde constan las nóminas cobradas por el músico navarro desde el 11 de abril de 1749, año de entrada en vigor de la nueva planta, hasta el 30 de marzo de 1756. AGPR: Personal / Caja: 12.920 / Exp. 29.
- Documento en el que constan las nóminas de 1746, año en Álbero entró a trabajar a la Real Capilla. Se le paga la parte proporcional de los 1000 ducados que tenía asignados al año. AGPR: Fernando VI / Caja: 77 / Exp. 1.
- Documento fechado el 19 de julio de 1756 en el que consta la deuda debida a Álbero (en ese momento fallecido) por la cantidad de 105 reales y 16 maravedíes. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.
- Documento fechado el 26 de agosto de 1756, mediante el cual D. Domingo de Cerragería solicita a D. Pedro Gordillo que se haga la prevención que corresponde al resguardo de la Real Hacienda, a fin de que no se duplique la satisfacción del pago realizado a Manuel de Lana

(apoderado de M^a Ángela de la Calle), por la deuda de 105 reales y 16 maravedíes, que quedaba pendiente de pagar por los servicios prestados como organista principal, del entonces difunto Sebastián de Albero. El 29 de agosto del mismo año, Pedro Gordillo le contestará que queda prevenido el resguardo de la Real Hacienda en los libros de la oficina del contralor greffier general. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.

- Documento por el cual se admite a Albero en la Real Hermandad de Criados de S.M. AGPR: Secc. Registros, Reg. 5.495, fol. 263v: *Libro general de entradas de Hermanos en la Real Hermandad de Criados de S.M. comenzando en 1623*.
- Documento dirigido al Duque de Alba, para notificarle la Real Orden del 13 de abril de 1756, por la que el rey Fernando VI, concede a Maria Ángela de la Calle, viuda de Sebastián de Albero, una pensión anual de 200 ducados de vellón. AGPR: Personal / Caja: 12.398 / Exp. 21.
- Testamento otorgado en Villaviciosa a 10 de diciembre del año 1758 por el Sr. Rey D. Fernando 6^o, ante Juan Francisco Gaona Portocarrero. Copia Simple. AGPR: Reinados / Fernando VI / Caja 201 / Exp.8. (Pág. 6 del archivo digitalizado en pdf).

Archivo musical de Loyola (Azpeitia) (AMSL)

- Manuscrito de Narciso Hergueta (1898): *Profesores músicos de la Real Capilla de S. M. Madrid*, p. 94. AMS.L B6/L 1569.

Archivo Real Colegiata de Roncesvalles (RC)

- Nombramiento de Juan Francisco de Marichalar como Organista y Maestro de Capilla de la Real Colegiata el 20 de junio de 1721. RC: Actas capitulares, libro 730 (años 1710-1753), p. 163r.

- Nombramiento de Manuel de Marichalar (hijo de Juan Francisco) como Organista y Maestro de Capilla, el 23 de mayo de 1756. RC: Actas capitulares, libro 731 (años 1753-1772), p. 23r.

Real Biblioteca de Palacio (RBP)

- Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Braganza. RBP: II/305.

Archivo Histórico Nacional (AHN)

- En la signatura FC-DEL_HDA_MADRID_HISTORICO, legajo 36, se halla la documentación referente a los legajos de la visita de las manzanas de Madrid. Es muy posible que en ella se halle información referente al emplazamiento exacto de las casas del Marqués de Quintana. En la actualidad no se permite la manipulación de este legajo, ni para consultas ni para reproducción, debido a su mal estado de conservación (pérdida de soporte).

XVI. Reproducción de algunos documentos originales de la biografía de Albero

En Roncal y Navarrazatze

Sebastian Ramon
Albero

En Cabozze de Junio de mill setecientos veinte y dos con ma-
licencia Don Estuan de Arregui Presbytero bautizo a un
hijo de Juan Antonio Albero y Francisca Añanos conyuge
nieta de Pedro de Albero y Mariana de Luna y de Fran-
cisco Añanos y Orosia Romeo, fue Padrino Don Bartolome Sa-
yarrre, se le dio el nombre Sebastian Ramon nacio el dia
dize el mismo mes y en fe de ello firmo =

Don Pedro Medrano Abate
de Roncal y Navarrazatze




Fig. 5: partida de bautismo de Sebastián de Albero⁷⁶⁸

⁷⁶⁸ ADP (microfilme): Localidad: Roncal. Libro 02 Bautizados, fechas 1648-1775, folio/pág. 122 recto, n° s/d, rollo 696, ítem 7. Imagen por cortesía del Archivo Diocesano de Pamplona.

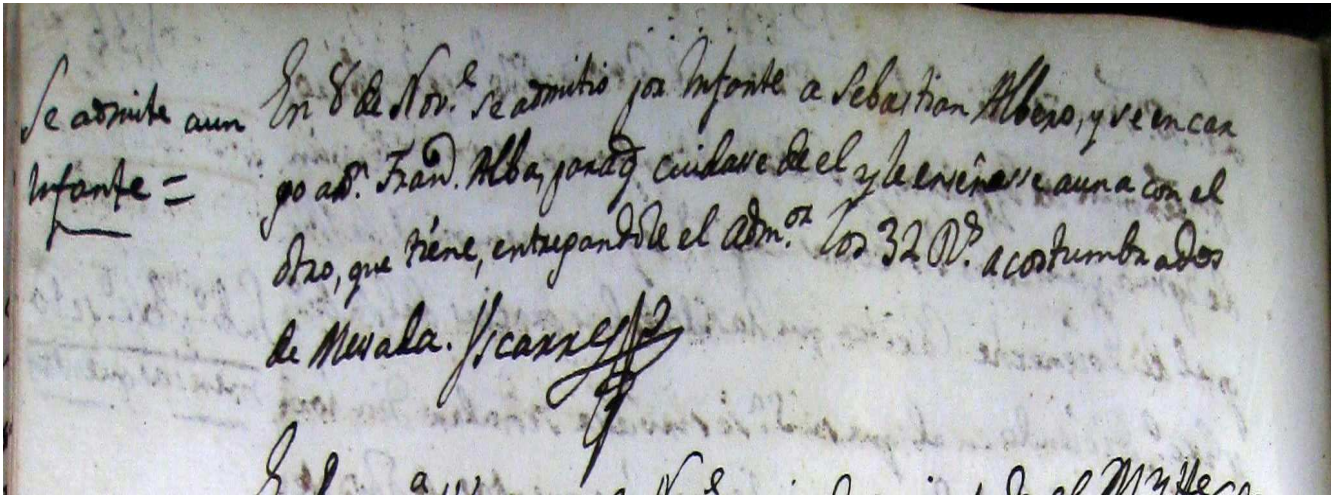


Fig. 6: detalle del documento original, en el que figura la admisión de Albero como Infante en la Catedral de Pamplona⁷⁶⁹

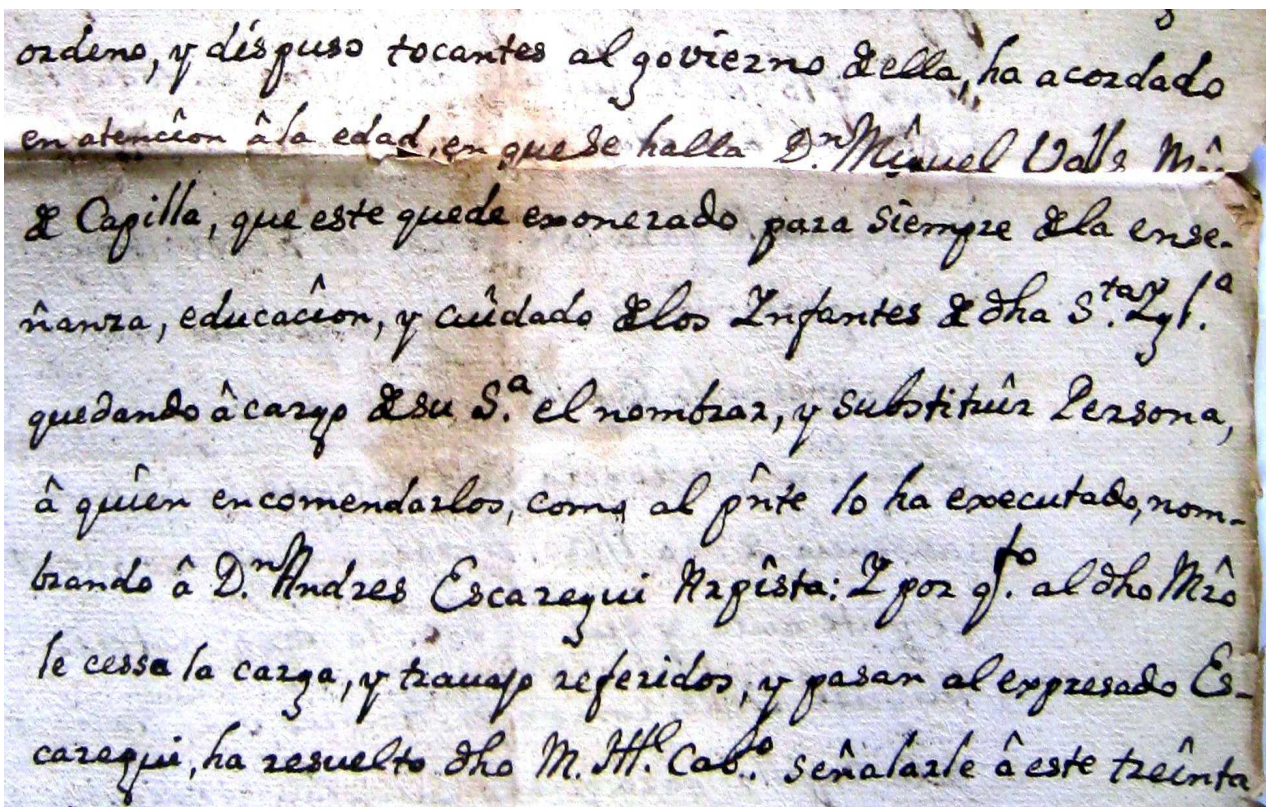


Fig. 7: detalle del documento original en el que figura la sustitución de Miguel Valls por Andrés Escaregui⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ ACP: Libro III Acuerdos, fol. 136v. Lib. 19, cj. 3004. Imagen por cortesía del Archivo de la Catedral de Pamplona.

⁷⁷⁰ ACP: Sindicatura (1732-35) Caja 1006, fajo 37, n° 42. Imagen por cortesía del Archivo de la Catedral de Pamplona.

Otra ayuda de- da otros 100 R^{ds} que en virtud de otra
 costa a Sebastian- libranza del Sr. Licen. do. Fr. Juachin de
 de Albero Infante- carnes sindico de esta s. Iglesia del Meni-
 18 do dia 23 de Junio del 739 - pago a se-
 bastian de Albero Infante que tam-
 bien se vio en dha s. Ig. por aplica-
 dos su M. M. Cabildo de ayuda de costa
 para su Despeida contra de dha libran-
 za que con su M. M. presenta.

8000
 80929/26

Fig. 8: detalle del documento donde se refiere la ayuda de costa a Albero por su marcha de la Catedral⁷⁷¹

⁷⁷¹ ACP: Libro de Fábrica (1729-78), fol. 40r. Lib. 154, caja 3053. Imagen por cortesía del Archivo de la Catedral de Pamplona.

688

veinte morales: 19.



SECO QVARTO, VEINTE
SESENTA Y OCHO DE MIL
SETECIENTOS Y OVARONTE
T. E. Y SECTO. u

Carta de Pago y Recibo de
D. Sr. Sebastián Ramon
de Albero, y Anáns, Organista
p.ual. de la Real Capilla de S. M.
a Labor de D.ª Maria Angela
de la Calle, Vecina de la Corte.

Nov. 18 de 1717.

En la Villa de Madrid a diez, y ocho dias del mes de
Diciembre de mill settecientos quarenta, y siete:
Yo Don D. de Tras, en su nombre el Ex.º y Testigo p.ual. D.º Sebas-
tiano de Dios, Organista p.ual. de la Real Capilla
de S. M. natural de la Villa de Roncal en el
Reino de Navarra, Nro. hermano de la vida
Matrimonio de D.º Antonio Albero, y de D.ª
Francisca Anáns, sus Padres difuntos, naturales,
que fueron el Lho. su Padre de Oficio, y la Refen-
da su Madre de la Villa de Anso en el Reino
de Aragon, y Vecinos de la expresada Villa de
Roncal, y Dios, que por quanto mediante la vo-
luntad de Dios nro. Señor, y para sus santos ser-
vicio ha tratado, y concertado el que para de-
clarar el Matrimonio segun Orden de nra. S.
Madre la Iglesia Catholica, Apostolica, Roma-
na, precedidas las tres Amonestaciones, que el
S.º Consejo de Trento prebiene, y manda, o dis-
pensacion de ellas, con D.ª Maria Angela de
la Calle, Vecina de la Corte, y natural de la

Fig. 9: detalle de la carta de pago y recibo de dote a favor de Maria Ángela de la Calle⁷⁷²

⁷⁷² AHPM, T.24896, f.688r-701v. Imagen por cortesía del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

Noviembre 1717: 41

D. Sebastián Albero
 Con
 D. María Ángela de la
 Calle y Manso

En la D.ª P.ª de S.ª Martín de M.ª a diez y ocho de Nov. de mil
 setecientos y quatro y siete. Yo D. Rosendo Pita Abon. cura de Sta.
 Eul.ª por mandam.º de S.ª D.ª D.ª M.ª Gomez de Escovar
 Vicario de esta Villa de M.ª y su partido que pasó ante Manuel
 Gil y Mesa, por Oliveros Not.ª su fha. de diez y siete de Sto. mes
 y año, en el que disp.ª D.ª S.ª Vicario las tales amonest.ª que man-
 da el S.ª Concilio de Trento y no haie.ª resultado impedim.ª
 alguno y siendo exam.ª y aprob.ª en la doctrina Xp.ª y recu.ª
 dos sus mismos Consentim.ª. Despos.ª Solemnem.ª por palabra
 de pact.ª que hacen verdadero y Lex.ª Matrimon.ª a D.ª Sebastián
 Albero, nat.ª de la Villa de Noncal Obp.ª de Pamplona hijo
 de D.ª Antonio Albero y de D.ª Fran.ª Anon.ª. Con D.ª María
 Ángela de la Calle y Manso, nat.ª de la Villa de Barrosa en Sto.
 Obp.ª. hija de D.ª Angel de la Calle y de D.ª Josepha Manso.
 fueron test.ª Manuel Casado, y Lucenio Serrano y D.ª de
 las d.ªs Bend.ªiones Nupciales. siendo Padrino D.ª Ma-
 nue.ª Theresia Lomas Picavit.ª y D.ª María Theresia Anisla.
 y lo firmé = An.ª = Manuel = y Testado = Theresia =
 Joseph Ant.ª Comarquedo D.ª Rosendo Pita

Fig. 10: certificado de Matrimonio de Sebastián de Albero con María Ángela de la Calle⁷⁷³

⁷⁷³ AHDM: Archivos digitalizados de la antigua Parroquia de S. Martín. Libro 22 de Matrimonios (1747-1751), imagen 0082, folio 41. Imagen por cortesía del Archivo Histórico Diocesano de Madrid.

XVII. Manuscritos, partituras y grabaciones consultadas de la música de Albero

Manuscritos:

- Albero, Sebastián: *Sonatas para clavicordio*. Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. Referencia: BNMV: It. IV. 197b (=9768)
- Albero, Sebastián: *Obras para clavicordio, o pianoforte*. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Referencia: RCSMM 4/1727 (2)
- Manuscrito anónimo *Intentos y sonatas del siglo XVIII*. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Referencia: RCSMM 3-1043.
- *30 Sonatas* de Scarlatti, dedicadas a la Srta. D^a Ygnacia Ayerbe. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Referencia: RCSMM: 3-1408.
- Ms. Mus/VRP-363, en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia.
- Manuscrito Worgan⁷⁷⁵. Donado al British Museum, pero que en la actualidad se haya en la British Library. Referencia: BL: Add. 31553.

Partituras:

- Albero, Sebastián de (1978) *Treinta sonatas para clavicordio*. Edición a cargo de Genoveva Gálvez. UME.

⁷⁷⁵ Hemos incluido la referencia a este manuscrito por la discusión que existía hasta la presente investigación, sobre la autoría de las tres últimas sonatas que algunos autores atribuían a Sebastián de Albero, aunque ya se ha podido comprobar que en realidad son de Scarlatti.

- Albero, Sebastián (1978): *Sonatas*. Vol. I. Edición a cargo de Antonio Baciero. Madrid. Real Musical.
- Albero, Sebastián de (2010): *Sonatas para clavicordio*. Edición crítica de Raúl Angulo Díaz. Serie Partituras. Ars Hispana. Fundación Gustavo Bueno.
- Baciero, Antonio (1977-1981): *Nueva biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII*. Vol. I- VI. UME.
- Albero, Sebastián de (2015): *30 Sonatas for harpsichord*. Edited by Ryan Layne Whitney.

Grabaciones:

Formato Vinilo

- *D. Scarlatti / Fandango* (1984). Genoveva Gálvez, clave. Con comentario musicológico al disco de Álvarez Martínez, Rosario. Utrecht. Ensayo. Referencia: ENY-D-2201
- *Sonatas inéditas de Scarlatti y otros autores españoles del siglo XVIII*. (1979). Antonio Baciero, piano. Con comentario musicológico al disco de Baciero, Antonio. RCA.
- *Sonatas españolas inéditas del siglo XVIII*⁷⁷⁶. Antonio Baciero, piano. Con comentario musicológico al disco de Baciero, Antonio. Hispavox.
- *Sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII*⁷⁷⁷. Pablo Cano, clave. Con comentario musicológico *Sonatas españolas. Siglo XVIII* de Martín Moreno, Antonio. Ensayo. Referencia: ENY-956

⁷⁷⁶ No figura año de grabación en el LP.

⁷⁷⁷ Ídem.

- *Sebastián de Albero (1722-1756). Sonatas* (1980). Pablo Cano, clave. Con comentario musicológico de Ruiz de Tarazona, A. Barcelona, ETNOS, Emi-Odeón, 10 c 063 063 612
- *Música para tecla en Navarra, siglo XVIII* (1982). Maria Teresa Chenlo, clave. Con comentario musicológico de Sagaseta, A. Madrid, Estudios EXA. Tako Pezonaga TIC TAC. Referencia: TTL -020

Formato CD

- *Sebastián de Albero Sonatas. Treinta Sonatas para clavicordio* (1996). Anikó Horváth, harpsichord. Hungaroton Classic.
- *Sebastián de Albero (1722-1757⁷⁷⁸): Obra para teclado I. 15 Sonatas (Manuscrito de Venecia I)*. Pablo Cano, clave. Several Records, 1999. Tañidos.
- *Sebastián de Albero 1722-1756: Sonatas for Harpsichord* (2008). Gilbert Rowland, harpsichord. Lir Classics.
- *Sebastián de Albero. Sonatas para clavicordio* (1993). Joseph Payne, clave. Grammofon AB BIS.
- *MUSIQUE À LA COUR D'ESPAGNE. Sebastián de Albero (1722-1756). 30 Sonates pour clavier* (1995). Laure Colladant, pianoforte. Mandala. Man 4841/42. Harmonia Mundi s.a.
- *Sebastián de Albero (1722-1756). Six Recerctas, Fugas and Sonatas* (2016). Alejandro Casal, harpsichord. Brilliant Classics 95187.

⁷⁷⁸ El año de fallecimiento figura erróneo: 1757, en lugar de 1756.

XVIII. Casa de la familia Álbera conservada en Oliete (Teruel)⁷⁷⁹

Fig. nº 12: fachada principal con detalle del escudo



⁷⁷⁹ Las tres fotos, correspondientes al nº 13 de la calle “del Medio” en Oliete, están realizadas por el fotógrafo Juan Miguel Fedrosa Félez. La imagen ampliada del escudo está tomada del blog sobre heráldica aragonesa del Catedrático Pedro José Gimeno Mateo: <https://heraldicaragonesa.wordpress.com/> (consultado el 16 de abril de 2015).

Fig. nº 13: detalle de la calle “del Medio” y antigua casa de los Albero



