

Sobre el *Miserere a dúo* de José de Nebra

Luis Antonio González Marín
DCH-Musicología, IMF-CSIC

[Entresacado de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (Introducción y edición crítica): *José de Nebra: Miserere a dúo. Miserere a ocho*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010 («Introducción»)].

El *Miserere*, salmo 51 -o 50, según la *Vulgata*-, uno de los siete salmos penitenciales, forma parte tradicionalmente del Oficio Divino, dentro de los *laudes* de Adviento y Cuaresma, y en las *Tenebrae* o *Tinieblas* del Triduo Sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santos); se incluye además en el *Officium Defunctorum*. Pero, también tradicionalmente y hasta fechas muy recientes, el salmo *Miserere* ha tenido un importante uso devocional, fuera de la liturgia, a lo largo de la Cuaresma, en determinadas festividades patronales y votivas e incluso en celebraciones privadas. Hasta bien avanzado el siglo XX (en realidad, hasta la extinción de las capillas de música) han sido frecuentes estas ceremonias paralitúrgicas de los miércoles y viernes de Cuaresma, en que las capillas de música ejecutaban el *Miserere*, bien en su sede propia (catedral o colegiata), bien saliendo a diversas parroquias que carecían de capilla. El canto del *Miserere* solía estar vinculado, como colofón, al rezo del *Via Crucis*; también era frecuente cantar el *Miserere* en fiestas patronales dedicadas a Cristo crucificado: de estas dos circunstancias deriva la existencia, en diversos puntos de España, de *tonos* o *villancicos para después del Miserere*, de los siglos XVII y XVIII, piezas cuyos textos aluden invariablemente al Crucifijo o a la Pasión. En todas estas ocasiones paralitúrgicas, a diferencia de lo que ocurría en los actos litúrgicos, se entonaba a veces la *doxologia minor* (el “Gloria”) como culminación del salmo, lo que en Semana Santa estaba prohibido, y en el Oficio de Difuntos se sustituía por la invocación “Requiem aeternam...”.

La tradición que viene del siglo XVII y se prolonga a lo largo del XVIII impone la composición del *Miserere*, como es también frecuente para el resto de los salmos, *a versos*, esto es, poniendo en música únicamente versículos alternos, cantándose el resto en canto llano o a fabordón. Sin salir del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, donde se conservan fuentes de dos *Misereres* de Nebra muy diferentes, puede

comprobarse esta costumbre si damos un vistazo al fondo de *Misereres* del siglo XVII que posee. Son un total de diecisiete y se deben a autores como Miguel Juan Marqués, Sebastián Alfonso, Urbán de Vargas, Miguel de Aguilar, Domingo Hernández, Sebastián Romeo, Joseph Ruiz Samaniego¹ y otros. Todos ellos están compuestos *a versos*, por lo que se contempla la ejecución *alternatim* con canto llano o fabordón; de hecho, el uso del fabordón se precisa algunas de estas piezas.

La tradición de la composición del *Miserere a versos* pervive en el siglo XVIII en los ámbitos catedralicios hispanos y también se da en la Real Capilla, aunque en ella encontremos algún testimonio de composición *ad longum*: es el caso de algunas piezas de José de Torres², como su *Miserere a 4* con violines, vihuela de arco y acompañamiento, de 1738, que, aunque dividido en números, pone en música todos los versículos del salmo.

De José de Nebra se conocen varias composiciones sobre el salmo *Miserere*. El *Miserere* para dos tiples y orquesta de cuerda y continuo de José de Nebra se conserva, que sepamos, en tres fuentes musicales. La primera conocida y descrita, conservada en la Catedral de Guatemala, fue mencionada por Robert Stevenson en su catálogo *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*³. La cita de Stevenson (“*Ecce enim veritatem dilexisti*. Verso sacado del *Miserere a Duo*. Two tiples, Ac.”) constituye la más antigua referencia a un *Miserere a dúo* de Nebra, o al menos a algún verso de este salmo compuesto para dos tiples por el maestro aragonés. De hecho, la fuente guatemalteca es fragmentaria, pues consiste sólo en las partes vocales y, según Stevenson, el acompañamiento (sin las partes de cuerda) de un versículo⁴.

A lo largo de los trabajos de catalogación del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza que tuvieron lugar a finales de los años 80 del siglo XX⁵ fue localizada una fuente completa, no autógrafa, pero sí muy pulcra, obra de un buen

¹ Véase mi edición de esta composición en *Joseph Ruiz Samaniego: Miserere a 8*, Barcelona, CSIC, 1998.

² El Archivo general de Palacio conserva dos versiones del *Miserere*, ambas de 1738, bajo las signaturas Leg. 1580 Cat. 1104 y Leg. 1580 Cat. 1105. Cfr. José Péris *et al.*, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

³ Robert STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 91.

⁴ He podido disponer de fotografías de esta fuente guatemalteca gracias a la amabilidad de Omar Morales Abril. De la pieza, como de otras muchas obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Guatemala, existe microfilm custodiado en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), aunque este microfilm sólo consta de las dos partes vocales, sin acompañamiento alguno.

⁵ Estos trabajos fueron dirigidos por José V. González Valle y en ellos intervinieron Antonio Ezquerro Esteban y quien firma este trabajo, pudiendo realizarse gracias a la colaboración de los archiveros del Cabildo Metropolitano de Zaragoza y contando con diversos Proyectos de Investigación del Gobierno de Aragón y del Ministerio de Educación y Ciencia.

copista, perfectamente conservada. Esta fuente fue en consecuencia citada en el catálogo de la obra de Nebra que elaboró M^a Salud Álvarez⁶, junto a la referencia guatemalteca. Es la fuente que, por sus características y autoridad, he considerado principal a la hora de afrontar la edición. Se trata de un volumen apaisado (220 x 296 mm.), cosido, encuadernado en cartón forrado de pergamino, que contiene 48 folios, todos ellos pautados por ambas caras. La guarda delantera, el folio 1r y el 48v contienen algunos esbozos de notación musical. La obra que nos ocupa comienza en el f. 1r y concluye en el f. 48r. En lo alto de su primera página de música se lee: *Miserere a Duo con Violin.s y Viola. De D.n Joseph Nebra*. En esa misma página trae anotado un número de una antigua catalogación del Archivo en el siglo XIX (“Nº. 730 del inventario”), debido probablemente al maestro de capilla e investigador de la música zaragozana Antonio Lozano González⁷.

Ya en el siglo XXI tuve la fortuna de localizar una tercera fuente, que tampoco es autógrafa, de nuevo en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, en un volumen encuadernado que contiene en primer lugar un *Miserere* a 8 y gran orquesta y, seguido, el *Miserere* para dos tiples. Esta tercera fuente, de la que se hablará algo más por extenso más abajo en relación con el *Miserere* a 8, se copió con algo menos de limpieza y cuidado que la que considero principal. En todo caso, el contenido de la obra es exactamente el mismo. Existen algunas ligeras variantes en la notación de algunos signos de articulación y dinámica, pero son tan mínimas que puede pensarse sin gran riesgo de error que esta copia procede de la anterior, o tal vez ambas de una fuente común (posiblemente el autógrafo, hoy perdido).

El orgánico que requiere este *Miserere* a dúo consiste en dos partes vocales solistas (dos tiples) y una orquesta de cuerda convencional (dos partes de violín, viola y bajo).

Como ya se ha dicho, Nebra compone el *Miserere* a dúo *a versos*. Concretamente, se ponen en música los versos impares desde el 1 al 17, más los versos 18 y 20. Así como la fuente autógrafa de un *Miserere* a 8 compuesto en idéntica

⁶ M^a. Sald ALVAREZ MARTÍNEZ, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

⁷ Para comprender la importancia de la figura de Antonio Lozano González en la historiografía de la música aragonesa y en los procesos de investigación sobre el patrimonio misal aragonés, *cfr.* Antonio Lozano González, *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Zaragoza, Tipografía de Julián Sanz y Navarro, 1895², y muy especialmente la introducción y estudio de Antonio Ezquerro Esteban para la reimpresión de la obra de Lozano (Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, 1994).

disposición de versos impone la ejecución *alternatim* con canto llano, no ocurre lo mismo con las fuentes del *Miserere* a dúo, que nada indican al respecto. Parecería lógico completar también los textos de la obra a dúo con el canto llano correspondiente, pero, aparte de los problemas tonales que esto pudiera proporcionar (dado que los diferentes versículos puestos en música figurada se hallan en diferentes tonos y ello dificulta el mantenimiento de un tono y una cuerda de recitación en canto llano), pueden hacerse otras observaciones. Si bien el citado *Miserere* a 8 está claramente compuesto para el servicio de la Real Capilla, destinado seguramente a funciones litúrgicas de gran aparato, por lo abultado del orgánico exigido, no parece que necesariamente haya de suceder lo mismo con el *Miserere* a dúo. Desconocemos su destino, pero el hecho de que no se conserve ni partitura ni partichelas en el Archivo General de Palacio parece indicar que quizá no se compusiera para el uso de la Real Capilla como tal, sino para algún tipo de función paralitúrgica, tal vez privada. La concepción más intimista de la composición –aun sin dejar de requerir una ejecución “orquestal” y no a razón de “uno por parte”- y el carácter unitario de la misma, en la que además se adivina el rastro dejado por una obra paralitúrgica de gran difusión –el *Stabat mater* de Pergolesi-, podría invitar a una ejecución prescindiendo del canto llano.

La deuda del *Miserere* a dúo de Nebra para con el *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi es apreciable a simple vista. Esta obra tuvo una asombrosa difusión europea y generó decenas de imitaciones, *contrafacta*, etc. En los ambientes musicales españoles del siglo XVIII, dados a aceptar, aunque a veces con no poca polémica, lo que venía de Italia, la composición de Pergolesi también dejó huellas, numerosas y profundas. La pieza circuló por toda la península, de lo que da idea la gran cantidad de copias manuscritas que hoy se conservan en multitud de archivos del ámbito hispánico. En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza se encuentran numerosas copias de la partitura y varios juegos de partichelas, fuentes todas ellas datables a mediados del siglo XVIII, anotadas por manos locales y con abundantes signos de uso y de adaptación (a menudo la parte de contralto del original se convierte en un segundo tiple). Algo similar ocurre en otros archivos, lo que permite asegurar que el *Stabat Mater* del malogrado compositor napolitano (a quien una de las fuentes manuscritas de Zaragoza llama “Maestro de los Maestros”) sonó en diferentes ocasiones en la corte y también en diversas catedrales españolas. No es de extrañar, por tanto, que algunas composiciones de maestros hispanos nacieran bajo el influjo de tan ilustre modelo.

Es cierto que José de Nebra proyecta su *Miserere* a dúo siguiendo el plan constructivo del *Stabat Mater* de Pergolesi, tanto en el orgánico (dos partes de tiple, como en algunas versiones “a la española” de la obra del napolitano, como una conservada en el Archivo General de Palacio⁸ y varias de las zaragozanas ya citadas, más una orquesta de cuerda y continuo) como en la distribución de los números a dúo y a solo, los movimientos *fugato*..., etc. Las trazas de Pergolesi parecen dejarse ver en multitud de detalles, pero muchas de estas coincidencias son comunes a la música de tradición napolitana desde Alessandro Scarlatti. La influencia del modelo de Pergolesi es poderosa, pero no única. Es más, la obra de Nebra, con su combinación del estilo napolitano con elementos de la tradición contrapuntística española y con otros cuya procedencia es más difícil de determinar, parece adentrarse en un terreno nuevo, lo que la hace presentarse a nuestros oídos como una obra decididamente moderna. Están todavía por estudiar en profundidad las relaciones entre Nebra y sus colegas italianos en la corte de Madrid: Corselli, Farinelli, los instrumentistas de la Real Capilla o los cantantes que se traían para las representaciones en el Coliseo del Buen Retiro. Tampoco sabemos de qué biblioteca musical dispuso para formarse, qué papeles de música extranjera pasaron por sus manos; aunque pensemos con cierto fundamento que un extraño *corpus* de libros de música instrumental que conserva el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (desde el primer libro de *Pièces de clavecin* de François Couperin hasta *Il cimento dell’armonia e dell’inventione* de Vivaldi, pasando por los tres volúmenes del *Clavierübung* del luterano Johann Kuhnau, las *Suites para clave* de Haendel copiadas para Javier Nebra y, naturalmente, los tomos manuscritos de sonatas de Scarlatti⁹) pudiera estar relacionado con él.

Desde un punto de vista estilístico, el *Miserere* de José de Nebra es una obra de difícil clasificación, que sobrepasa nuestro concepto del “barroco”. El modo de componer de Nebra, muy singularmente a través de este *Miserere* a dúo, se encuentra en ese conglomerado de maneras de hacer que a mediados del siglo XVIII crean el terreno propicio para la eclosión del “clasicismo”. Pudiera parecer fuera de lugar el intento de vincular a Nebra con estilos propios de la Alemania septentrional o de Europa central,

⁸ Archivo General de Palacio, Leg. 1610 Cat. 1411.

⁹ Éstos fueron objeto de la tesis doctoral que, bajo mi dirección y la de Antonio Ezquerro Esteban, realizó Celestino Yañez Navarro: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*, Barcelona, UAB, 2016. Ver también mi artículo “A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones”, en Paulino Capdepón y Juan José Pastor (eds.), *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*, Madrid, Alpuerto, 2016, 91-108.

pero también parece claro que en el *Miserere a dúo*, junto a la herencia de Pergolesi y la música napolitana, se encuentran elementos que consideramos característicos del estilo galante, del estilo sentimental (*Empfindsamkeit*) e incluso de lo que años más tarde sería definido como *Sturm und Drang*: la presencia del nuevo género melódico-expresivo, la discontinuidad (frente a la fluida organicidad de la composición del barroco tardío), los silencios cargados de contenido y retórica gestual, los contrastes abruptos y violentos, tanto en la composición de los propios motivos musicales como en dinámica, articulación y fraseo. La concepción de la obra, de la puesta en música del texto, es profundamente subjetiva e interiorizada: sin duda el salmo 50 se presta a este tratamiento. Los súbitos contrastes no responden tanto a efectos teatrales (que por cierto Nebra conoce bien y practica en otras obras) como a la manifestación de afectos y estados de ánimo, lo que produce una obra emocionante e íntima, donde, además de las voces, la orquesta ofrece su propia interpretación del contenido del texto, en un uso de la música como hermenéutica del contenido. La riqueza y variedad de recursos que utiliza Nebra permiten pasar de la aflicción al consuelo, de lo conmovedor a lo inquieto, de lo abatido a lo fogoso y de lo patético a lo exultante. Si en la música española buscamos algo semejante a los estilos que abrieron el camino que conduce a Haydn y al clasicismo vienés, éste es uno de los mejores ejemplos.

Desconocemos la fecha de composición de este *Miserere a dúo*, pero posiblemente pertenece a un período relativamente tardío en la producción de Nebra, tal vez en el entorno del *Miserere a 8* (1750) y el *Oficio y Misa de Difuntos* (1758), con los que presenta algunas similitudes.

Algunas reflexiones sobre prácticas de ejecución

Del *Miserere a dúo* únicamente tenemos partituras, aparte del fragmento de Guatemala. Es imposible conocer las dimensiones previstas por el autor para la orquesta de cuerda, pero la propia escritura instrumental y los abundantes unísonos entre violín primero y segundo sugieren la necesidad –o al menos la conveniencia y la oportunidad– de utilizar un conjunto nutrido y no una agrupación a razón de un instrumento por parte. Si en otros entornos eclesiásticos de menores medios era aún frecuente que las capillas de música contaran únicamente con un par de violines y un violón más algunos instrumentos de viento, tradicionales (bajones, corneta) o modernos (oboes y fagotes), parece comprobado que en la Real Capilla, esto es, en el ambiente de trabajo habitual de Nebra, y antes de que se impusiera el tipo de formación “cuarteto” para la música de

cámara, se preferían orgánicos algo más numerosos: de hecho, cuando una pequeña parte de los individuos de la Real Capilla se desplazaba con alguna de las personas reales (por ejemplo, a Aranjuez u otro de los reales sitios), ordinariamente iban al menos cuatro violines, más los bajos y algunos instrumentos de viento.¹⁰

Las partituras de este *Miserere* no presentan cifrados, pero obviamente ello no excluye la presencia de uno o varios instrumentos de acompañamiento, que a mediados del siglo XVIII en el ámbito de la Real Capilla seguramente se reducirían a órgano o clave. Parece que la presencia del arpa era residual, cada vez menor, hasta el punto de que el juego de partichelas del *Miserere a 8* de 1750 contiene una parte de arpa que probablemente no se llegó a utilizar, ni siquiera a copiar completamente, pues, a diferencia de la parte de órgano, profusamente cifrada como la complejidad de la música exige, la de arpa se presenta impoluta y totalmente desprovista de cifras; ocho años después, a la hora de componer y preparar materiales para el *Oficio y Misa de difuntos*, Nebra renunció al arpa, como demuestran los juegos de partichelas conservados y la relación de los individuos de la Real Capilla que asistieron a los regios funerales por María Bárbara, entre los que no figuró arpista alguno. Y en cuanto a los instrumentos de tecla utilizados en obras de este género, es sabido que en los más habituales contextos de ejecución de los *Misereres* (Semana Santa, Difuntos...) el órgano no estaba proscrito pero sí desaconsejado, aunque con cierta frecuencia encontramos indicaciones de “órgano” o incluso “claviórgano” en obras destinadas a esos momentos litúrgicos (*lamentaciones*, etc.)¹¹, de modo que tanto un clave como un órgano parecen opciones plausibles.

¹⁰ Esto ocurrió, por ejemplo, cuando M^a. Bárbara de Braganza murió en Aranjuez, como se relata en mi publicación *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina Da. María Bárbara, que goza de Dios*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

¹¹ Véase lo que se dice al respecto en la voz “Lamentaciones” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss.