

Una pequeña historia del *Oficio y Misa de Difuntos* 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: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003 («Introducción»), donde se ofrece además una síntesis de la tradición de la música en las honras fúnebres en España; y 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»)].

Tras poco más de un mes de penosa enfermedad, en plena canícula, moría en el Real Sitio de Aranjuez la reina de España doña María Bárbara de Braganza. Era la madrugada del 27 de agosto de 1758. A las primeras molestias —una calentura declarada el 20 de julio, que los médicos mandaron pasar en cama— ya se temía por la vida de la reina, por lo que, según costumbre, se pidieron varias reliquias e imágenes milagrosas a la catedral de Toledo, al convento de la Encarnación y a otros lugares, con el fin de que, mediante la intercesión de las mismas —el Santo Niño del Sagrario, el cuerpo incorrupto de San Diego de Alcalá, la sangre de San Pantaleón, que, como el peor de los presagios, se licuó, y algunas piezas más—, la enfermedad remitiera o, al menos, la agonía fuera más breve y menos dolorosa. Junto a los remedios habituales se administraron a la paciente «las más esquisitas medicinas»¹, y aun hubo un médico ilustrado que propuso como paliativo de los sufrimientos un tratamiento balneario. Según se registra en una diversa y prolija documentación, en ese tiempo se incrementó notablemente en Aranjuez el consumo y gasto en concepto de «vacas, ternera, pollas y gallinas, pavos, pollos, pichones, gazapos, jamones para fiambres»² y otras gollerías, por la presencia continuada de gran número de médicos y curas a quienes se asistía con

¹ Esta cita, así como los datos sobre la enfermedad de la reina, proceden de: Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante, *E: Mp*), Sección Histórica, Fallecimientos y entierros, Fernando VI, Fallecimiento y entierro de la Reina Bárbara de Braganza (1758), Caja 60 Expediente 2, / *Nota de todo lo ocurrido en el tiempo de la enferm.d / de la Reyna ñra. S.ra D^a. María Bárbara de Portugal / de cuja resulta falleció en el sitio de Aranjuez à 27. De / Agosto de 1758.*

² *Ibid.*, *Cuenta de los gastos del cocinero Manuel Rodríguez.*

«comida, cena y chocolate»³ a diario. Pero toda iniciativa fue inútil, y ni las prescripciones médicas ni las plegarias «produjeron el menor efecto»⁴. Horas después de expirar la soberana, el rey Fernando VI, enamorado y sensible, marchó a encerrarse fuera de la Corte, en Villaviciosa de Odón. Moriría, consumido por la pena y aterrorizado, un año después.

Aquella fue la circunstancia precisa que motivó la composición y primera ejecución del conjunto de piezas de José de Nebra que esta edición [GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (Introducción y edición crítica): *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003] presenta, por vez primera reunidas en edición crítica.

[... ..]

El Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios

La reina, amante de la música (y criticada por ello⁵), discípula de Domenico Scarlatti y de José de Nebra, agoniza. Por razones que se desconocen, se encargará Nebra, y no Corselli, de solemnizar las honras fúnebres con una composición *ad hoc*, que posiblemente estaría preparada de antemano.

Bárbara de Braganza falleció en Aranjuez, donde veraneaba, y, por propia decisión, sería enterrada fuera del panteón oficial de El Escorial, que detestaba⁶: el lugar elegido para la inhumación fue el monasterio de las Salesas, fundado por ella misma pocos años antes en el centro de Madrid (un año después Fernando VI sería enterrado en el mismo lugar). Por tanto, el orden del ceremonial hubo de alterarse, aunque no en gran medida⁷.

³ *Ibid.*

⁴ *Nota de todo lo ocurrido en el tiempo de la enferm.d...*, cit.

⁵ Cfr. *Sátira a la muerte de Bárbara de Braganza*, cit., donde puede leerse, entre otras cosas: «[...] el consumo de caudales, / que han causado las Salesas, / *Musicos* y Portuguesas / con todo lo que ha gastado / en Aranjuez, y legado / a Misiones Paraguesas [...]».

⁶ Cfr. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990., 150.

⁷ Todos los datos que de aquí en adelante se anotan acerca de los diversos actos de las honras fúnebres proceden de *E:Mp*, Sección Histórica, Honras fúnebres, Fernando VI, por la Reina María Bárbara de Braganza, esposa del Rey (1758), Caja 77 Expediente 5, y Fallecimientos y entierros, Fernando VI, Fallecimiento y entierro de la Reina Bárbara de Braganza (1758), Caja 60 Expediente 2.

El 28 de agosto a las once de la mañana dio comienzo el oficio de difuntos en Aranjuez, con el concurso de algunos individuos de la Real Capilla desplazados al efecto (se citan expresamente ocho cantores adultos y algunos niños, dos flautas, cuatro violines, violón y contrabajo⁸: desconocemos qué composiciones se ejecutaron, tal vez algunas de las de Nebra que nos ocupan, a pesar de la ausencia de la viola; en todo caso, la presencia de flautas parece irrenunciable en la música fúnebre). Concluido el oficio después de la media tarde, el cortejo fúnebre, con el real cadáver conducido y custodiado por los Monteros de Espinosa, partió en viaje nocturno, al son de timbales enlutados y clarines con sordinas, hacia el convento de la Visitación, o de las Salesas, de Madrid, adonde se llegó pasadas las ocho de la mañana siguiente. El 29 por la mañana se celebró la misa pontifical de cuerpo presente, oficiada por el obispo de Tricomi y auxiliar de Toledo y cantada por la Real Capilla, cuyos miembros se situaron, según los documentos conservados, a los pies de la nave de la iglesia —no parece claro que intervinieran desde el coro alto—, detrás de la nobleza asistente (posiblemente por su elevado número). Es en este momento y lugar cuando pudo estrenarse la música principal para las honras fúnebres compuesta por Nebra, que constaba del primer nocturno de los maitines de difuntos (*vigilia*) más la misa de *Requiem*, que se ejecutaba tras la *vigilia* sin solución de continuidad. De los expedientes citados que relatan el desarrollo de los actos litúrgicos se desprende que cada misa pontifical vino precedida de la llamada *vigilia*, costumbre que se mantuvo para la celebración de funerales solemnes hasta el Vaticano II. El cadáver hubo de ser enterrado «por no poder aguantar más» a las seis del día 30 de agosto, celebrándose de nuevo pontificales esa mañana y la siguiente con la misma solemnidad, y tal vez con idéntica música. Las honras se prolongaron durante otros seis días, hasta cumplir el novenario.

Existen algunos documentos que dan cuenta de los efectivos de la Real Capilla que asistieron a los actos celebrados en las Salesas (en concreto, y aparte de los capellanes de altar encargados del canto llano: ocho sochantres y capellanes cantores,

⁸ *E:Mp*, Sección Histórica: Fallecimientos y entierros, Fernando VI, Fallecimiento y entierro de la Reina Bárbara de Braganza (1758), Caja 60 Expediente 2: */Lista de los Yndividuos de la Real Capilla, que pasaron / al Rreal Sitio de Aranjuez el día 28 de Agosto de 1758, para cele-/brar los Oficios de Difuntos de Cuerpo presente de el Real Cadá-/ver de la Reyna Nra. Señora...* Los músicos citados son (copio los nombres literalmente): Joseph Canavai, Mariano Corella, Joseph Conde Ballejo, Narciso Alonso, Joseph Phelipe, Santos Hernández, Manuel Fernández, Joachin de Acosta (cantores), Esteban Yuern, Feliz Bencio, Francisco Guerra, Phelipe Monrreal (violines), Francisco Mestre, Juan Lope (flautas), Joseph Pastor, Juan Orri (violón y contrabajo), Francisco Yanguas, Pedro Muñoz y Manuel Sacristán (niños cantores). Además de cantar el oficio ejecutaron responsos en el Salón donde se expuso el cadáver, salmos De Profundis y Miserere y responso al colocar el cuerpo en la carroza y comenzar la procesión, más dos responsos en Valdemoro (al llegar y al salir de la iglesia), y lo mismo en Pinto y Villaverde.

los maestros Corselli y Nebra, tres organistas, cuatro tiples, tres contraltos, dos tenores, un bajo, dos bajones, once violines, cuatro violas, cuatro flautas, cinco violones y contrabajos, dos fagotes, dos trompas, dos clarines y diez colegiales, más el puntador, organero, entonador y mozo de coro⁹). Documentos de este tipo son de cierta utilidad de cara a nuestro conocimiento de la práctica de ejecución, aunque debe tenerse en cuenta que, dado que en una celebración de tales características debía estar presente la Real Capilla en pleno, el que un músico aparezca en la lista de asistentes no siempre ni necesariamente certifica su participación efectiva en lo musical, es decir, no garantiza su participación en toda la música. Como más abajo se verá, existe en las fuentes que contienen la música de Nebra una discrepancia de instrumentación, consistente en que las partituras manuscritas autógrafas de 1758 carecen de partes de trompa o presentan éstas claramente añadidas con posterioridad, mientras los juegos de partichelas existentes sí incluyen una pareja de trompas. El hecho de que dos instrumentistas de trompa aparezcan en las listas de asistentes a los funerales no implica que por necesidad intervinieran en la *prima* de las composiciones fúnebres de Nebra, que, en todo caso, tal vez no se ejecutaran en su totalidad en aquel momento, sino alternando con otras composiciones, tal vez de Corselli.

Cabe pensar que, en previsión de cualquier eventualidad, y sobre todo considerando la débil salud de la reina, Nebra tendría preparados al menos algunos

⁹ *E:Mp*, Sección Histórica: Fallecimientos y entierros, Fernando VI, Fallecimiento y entierro de la Reina Bárbara de Braganza (1758), Caja 60 Expediente 2: /*Lista de los Yndividuos de la Real Capilla, que han asis/tido en el R.l Conv.to de la Visitación, alias, las Salesas de esta / Villa à el entierro de el real cadáver de la R.na nra. Se;ora / D.ª María Bárbara de Portugal (q.e es.ta gloria haia) y conse/cutivam.te al Novenario de Sufragios, que se han hecho por su / Alma, que á todos se les ha servido Velas de á media libra...* Para el 29 de agosto se cita en primer lugar a los capellanes de altar, que cantan (a canto llano, se supone) el responso al llegar el cadáver, misa y responso al concluir la Misa. Viene después la lista de la Real Capilla y agregados (cito los nombres tal cual aparecen en el documento): Francisco Castelló y Mariano Corella (sochantres), Francisco Seron, Pedro Vayo, Joseph Beltros [Beltrol?], Pablo Non de Deu, Juan Cabrero y Joseph Conde (capellanes cantores) los cuales intervienen en el responso al llegar el cuerpo, la Vijilia [*sic.*], la misa y el responso final y procesión; los maestros Francisco Courcel y Joseph Nebra «por misa y responso»; los organistas Antonio Literes, Mig.l Rabaza y Joseph Polo; los tiples Mariano Bufalini, Narciso Alonso, Joseph Phelipe y Carlos Reyna; los contraltos Joseph Galicani, Joseph Canavai, Joseph Peregrini; los tenores Joseph Picante, Joseph Pérez de la Torre; el bajo Joachin de Acosta; los *vaxones* Justino Cantero, Raphael Pastor; los violines Gabriel Terri, Cosme Perili, Pablo Faco, Francisco Manal, Antonio Marquesini, Joseph Bonfanti, Phelipe Sabatini, Esteban Ysern, Francisco Fàini, Francisco Lenci, Feliz Vincencio; los violas Francisco Guerra, Juan de Ledesma, Manuel Dalp, Phelipe Monrreal; los flautas Manuel Cavaza, Francisco Mestres, Juan López, Luis Misón; los *violonzelos* y contrabajos Antonio Villazon, Juan Orro, Bernardo Alberich, Carlos Millorini y Joseph Pastor; los *fabotes* [*sic*] Francisco Bordas, Onofre Yiniesta; los trompas Antonio Sclefflen y Antonio [o Joseph] Prinaut; los clarines Phelipe Crespo y Antonio Charrier; *Colexio* formado por diez colegiales, alias niños cantores, uno de los cuales cantó «la lección del nocturno» (con toda probabilidad, *Parce mihi Domine* de Nebra); el puntador Francisco Osorio, el organero Manuel Chavvarría, el entonador Francisco Caso y el mozo de coro Francisco Rodríguez. El día 30 y 31 los gastos incluyen los mismos nombres e idénticos conceptos, ya que también hubo pontifical. Los siguientes días no hubo pontifical, salvo el 6 de agosto, último del novenario, y se cita el gasto de los cantores y músicos «de voz, y instrumentos» sin especificar.

esbozos de música fúnebre antes del verano de 1758. En todo caso, desde que la enfermedad se declarara hasta la celebración de las honras, el autor habría dispuesto de un mes largo para finalizar el trabajo. Cabe pensar igualmente que, si fue la obra de Nebra la utilizada para el luctuoso aparato en lugar de una composición de Corselli, tal vez esto se debiera únicamente a que el aragonés se adelantó al italiano y tuvo lista la música a tiempo. Pero, dejando las especulaciones, lo que sí podemos constatar es que el *Oficio y Misa de Difuntos* de Nebra gozó de tal éxito o fue tan apreciado que trascendió la ocasión que debiera haber sido única, y sirvió para que su autor no fuera olvidado del todo en el siglo XIX. Con algunas variantes (un nuevo invitatorio que sustituyó al llamado *Imperial*, así como, posiblemente, la adición de dos partes de trompa en la misa) la obra se utilizó de nuevo en las exequias del rey viudo, Fernando VI (1759).

La música fúnebre de Nebra se ha conservado en dos hermosos manuscritos autógrafos que custodia el Archivo del Palacio Real. Uno de ellos —bajo el frontispicio *Ynvitatorio de el Oficio de / Difuntos / á 5º. / Domine ne in furore á 8º. Con VV.s / y Flautas / Parce mihi Domine á voz sola / de Tiple con VV.s y Flautas / Tedet animam meam á 8º. Con VV.s / y Flautas / de D.n Jph. Nebra. /1758 [...]*¹⁰— contiene el invitatorio (*Regem cui omnia vivunt*) que abre los *maitines* de difuntos, más tres números del primer nocturno de dichos *maitines* —el salmo 2º y las lecciones 1ª y 2ª—, presumiblemente previéndose la ejecución del resto del nocturno en canto llano. La costumbre de poner en música figurada sólo estas partes de la vigilia se mantiene a partir de Nebra en composiciones del género del entorno de la Real Capilla, como las de Rodríguez Ledesma, Ducassi, Lidón, Federici, Andreví, Eslava y Pablo Hernández.

El otro manuscrito —† / *Missa, para las / R.s honras de la Reyna / N. S. Dª. Maria Barbara / que goza de Dios. / A 8 / Con VV.s y Flautas / [rúbrica] / D.n Joseph de Nebra / 1758. / R.l Capilla [rúbrica]*¹¹— incluye la mayor parte del propio y ordinario de la misa de difuntos, en la que, como es tradicional en la Real Capilla, se sustituye el *Benedictus* por un motete —en este caso *Circumdederunt me*—. Todo este conjunto de piezas presenta una considerable unidad, acentuada por el orgánico instrumental (dos flautas, cuerda y continuo) requerido por todos los números con orquesta y por la distribución vocal (toda la misa, más la segunda lección de *maitines*, es a ocho en la disposición habitual en España: SSAT/SATB; en el salmo de *maitines* se

¹⁰ Signatura actual: Caja 1038, exp. 860a-860b (olim leg. 1543, cat. 860a-860b).

¹¹ Signatura actual: Caja 1037, exp. 859 (olim leg. 1543, cat. 859).

añade a esta formación un solo de bajo; el invitorio es a cinco *a cappella*, el motete a cuatro *a cappella* y la primera lección a solo de tiple).

En determinados números encontramos abundantes coincidencias con el tipo de composición aplicado por Corselli a obras del género. Son notables en el *Dies iræ*, marcadamente efectista y terrorífico en su comienzo (el recurso de las notas repetidas y las escalas en las partes instrumentales es elemental, pero cumple sobradamente su cometido): es posible que determinados gestos presentes en la secuencia de Nebra (por ejemplo, el uso de cuerda en «punteado» o *pizzicati* en *Mors*, donde además se aísla la palabra *mors* al ser precedida y seguida de pausas...) y en la de Corselli de 1747 fueran directamente inspirados por ésta, que Nebra no sólo pudo haber visto, sino seguramente ejecutado, como organista, en su estreno. Pero la composición de Nebra en su conjunto presenta algo característico de la música española desde el último tercio del siglo XVII, que en Corselli no está tan claramente presente: me refiero a la yuxtaposición, más que combinación, de elementos que hoy llamamos arcaizantes, que en su momento pudieron ser propios asimismo de otras tradiciones (como la italiana) desapareciendo después, pero que la tradición hispana conservó y fomentó (la polifonía severa a 8, el uso esporádico de *cantus firmus*, como en el *introito*, etc.), con otros elementos enteramente nuevos y de raíz inconfundiblemente «internacional»¹².

Tal vez esta presencia de elementos reconocibles, de larga tradición, dentro de una composición decididamente moderna fuera una de las razones no menos poderosas (aparte de su innegable valor estético) del éxito del *Oficio y Misa de Difuntos* de Nebra y de la consideración que en el siglo XIX y aún en el XX —en tiempos de nacionalismo no sólo musical— se otorgaría a Nebra como defensor de la «esencia» de la música española. Además de la citada «reposición» que tuvo lugar en 1759, a la muerte de Fernando VI (probablemente ejecutada la obra en el mismo lugar, pues ahí se enterró el viudo), la obra sirvió de nuevo en los funerales de María Amalia de Sajonia, Carlos III y Fernando VII (1834, para quien compondría también un nuevo *Oficio y Misa* Francisco Andreví, éste «a grande orquesta», ya alejado de la tradición de composición e instrumentación del XVIII), y se convirtió en pieza de ejecución casi obligada cada año el día de difuntos, por encima de obras señeras de autores más modernos como Mariano Rodríguez Ledesma (1819), Ignacio Ducassi (1819), José Lidón (1824), Francisco

¹² Para apreciar algunos de los primeros estadios de este sistema de composición que yuxtapone elementos de diverso origen, cfr. mi edición *F. Coppola-M. García Bustamante: 'El robo de Proserpina' (Nápoles, 1678)*, Barcelona, CSIC, 1996.

Federici (1829), el citado Andreví o el propio Hilarión Eslava¹³. Incluso se conservan en el Archivo General de Palacio juegos de partichelas copiados en el último tercio del siglo XIX. Hilarión Eslava, pionero en la recuperación de músicas pretéritas según los criterios del historicismo ochocentista, publicó una transcripción de la misa en su colección *Lira sacro-hispana* (1855), aunque no pudo evitar la introducción de numerosas modificaciones destinadas a «mejorar» la composición antigua y adaptarla al gusto de la época. Eslava, en todo caso, contribuyó no poco a la fortuna póstuma de José de Nebra (debida en exclusiva a su música fúnebre), a quien dedicó elogios encendidos que después transmitieron Soriano Fuertes, Saldoni, Cotarelo, Mitjana, etc. Así leemos en un artículo publicado en la *Gaceta Musical de Madrid* (año I, número 33, 16 de Septiembre de 1855, pág. 261):

«Fue D. José Nebra organista primero de la Real Capilla, y compuso numerosas obras, no sólo orgánicas, sino también vocales, para el servicio de dicha Real Capilla, entre las cuales se halla la Misa de *Requiem* que dedicó á la muerte de la reina doña Bárbara, de cuya augusta señora había recibido muchas y muy particulares distinciones. Esta obra, que acaba de publicarse en *La Lira sacro-hispana*, contiene, entre otros rasgos de genio y saber, el precioso motete *Circumdederunt me doloris mortis*, que por sí solo acreditaría a un gran maestro, por la pureza con que está escrito, y por la verdad de la tristísima expresión que domina en todo él. Debe notarse, para gloria de este distinguido artista, que sin embargo de que en la misma época vinieron á esta corte dos extranjeros de mérito, el uno de maestro de Capilla, que fue D. Francisco Corselli, y el otro de clavicordista de cámara, que fue el famoso D. Domingo Scarlatti, no llegaron a oscurecer en ninguno de los ramos el brillante mérito de nuestro compatriota.—*Hilarion Eslava.*»¹⁴

Curiosamente, la musicografía española del XIX (Soriano Fuertes, tal vez a partir de noticias y opiniones de Teixidor hoy perdidas —choca que en sus manuscritos conocidos no aparezca nombrado el aragonés—, seguido por Saldoni y aun por Mitjana y Anglès en el siglo XX) forja la leyenda de un José de Nebra radicalmente españolista,

¹³ Cfr. V. Pérez, *Colección de documentos originales referentes a la Capilla Real...*, E:MBN M-762. Cfr. Asimismo M. S. Álvarez, *José de Nebra Blasco. Vida y obra musical*, Zaragoza, IFC, 1993, quien apunta que tal vez se utilizara también el *Requiem* de Nebra para los funerales de Carlos IV en 1819. Todas estas composiciones se conservan asimismo en *E:Mp*.

¹⁴ Cit. por B. Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Barcelona, Isidro Torres, 1890 (2ª ed.), III, 28-29.

decididamente opuesto al italianismo que reinaba en la música de la corte y totalmente contrario a la introducción de elementos operísticos (italianos) en el templo. En esta imagen a buen seguro distorsionada —basta dar un vistazo a las obras de Nebra para convencerse de que su estilo es en buena medida deudor de la música italiana, como ocurre en todo compositor europeo del tiempo, aunque conserve elementos de la tradición hispánica— Corselli sale a menudo injustamente malparado. Así se expresaba Mariano Soriano Fuertes:

«Don José de Nebra, en fin, fue un verdadero artista, y el orgullo del arte en su tiempo; y si dejó de existir el día 11 de julio de 1768, pagando el cruel tributo que todos debemos a la naturaleza, su memoria ha quedado impresa en las generaciones que le han sucedido, y quedará eternamente en las venideras, como eterna será la vida de sus obras marcadas con el sello de la inmortalidad.»¹⁵

A pesar de algunas voces críticas hacia Soriano y su fecunda imaginación¹⁶, la visión esencialista y nacionalista sobre la música de Nebra, con el *Requiem* como única obra conocida y divulgada, pervivió. Mitjana, con su habitual verbo encendido dado a resaltar el «genio de la raza», otorga a Nebra el papel de salvador de la Real Capilla, decadente por culpa de Corselli, «cuya única obsesión era la ópera italiana»¹⁷. Cotarelo, preocupado por destacar siempre que «no decae el ingenio poético y musical de los españoles», persevera en las alabanzas al «fecundísimo e insigne maestro don José de Nebra, capaz de dar honra y gloria aun a la nación más rica en celebridades musicales»¹⁸. Y aun Higinio Anglès insistía (signos de los tiempos) en semejantes aseveraciones:

¹⁵ M. Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid-Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez (Barcelona), 1859 (IV), 114-115.

¹⁶ Cfr. F. Arteaga y Pereyra, *Celebridades Musicales ó sea Biografías de los Hombres más eminentes en la Música*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, 599-600: «...[Mariano Soriano Fuertes] asegura, bajo su palabra, que España ha dado educación musical á Irlanda; Inglaterra, Francia y Alemania recibieron de ella la notación; los españoles enseñaron música á los griegos; que Guido d'Arezzo, si no es español, fué educado en Cataluña; que dimos á los franceses el melodrama, á los italianos la música española, y á los ingleses cuanto hay que dar. Que no es italiano el Signor Monteverde, sino que es español y don Claudio Monteverde. En fin que, según dice con gracia el Sr. Peña y Goñi, el Sr. Soriano Fuertes debió de morir persuadido de que Dios es español y nació en Murcia.»

¹⁷ R. Mitjana: «La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Prophane)», en A. Lavignac-L. Laurencie, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1920 (ed. española de A. Álvarez Cañibano, Madrid, INAEM, 1993), 255.

¹⁸ E. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934 (ed. facsímil al cuidado de Emilio Casares, Madrid, ICCMU, 2000), 87.

«Formado en la técnica pura, de fuerte temperamento y de regia personalidad en momentos tan difíciles para el arte musical español [la superabundancia de italianos y la influencia de su música], supo mantener el buen nombre del arte hispánico [...] N[ebra] fue el maestro puritanista para la música sagrada, siendo su nombre muy celebrado principalmente por la composición de un *Officium Defunctorum* a 8 voces, oficio que se estrenó al hacerse los funerales de la reina D^a. María Bárbara de Braganza, fallecida en 27 VIII 1758... H. Eslava publ. el célebre *Requiem*, de N.»¹⁹

En todo caso, apreciaciones erróneas, parciales y dotadas de intenciones extramusicales han servido para llamar nuestra atención sobre una obra sobresaliente y, conocidas otras de sus producciones, sobre un compositor muy apreciable, digno de una recuperación rigurosa.

[... ..]

Todavía en 1903 la memoria del *Oficio y Misa de Difuntos* de Nebra seguía viva, como atestigua la cita del mismo que Vicente Blasco Ibáñez pone en boca de uno de los personajes de su novela *La catedral*:

«[...] Nebra, el gran organista de Carlos III, un señor que un siglo antes de nacer Wagner empleaba ya en España la disonancia musical. Al escribir el *Requiem* para los funerales de doña Bárbara de Braganza, presintiendo la extrañeza de instrumentistas y cantantes ante su música revolucionaria, puso en el margen de las *particellas*: “Se advierte que este papel no está equivocado”. Su letanía fue tan célebre, que estaba prohibido copiarla, bajo pena de excomunión [...]»²⁰

La anécdota, cuyo origen y fundamento desconocemos, viene referida por un ficticio maestro de capilla de la primada de Toledo, un personaje al que el autor trata con singular veneración, como «artista», y en cuya boca pone una amarga reflexión sobre la incuria y la desidia con que el país ha tratado a su música histórica. En realidad, la partitura autógrafa del *Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios* de Nebra no contiene advertencia semejante, y no conocemos ni parece que existan partichelas de esta obra de

¹⁹ H. Anglés-J. Pena, “Nebra, José de” en *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, Labor, 1954.

²⁰ Vicente Blasco Ibáñez, *La catedral*, Valencia, F. Sempere y C^a. Editores, 1903, p. 140.

mano del compositor, sino varios juegos debidos a copiantes profesionales identificados. Pero sí es cierto que en otra obra de muy diferente carácter que recoge una fuente autógrafa del bilbilitano, la zarzuela *Vendado Amor es, no ciego*, encontramos una anotación manuscrita, aparentemente del propio Nebra, que hace pensar que el informador de Blasco Ibáñez, quienquiera que fuese, no andaba desencaminado al pensar que Nebra no siempre se fiaba de quienes iban a ejecutar su música. En una de las arias de esa zarzuela, junto a la línea del bajo, destinada en la escritura orquestal a violones, contrabajos, posiblemente fagot o fagotes e instrumentos de acompañamiento (clave, y tal vez algún otro instrumento de cuerda pulsada) y llena de saltos de octava que algún instrumentista poco escrupuloso —entonces y ahora— se podría ver tentado a simplificar, el autor indicó severamente: «se toca como está escrito»²¹. Obviamente el compositor sabe mejor que nadie cómo quiere que suene su música, pero también es consciente de que cuanto escriba será interpretado libremente por sus contemporáneos y, si la obra sobrevive y se instala en el repertorio habitual o es recuperada años después, por los músicos de tiempos futuros. El hecho es que en la época de Nebra, en la que perviven fuertes y arraigados elementos de improvisación esenciales en la ejecución, y dentro el contexto español, tan parco en indicaciones más allá de notas y sílabas, anotaciones de ese tipo no son frecuentes, como tampoco lo es la sobreabundancia de signos e indicaciones de dinámica, articulación, carácter, etc., que encontramos en los manuscritos de Nebra, tanto en sus autógrafos como en los que son obra de buenos copistas. Nebra tenía firmes convicciones acerca de cómo debía ejecutarse su música y hoy día nos toca aproximarnos con el mayor respeto a esas fuentes e interpretarlas rigurosamente.

*** **

A pesar de todo, la obra de Nebra —en general, y el *Oficio y Misa de Difuntos* en particular— cayó en el olvido a lo largo del siglo XX, y sólo en los últimos años del mismo se dieron los primeros pasos para su recuperación.

²¹ Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E: Zac*), sin signatura definitiva, ms., paginado a lápiz, p. 56. Se trata del aria de Eumene (“Allº. Spirituosa”) *El bajel que no recela*. En algunos otros autógrafos de composiciones de Nebra se aprecian indicaciones similares.

En 1988, en la XVII Semana de Música Religiosa de Cuenca, La Chapelle Royale, dirigida por Philippe Herreweghe, interpreta la *Misa de Requiem*. Se usó como fuente la edición de Hilarión Eslava (publicada en la *Lira Sacro-Hispana*), como se desprende de la escucha de la grabación de RNE, que en su día se retransmitió.

En 1999 el conjunto Estil Concertant, bajo la dirección de Josep R. Gil-Tárrega, graba la *vigilia*, incluido también el nuevo *Invitatorio* de 1759, en una transcripción, según creo, de María Salud Álvarez Martínez, que permanece inédita (CD *José de Nebra (1702-1768). Dos Lamentaciones y Oficio de Difuntos para Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Madrid, SEdeM, 1999).

Hubo que esperar a mayo de 2002, año en que se conmemoraba el tercer centenario del nacimiento de José de Nebra, para que una versión completa del *Oficio* y la *Misa*, según las fuentes originales de 1758, pudiera escucharse. Con una nueva edición crítica de quien esto firma, Los Músicos de Su Alteza presentamos la obra completa en concierto (con una reconstrucción litúrgica de José Vicente González Valle y la participación del grupo *Antigua Capilla Hispana*, dirigido por Javier Ares, en la ejecución del canto llano), en una pequeña gira patrocinada por *Los Siglos de Oro* de la Fundación CajaMadrid que se inició en la ciudad natal de Nebra, Calatayud (San Juan el Real, 23.05.2002), continuó en Zaragoza (La Seo del Salvador, 25.05.2002) y culminó en Madrid, en la iglesia de Santa Bárbara o de las Salesas, lugar de estreno de la composición en 1758, donde yacen los restos de la destinataria de la obra (27.05.2002). Este concierto en Santa Bárbara fue grabado y retransmitido por Radio Nacional de España (*Radio Clásica*).

En 2003 el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, entonces dirigido por Emilio Casares Rodicio, publicó mi edición y breve estudio del *Oficio y Misa de Difuntos* de Nebra, edición que posteriormente ha sido utilizada en diversas reposiciones propias y ajenas.

Tres años más tarde, Los Músicos de Su Alteza interpretamos de nuevo el *Oficio* y *Misa* en la Real Capilla de Santa Isabel de Zaragoza (en el Festival *Música Antigua en la Real Capilla de Santa Isabel*, 06.04.2005) y en Madrid, en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional (07.04.2005).

Pasados otros tres años, la obra regresó a Santa Bárbara, donde Los Músicos de Su Alteza la interpretamos en la programación del Festival Música Antigua Aranjuez (05.06.2008), en el año en que se cumplía el 250 aniversario de la muerte de Bárbara de Braganza y, por tanto, del estreno de la obra, en su lugar original.

Nuestra última interpretación de esta magna composición, hasta la fecha, tuvo lugar el 28 de agosto de 2010 en Normandía, en el festival *Académie Bach* de Arques-la-Bataille, con la siguiente formación vocal e instrumental:

Coro I:

Olalla Alemán, soprano

Marta Infante, soprano

Gabriel Díaz, alto

José Pizarro, tenor

Jesús García Aréjula, bajo

Coro II:

Choeur de Chambre de Rouen (dir. Daniel Bargier)

Orquesta:

Flautas: Pepe Vera, Antonio Campillo

Trompas: Rafael Mira, Luis Delgado

Fagot: Bárbara Sela

Violines: Eduardo Fenoll, Pablo Prieto, Rubén Antón, Leonor de Lera,

Sergio Franco, Juan Bernués, Pablo Gastaminza

Violas: Daniel Lorenzo, Juan Luis Arcos

Violonchelos: Pedro Reula, Guillermo Martínez

Contrabajo: Vega Montero

Órgano: Alfonso Sebastián

Dirección: Luis Antonio González

Por último, algunos fragmentos grabados de esta interpretación de 2010 sirvieron como sonorización de una de las salas (*Exequias y elogios*) de la gran exposición *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, que, organizada por Patrimonio Nacional y comisariada por Pilar Benito, Javier Jordán de

Urríes y José Luis Sancho, se celebró en el Palacio Real de Madrid, del 19.05.2017 al 07.01.2018.

Sirva el vídeo que aquí se enlaza (a pesar de las deficiencias de su calidad sonora, pues se trata de una toma en vivo en concierto) de testimonio de un largo y fructífero proceso de recuperación patrimonial:

<https://www.youtube.com/watch?v=30Od7ahiveI>