

JORNADAS METODOLOGICAS  
DE CATALOGACION  
DE FONDOS MUSICALES  
DE LA IGLESIA CATOLICA  
EN ANDALUCIA

18 Y 19 NOVIEMBRE 1988 GRANADA

JUNTA DE ANDALUCIA

Consellería de Cultura

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA





**JORNADAS METODOLÓGICAS  
DE CATALOGACIÓN DE LOS FONDOS  
MUSICALES DE LA IGLESIA CATÓLICA  
EN ANDALUCÍA**

**18 y 19 de noviembre de 1988**

**COMPILADOR: Xoán M. Carreira**

EDITA:

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

I.S.B.N.: 84-404-7106-8

DEPOSITO LEGAL. GR. 406/1990

DISEÑO:

JUAN CARLOS LAZUEN

IMPRIME:

EDICIONES ANEL, S.A.  
POLIGONO INDUSTRIAL JUNCARIL  
ALBOJOTE. GRANADA.

## INTRODUCCION DEL COMPILADOR

Consecuencia de mi actuación como secretario de las "Jornadas metodológicas de catalogación de los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía", fue mi compromiso con Reynaldo Fernández-Manzano de actuar como compilador de los debates y la conversión de las grabaciones magnetofónicas en un volumen de Actas de las Jornadas.

El personal del Centro de Documentación Musical de Andalucía preparó una transcripción mecanográfica literal de las cintas magnetofónicas y me envió ese material en bruto para su revisión. Los textos lógicamente estaban llenos de elisiones, interpolaciones, reiteraciones, coloquialismos y demás elementos que semejan impropios de la imprenta. Por otra parte, se hacía preciso puntuar los textos con sentido gramatical. Así hice si bien siempre que los textos incluían fechas, nombres propios, tecnicismos o datos de imprescindible precisión, los remití a sus autores para su fijación. Asimismo hice con aquellas intervenciones extensas, advirtiendo a los autores que podían redactar su texto a partir de lo dicho en su momento, pero sin añadir ni suprimir nada de lo susceptible de debate. Todos los autores aceptaron esta básica "norma de juego" y unos devolvieron un texto literariamente redactado, otros hicieron correcciones de estilo respetando el texto transcrito, otros me rogaron que hiciera yo las correcciones pertinentes indicándome alguna ligera instrucción y, finalmente, otros dieron por buena la transcripción literal con ruego expreso de respetar la literalidad de lo hablado; tal es el caso de D. José Luís González Uriol.

En todo caso he respetado íntegramente las intervenciones limitándome a pulir el discurso oral y aproximararlo al escrito. Únicamente supeprimí unas pocas y breves intervenciones que se produjeron fuera del orden del debate y que se repitieron luego en su momento adecuado. Lo mismo hice, a propuesta del presidente que consta en Actas, con intervenciones sobre cosa votada y finalmente, en un momento del debate en que se plantearon cuestiones un poco ingratas para los colectivos profesionales, decidí a pesar de la propuesta de presidente respetar un debate que me paració lo suficientemente importante, al menos por lo intenso y por lo extenso, pero me tomé la licencia de suprimir algunos párrafos, frases y calificativos que de ser publicados adquirirían una agresividad que nunca tuvieron en el contexto de un debate que fue ciertamente amable gracias a los oficios del presidente, D. Álvaro Zaldívar Gracia. De común acuerdo con él, supeprimí más de un cincuenta por ciento de sus intervenciones —referidas casi todas a los turnos de palabra— y refundí tres o cuatro

veces la que trataban sobre asuntos de orden. Respeté escrupulosamente sus comentarios bienhumorados que testimonian lo grato del decurso de las Jornadas. Es preciso agradecer a Zaldívar la confianza que depositó en mi tarea censora de sus parabras, renunciando incluso a ser consultado sobre el resultado final.

El último paso fue más suave gracias a las posibilidades de la informática. La elaboración final de los textos fue mecanografiada nuevamente por el Centro de Documentación Musical de Andalucía en sus ordenadores IBM mediante el programa Word Perfect y una vez "traducido" al lenguaje "Apple Macintosh" introducido en el ordenador del Dr. D. José López-Calo para su enmaquetado y edición en la impresora láser de la que salió con el aspecto tipográfico que tiene el lector entre sus manos. Creo que esta referencia a las posibilidades de tratamiento de textos y edición no es gratuita en la introducción a las Actas de unas Jornadas en las que tanto se habló de las posibilidades informáticas de apoyo al trabajo de archiveros y musicólogos. Aquí procede mi agradecimiento al P. Calo por su paciencia y por el tiempo que le hice perder ante la pantalla de su "Mac".

Del contenido final de volumen somos co-responsables López-Calo, Fernández Manzano y yo en tanto que los sometí a persecución epistolar y telefónica aún en días festivos y períodos vacacionales. Tras el contenido íntegro de las Actas de las Jornadas, incluyendo discursos inaugurales, conferencia de López-Calo, debates y conclusiones. En apéndice incluyo el texto íntegro del Convenio entre la Iglesia Católica Andaluza y la Junta de Andalucía; el texto El "plain ans easy code" aplicado a la música española, firmado conjuntamente por Barry S. Brook y López-Calo —adquisición para las Actas de la que estoy especialmente satisfecho—, algunos especímenes de catálogos con índices que formulan variables respecto a los criterios RISM y el texto y resolución de los primeros premios de investigación musicológica de la Junta de Andalucía.

Por mi parte doy por bien empleado el esfuerzo preciso para poner a disposición pública las Actas de unas Jornadas que, sin duda, serán punto de referencia para la musicología andaluza. Como en la vieja comedia, solo queda pedir al lector que aplauda el saber mucho de los participantes y que sepa disculpar los errores grandes en que el compilador haya incurrido.

A Coruña, Carnestolendas de 1990  
Xoán M. Carreira

## PARTICIPANTES

Excmo. Sr. D. *Javier TORRES VELA*. Consejero de Cultura. Junta de Andalucía.

Ilmo. Sr. D. *Pedro NAVARRO IMBERLON*. Director General de Fomento y Promoción Cultural.

D. José M<sup>a</sup> *ÁLVAREZ PÉREZ*. Director de la COPE. Investigador. ASTORGA.

Dña. Rosario *ÁLVAREZ*. Profesora de Historia de la Música, Universidad de La Laguna, TENERIFE.

D. Jon *BAGÚES ERRIONDO*. Documentalista del Archivo de compositores Vascos, RENTERÍA.

D. Pedro *CALAHORRA*. Director de la Sección de Música de la Institución Fernando El Católico. ZARAGOZA.

D. Xoán Manuel *CARREIRA ANTELO*. Investigador. LA CORUÑA.

D. José *CLIMENT BARBER*. Investigador. VALENCIA.

D. Luis *DÍEZ HUERTAS*. Presidente de la Federación Andaluza de Agrupaciones Corales. Representante de la Universidad de Málaga.

D. Ismael *FERNÁNDEZ DE LA CUESTA GONZÁLEZ*. Presidente de la Sociedad Española de Musicología. MADRID.

D. Reynaldo *FERNÁNDEZ MANZANO*. Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía. GRANADA.

D. Antonio *FRANCO LÓPEZ*. Investigador. ALMERÍA.

D. Dámaso *GARCÍA FRAILE*. Profesor de Historia de la Música y Director de la Cátedra "Salinas" de la Universidad de Salamanca.

D. José Luis *GONZÁLEZ URIOL*. Director del Conservatorio de Zaragoza.

D. Herminio **GONZÁLEZ BARRIONUEVO**. Responsable de los Fondos Musicales del Archivo Catedralicio de Sevilla.

D. José Vicente **GONZÁLEZ VALLE**. Director del Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. BARCELONA.

D. Mariano **GRANADOS CASARES**. Investigador. GRANADA.

D. José **LÓPEZ-CALO**. Catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Santiago de Compostela.

D. Juan **LÓPEZ MARTIN**. Archivero de la Catedral de Almería.

D. José **MELGARES RAYA**. Archivero de la Catedral de Jaén.

D. Antonio **MOLINA CARRETERO**.

D. Manuel **NIETO CUMPLIDO**. Archivero de la Catedral de Córdoba. Representante de la Iglesia Católica en Andalucía.

Dña. Isabel **OSUNA LUCENA**. Profesora de Historia de la Música de la Universidad de Sevilla y Directora de la Cátedra "*Cristóbal de Morales*". SEVILLA.

D. Máximo **PAJARES BARÓN**. Responsable de los Fondos Musicales de la Catedral de Cádiz.

D. Ladislao **RODRÍGUEZ PEÑA**. Secretario General del Instituto de Bibliografía Musical. MADRID.

D. Pedro **RUBIO MERINO**. Archivero de la Catedral de Sevilla.

D. José Luis **RUÍZ VERA**. Representante de la Universidad de Córdoba.

D. Germán **TEJERIZO ROBLES**. Investigador. GRANADA.

D. Alvaro **ZALDÍVAR**. Asesor del Ministerio de Educación y Ciencia. Investigador. MADRID.

## **DÍA 18 DE NOVIEMBRE. SESIÓN INAUGURAL**

**Excmo. Sr. D. Javier TORRES VELA, Consejero de Cultura**

Buenas tardes. Comienza el Acto de inauguración de las Jornadas Metodológicas de Catalogación de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía. Tiene la palabra en primer lugar D. Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

**D. Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO**

Excmo. Sr., Ilmos. Sr., Sras., Sres. Bienvenidos a la sede del Centro de Documentación Musical de Andalucía, que es la casa de todos. Seré muy breve. En primer lugar agradecer al Excmo. Sr. D. Javier Torres Vela, Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, y al Ilmo. Sr. D. Pedro Navarro Imberlón, Director General de Fomento y Promoción Cultural, su presencia en este acto, presencia que no viene más que a corroborar una actitud anterior y constante, porque la intervención en el patrimonio musical andaluz, y en el caso que nos concierne, no ha sido una actuación política más, ni se ha reducido a la firma de un convenio. El celo, el cuidado, el interés y el cariño que le han puesto a esta idea desde la Consejería de Cultura y desde la Dirección General, pese a ser una labor lenta y de resultados a largo plazo, pero que sin embargo no han escatinado preocupaciones y muchas horas de dedicación a esta empresa, y es justo reconocerlo aquí y públicamente.

Agradecer a D. Manuel Nieto Cumplido, archivero de la Catedral de Córdoba y representante de los obispos de la Iglesia Católica en Andalucía, y en su nombre a la institución que representa, el haber acogido este proyecto sin ningún tipo de reservas, abriendonos todas las puertas y enfrentándose a este proceso de gestación del presente convenio y a la realización de sus fases, de forma francamente ilusionada, siendo uno de los artifices y pilares de este convenio.

Una vez firmado el Convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura y la Iglesia Católica en Andalucía, y antes de iniciar las labores de catalogación, se barajaban diversas alternativas. Se podía haber organizado un cursillo de catalogación de fondos musicales destinado a los responsables de los mismos, con el fin de unificar criterios, se podían haber organizado unas convivencias entre archiveros e investigadores andaluces, y se podía hacer lo que hoy nos reúne aquí, es decir, convocar unas Jornadas Metodológicas, totalmente abiertas, en donde, por una parte, se reunieran los archiveros eclesiásticos y personas responsables de los fondos musicales, representantes de las Universidades españolas, de los Conservatorios, de los archivos y centros documentales, del C.S.I.C., y musicólogos especialistas en este tema; fundamentalmente de todas aquellas personas que se habían distinguido por realizar trabajos de catalogación, inventarios, etc., y cuya experiencia es de vital importancia para acometer una tarea que engloba a la totalidad de una comunidad autónoma, tan extensa como Andalucía.

Recordando la famosa frase de que "lo poco que sabemos lo sabemos entre todos", pensamos que sería útil compartir nuestra iniciativa con los diversos especialistas hoy aquí reunidos, y aún más importante para nosotros, sus ideas, sus consejos, su conocimiento y su crítica, que representan y tienen un valor capital. Por lo que solo me resta agradecerles, muy sinceramente, su presencia y colaboración.

**Excmo. Sr. D. Javier TORRES VELA**

Gracias, tiene la palabra D. Manuel Nieto Cumplido, representante de los Obispos del Sur de España, miembro de la Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de la Iglesia Católica, y uno, hay que decirlo, de los artífices del Convenio que ha dado paso a las Jornadas que hoy celebramos.

**D. Manuel NIETO CUMPLIDO**

Ni que decir tiene, la importancia de los fondos musicales de las catedrales de Andalucía, sin contar, por ejemplo, con las Colegiatas que también tienen otros de gran relieve. Llegar a éste acuerdo ha sido francamente muy fácil, porque ha habido desde el primer momento un gran entendimiento con la Consejería de Cultura, con el Consejero y Vicecon-

sejero y por lo tanto la Iglesia vió que la demanda puesta por la Junta de Andalucía por la Consejería de Cultura, era lo más obvio que se podía hacer con los Fondos Musicales de nuestras Catedrales. Nosotros no disponíamos de paleógrafos musicales, no disponíamos tampoco de personal perito en la Catalogación de estos Fondos y vimos que la aportación que podía hacer la Junta de Andalucía era el elemento que podía poner al servicio, no solamente de Andalucía, porque entiendo que ésta labor es mucho más importante de lo que quizás pudiéramos pensar al comienzo de estas Jornadas. Tiene una proyección en la Cultura Occidental, al menos; ésta demanda de música que hay hoy en toda Europa o en EE.UU. y Canadá, realmente exige que nosotros podamos ofrecer los mencionados fondos. El que a la vez estas Jornadas sean precisamente para establecer las normas de catalogación, uno de los elementos más importantes para que se pueda presentar con dignidad y al mejor nivel europeo el material que la Iglesia dispone, también ha sido uno de los intereses que ha tenido la Iglesia en dar el primer paso en este proceso, por eso la Iglesia en esta ocasión, no tiene más remedio que sentirse satisfecha tanto de poder ofrecer estos fondos cómo de colaborar cordialmente con la Junta de Andalucía. Muchas gracias.

#### **Excmo. Sr. D. Javier TORRES VELA**

Muchas gracias a D. Manuel Nieto Cumplido. Tiene la palabra D. Pedro Navarro Imberlón, Director General de Fomento y Promoción Cultural y responsable, por tanto, de la ejecución del acuerdo en ésta materia.

#### **Itmo. Sr. D. Pedro NAVARRO IMBERLÓN**

Excmo. Sr., Ilmos Sres., Sras., Sres. Muy buenas tardes. Muy brevemente voy a intentar explicar el Convenio en el marco del cual se desarrollan las Jornadas de Catalogación de Fondos Musicales que hoy inauguramos.

El valor y riqueza de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica exigió proceder a la elaboración de un plan de intervención en los mismos que posibilitará su mejor conservación, acceso a los investigadores y difusión. En cumplimiento del acuerdo adoptado por la Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de la Iglesia Católica en Andalucía en su reu-

nión plenaria celebrada el día 13 de mayo de 1988, se firmó este convenio de cooperación el 16 de junio del mismo año. El mencionado Plan de Intervención que recoge el Convenio se estructura en varias fases, dada la diversidad de fondos musicales conservados por la Iglesia Católica en Andalucía. Una primera fase preparatoria, una fase que llamamos ya expresamente la primera que es, la catalogación de partituras y libros polifónicos. Una segunda fase que será, el vaciado de las noticias y referencias musicales de las actas capitulares, libros de secretaría, estatutos de música, libros de fábrica, libros de racioneros, libros de nóminas y otros. Una tercera fase que comprende la catalogación de los códices, libros, hojas sueltas, etc., de canto mozárabe y canto gregoriano y en estos momentos nos encontramos en el desarrollo de la fase preparatoria.

En un principio, tomamos contacto con los diversos Archivos Eclesiásticos en Andalucía y personal responsable o Investigador de los Fondos Musicales. Siendo de gran valor estas aportaciones, muy especialmente las efectuadas por D. Manuel Nieto Cumplido, archivero de la Catedral de Córdoba. Se elaboró un esquema de trabajo y en cumplimiento de ésta fase preparatoria se ha incluido la microfilmación de la Catedral de Jaén, en dónde hay que destacar la colaboración de D. José Melgares Raya, archivero de ésta Catedral. Con el objetivo de conservación y servicio a la investigación, se pensó en la conveniencia de microfilmear los fondos de mayor interés. Estas labores permitirán realizar además, una catalogación comparada de gran interés sobre todo en las obras anónimas o de dudosa atribución al poder comparar de forma fácil éstas partituras con otras de autor conocido y estudiar las variantes de las distintas copias de una misma obra conservadas en lugares distintos. Cada Archivo Catedralicio, dispondrá de éste material microfilmado, conservándose en el Centro de Documentación Musical de Andalucía una copia de seguridad y consulta para los investigadores. El Centro realizará copias periódicas del mismo para los archivos catedralicios y mantener así, el nivel de calidad del microfilm, quedando prohibida su reproducción o publicación facsímil sin el permiso del archivo responsable. Al mismo tiempo, era necesario estudiar la posible informatización del material elaborado y del material original, para lo cual se están produciendo contactos y conversaciones con empresas informáticas de Inglaterra, Francia y España a fin de poder tener un amplio abanico de opciones tecnológicas a estudiar. Como antes comentaba la microfilmación de las partituras de la catedral de Jaén, está en marcha siendo sus resultados una experiencia piloto necesaria para

poder afrontar este apartado, partiendo de una base de realización de diversas pruebas de calidad.

Otro punto no menos importante de esta fase preparatoria era el relativo a unificación de criterios metodológicos y modelo de ficha de catalogación. Afrontar la labor de catalogación de los fondos musicales requiere un enfoque de partida unificado en cuanto al modelo de ficha de catalogación estudiando la posibilidad de informatización y realizando el trabajo de acuerdo con los criterios que se siguen en el resto de España y de Europa. Para conseguir este objetivo se convocan éstas jornadas en donde los archiveros responsables de este Patrimonio, investigadores y especialistas podrán intercambiar ideas y experiencias para todos enriquecedoras que considerábamos un inicio obligado para tratar un tema de la significación del que nos ocupa. Somos conscientes de que el Patrimonio Musical Andaluz presenta una gran amplitud, de que incluso dentro del patrimonio musical eclesiástico hay otros fondos de interés, además de los catedralicios, pero que duda cabe, que estos fondos representan un apartado importante cuya experiencia se ampliará a otros sectores.

La catalogación, publicación y difusión de este material en sus diversas fases concebido como un proyecto conjunto, aunque o simultáneo, sino continuo, permitirá la recuperación de un pasado musical de gran relevancia. Serán muchas corales y agrupaciones musicales como solistas los que verán incrementado su repertorio musical andaluz siendo una ayuda de primera magnitud para los investigadores interesados en reconstruir nuestra historia musical o los contrapuntos de otros tiempos y las vicisitudes de aquellos músicos que en muchas ocasiones deambulaban de Catedral en Catedral prestando sus servicios; queremos que se integren los investigadores que han venido trabajando en estos fondos durante muchos años y que con el apoyo de la Administración podrán ver concluida y publicada su obra participando en éste proyecto conjunto. Paralelamente al desarrollo de éste plan, se publicarán aquellos trabajos de investigación que sobre fondos musicales eclesiásticos se encuentran ya realizados, así vamos a editar como inicio la obra de D. Germán Tejerizo *"Villancicos de la Capilla Real de Granada"*, y que confiamos esté a disposición de todos a finales de año o principios del año siguiente.

Cada fase de este Convenio tiene una personalidad propia, por eso al inicio de cada una pensamos convocar estas Jornadas de trabajo, la actual para partituras y libros polifónicos, en el futuro para los trabajos de vaciado de noticias de música y músicos correspondientes a la 2ª Fase, como

sobre el tema de Canto Mozárabe y Canto Gregoriano que conformará la 3ª etapa. Este Convenio que está en marcha, representa una actuación en temas de infraestructura de documentación. No hemos querido atarnos excesivamente con plazos ni corsés, ésta es una tarea paciente, pero sin pausa, afrontando los temas sin dilaciones ni precipitaciones, en definitiva, es una labor a medio y largo plazo. Podíamos destacar que esta iniciativa es pionera en Europa por su carácter integrativo y conjunto. Las investigaciones de cada cual que se apoyarán y publicarán con sus nombres y apellidos se integrarán orgánicamente en índices generales del Patrimonio Musical Eclesiástico Andalúz que se elaborarán por equipos formados por estos investigadores que han trabajado cada Catedral. La microfilmación de la totalidad de las partituras y de los documentos de mayor interés de las otras fases, también presentará un fondo unitario que es una novedad: los estudios de informatización que se están realizando podrán completar esta labor que necesita del esfuerzo ilusionado y conjunto de todos. Muchas gracias.

#### **Excmo. Sr. D. Javier TORRES VELA**

Buenas tardes. Van a permitirme que me aproveche de todos ustedes, y me aproveche de la situación de estas Jornadas, para repetir una vez más lo que creo que es un logro muy importante relativo al patrimonio cultural, y relativo a las relaciones entre lo que son los poderes públicos, el poder de la sociedad civil, y lo que es una institución de la envergadura de la Iglesia Católica y que se concretan esas relaciones en Andalucía, desde mi punto de vista de una manera nueva, que está ofreciendo a la Iglesia Católica y a la sociedad civil frutos de gran transcendencia y se está haciendo además de una manera prudente, discreta, respetuosa, porque en definitiva, una de las características de la sociedad moderna, debe ser la del respeto al papel que cada cual juega en esa sociedad. Les voy a decir a ustedes: estamos ante un poder, la Junta de Andalucía, cuya vocación es laica, es un poder de la sociedad civil, no confesional, y estamos ante una institución, cuya vocación es religiosa, la Iglesia Católica, con sus principios morales y sus convicciones.

Desde el respeto al papel de cada cual, hemos sido capaces de establecer un camino, el camino de pensar que los bienes culturales, en definitiva, es una responsabilidad de todos mantenerlos, conservarlos y acrecentarlos, y que es una responsabilidad nuestra el garantizar que la totalidad de los ciudadanos se puedan beneficiar de esos bienes culturales.

Desde estos principios iniciamos hace años un diálogo que paso a paso y día a día, se va concretando en realidades, una de esas realidades justamente tiene que ver con éstas Jornadas que surgen de un Convenio cómo es el de la Catalogación de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía y su depósito, además, en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. A veces, puede parecer que ese es un hecho menor, yo creo que es un hecho de especial trascendencia. Estamos acostumbrados en el mundo cultural solamente a ver el impacto, el hecho importante y céntrico que se concreta en una determinada actuación, o se reduce a un momento concreto, que puede ser espectacular y puede producir además en los ciudadanos un gran efecto. Aquí no estamos haciendo eso, aquí estamos debatiendo un proyecto que va a durar varios años, que pretende como objetivo, de una manera científica y rigurosa, catalogar, investigar, documentar y poner en este Centro, al servicio de todos los ciudadanos, los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, empezando con una metodología que ha explicado el propio Director General, y eso no es baladí, porque hay que decir alguna vez que la Iglesia Católica en Andalucía, la Iglesia Católica en España, la Iglesia en general, ha sido durante épocas, la única institución depositaria de los valores culturales, la que ha permitido mantener, —con mejor o peor acierto en algunas ocasiones—, conservar y transmitir a futuras generaciones ese depósito cultural, y podríamos citar desde *San Isidoro de Sevilla*, *Francisco Guerrero*, *Cristóbal de Morales*, *Francisco de Peraza*, *Francisco Correa de Araujo*, y tantos otros cuyos fondos musicales, están hoy en esas Catedrales.

Con este Convenio conseguimos, por un lado, científicamente, documentar, catalogar, por otro lado, microfilmarlo y traerlo a este Centro, que es el Centro de Documentación Musical de Andalucía, abriendo al conjunto de investigadores, musicólogos, y expertos andaluces, este patrimonio.

Ustedes, con estas Jornadas tienen la obligación, no diría el deseo, sino la obligación de acercarnos al mayor rigor científico posible, porque tienen la responsabilidad, como la Iglesia Católica en Andalucía y la Junta de Andalucía tienen la suya, de seguir avanzando en ese camino de acuerdos, para que podamos legar a las generaciones futuras, en mejores condiciones que la nuestra, ese inmenso patrimonio, sea arquitectónico, musical, documental, que todos los ciudadanos, todos los andaluces, al final, puedan ser beneficiarios de esos tesoros. Nosotros ofrecemos este Centro de Documentación Musical de Andalucía, que con éste acuerdo alcanza, sin lugar a dudas, algo más de lo que en su creación podíamos ha-

ber pensado, y se convierte, efectivamente con estos acuerdos, probablemente en el Centro de Recursos Musicales más importante, no sólo de nuestra comunidad, sino uno de los más destacados de España. Hemos conseguido por el camino del diálogo y del acuerdo, el que la Iglesia Católica tenga sus fondos mejor estudiados, mejor conservados, el que todos los andaluces, todos los españoles puedan tener en un Centro esos fondos catalogados e inventariados. Al final, hemos conseguido por la vía del acuerdo y del diálogo que en definitiva, todo el Patrimonio Cultural, el Patrimonio Musical concretamente, esté al alcance de la totalidad de los ciudadanos. Sigamos en este camino y sigamos en esos acuerdos, porque estamos, sin lugar a dudas, quizás de una manera nueva, abriendo una vía de entendimiento y un camino cuyo resultado final es la mejor conservación del Patrimonio Cultural, y eso ya es una tarea que justifica una generación. Sintámonos satisfechos de esta labor y ustedes obligados y responsables de que la tienen que llevar adelante con su buen hacer. Muchas gracias.

## **DIA 18 DE NOVIEMBRE. SESIÓN DE ESTUDIO**

### **D. Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO**

Continuamos estas Jornadas, ahora tenemos el honor de contar entre nosotros con el Dr. D. José López-Calo, quien disertará, en esta ponencia inaugural, sobre la Catalogación y clasificación de los fondos musicales de la Iglesia Española y su recorrido histórico. No es necesario presentar al P. López-Calo, porque todos los que están aquí, lo conocen perfectamente, conocen su magnífica e incansable labor en pro de la investigación musicológica, sus trabajos de catalogación en la catedral de Granada, y en la Capilla Real, en 1953, sus publicaciones y catálogos de la catedral de Santiago de Compostela, Avila, Palencia, Zamora, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, y tantos otros.

El Dr. D. José López-Calo, discípulo de Mons. Higinio Anglés, representante del R.I.S.M. en España, e investigador de prestigio universal, a quién agradecemos su presencia y colaboración en estas Jornadas, tiene la palabra.

### **PONENCIA INAUGURAL: CLASIFICACIÓN Y CATALOGACIÓN DE LOS ARCHIVOS MUSICALES ESPAÑOLES**

Por José LÓPEZ-CALO  
(Santiago de Compostela)

#### **1. Inventarios musicales en las catedrales españolas**

Hay que distinguir, ante todo, entre catálogo e inventario: un "catálogo" es una descripción completa y detallada del contenido de un archivo o biblioteca, mientras que un "inventario" es un simple elenco, en

nuestro caso de las piezas. Naturalmente, ésta es una definición, en cierto sentido, rudimentaria y que, desde luego, se presta a varias interpretaciones. Pero para el objetivo que aquí pretendo exponer es suficiente y nos servirá para aclarar importantes conceptos. De todas formas, en la presente exposición elencaré, por orden cronológico, las dos formas de catalogación, sean ellas catálogos o simples inventarios, añadiendo algunas observaciones personales, que ayuden a la mejor comprensión de su contenido por parte de aquellas personas que no los conozcan. Trataré de ser lo más objetivo posible en las descripciones que haré, aunque sé muy bien que la objetividad total es imposible, puesto que siempre se mezclarán opiniones personales; pero es ésta una limitación imposible de superar, aun con toda la buena voluntad que uno ponga en ello.

Desde el siglo XVI era costumbre en todas las catedrales españolas, cada vez que un maestro de capilla accedía al cargo, hacerle entrega del archivo de música, previo inventario, que debía firmar el interesado. Ese inventario incluía, según los casos, los libros de polifonía de facistol y/o los papeles por los que cantaban los cantores. Las fórmulas son variadas, aunque el contenido general era fundamentalmente el mismo. Luego, si un maestro se marchaba de la catedral, se le exigía que entregase de nuevo al fabriquero (encargado de la "fábrica" de la catedral, por lo general un canónigo), o a quien el Cabildo señalase, todos los libros y papeles que hubiese recibido al entrar, y ello siempre a base del inventario que había firmado al acceder al cargo. Y así en cada maestro... Algo parecido se hacía, a veces, con el sochantre para los libros corales de canto llano.

Ésos fueron, pues, los primeros inventarios de nuestros archivos de música que se hicieron. Desgraciadamente, la mayor parte de ellos se fueron destruyendo con el pasar de los años, pues es claro que, por su propia naturaleza, tenían un valor contingente y temporal, ya que a cada nuevo maestro había que hacer nuevo inventario, y los anteriores no tenían ya utilidad. Con todo, se conservan todavía no pocos de ellos, que, por cierto, resultan de la mayor importancia para conocer la producción de algunos maestros, o bien la música que se cantaba en nuestras catedrales en las diversas épocas históricas.

Esos inventarios solían estar divididos por los géneros litúrgicos, que constituían también el criterio que generalmente se seguía en las catedrales para ordenar los materiales de los archivos musicales: misas, salmos, motetes, lamentaciones de Semana Santa... A veces, sobre todo a partir del siglo XVIII, se hacían subdivisiones, que posteriormente aún se aumentaron y que podían ir desde el número de voces de cada composición al

contenido musical o género específico en que una forma podía dividirse, e incluso según el uso concreto a que estaba destinada la composición. Y así se encuentran epígrafes como "misas con orquesta", "misas domingueras", "misas de segundas clases"; "vísperas de la Virgen", "vísperas de santos"; o bien "Dixit Dominus solemnes", "Dixit a 8 voces"; y un numeroso y variadísimo etcétera.

Algunos de estos inventarios han sido publicados, también por quien les está hablando; entre los publicados, los hay que van desde el siglo XVI hasta finales del XIX; y hay que añadir que todos ofrecen datos tan interesantes, que hacen más deseable que se publiquen muchos más. Y quizá el primer fruto de esta reunión pudiera ser la plasmación de un plan integral de publicar esos inventarios que podríamos llamar "históricos", en cuanto que se refieren a situaciones de los archivos que no se corresponden con su estado actual, al menos no necesariamente, y en contraposición a los inventarios que podríamos llamar "actuales", en cuanto responden al estado presente de los archivos<sup>1</sup>.

Quede establecido, de todas formas, que la finalidad primaria de esos inventarios históricos era meramente la práctica, podríamos decir administrativa, de los propios archivos y de las catedrales o iglesias.

## 2. Los comienzos de la catalogación de archivos musicales españoles

El primer catálogo concebido con criterios del todo nuevos, exactamente con la intención de saber lo que había en un archivo musical español, o sea, el primer catálogo o inventario "actual", es el de El Escorial que el año 1868, o muy poco después, encargó Francisco Asenjo Barbieri a Cosme José de Benito<sup>2</sup>. Se conserva en la Biblioteca Nacional, entre los

<sup>1</sup> Entre los catálogos o inventarios históricos que han sido publicados por estudiosos de nuestra historia musical me parece deber mencionar, de un modo especial, los de la catedral de Oviedo que publicó D. Raúl Arias del Valle: "Tres catálogos musicales pertenecientes al archivo capitular de la catedral de Oviedo", en *Studium Ovetense*, V, 1977, 323-366.

<sup>2</sup> Los detalles de este encargo los describe el mismo Barbieri en la biografía de Cosme José de Benito que publicó a raíz de su muerte. Esta biografía ha sido incluida, íntegra, por Emilio Casares en el vol. 1.<sup>o</sup> de su *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Madrid, 1986, pág. 65.

"papeles de Barbieri"<sup>3</sup>. Está hecho por orden alfabético de autores. Casi no merece la pena que se llame ni siquiera inventario, puesto que no describe, en modo alguno, el contenido del archivo, sino solamente el número de composiciones que de cada autor se conservan en él. Pero tengo la impresión de que Benito hizo un inventario o catálogo más detallado, puesto que esos números que acompañan a cada compositor se refieren al de "papeletas" que le correspondían, sin duda según el número de composiciones catalogadas. Pero no sé dónde puedan estar esas papeletas. Lo que actualmente se conoce sería, pues, un resumen o índice alfabético<sup>4</sup>.

En cambio, el mismo Barbieri se procuró otros catálogos más detallados de otros archivos. Debe destacarse el de Valencia, realizado por el director del canto D. José Barbarrós y el maestro de capilla D. Juan Bautista Guzmán, que, de estar hecho con buenos criterios de catalogación, contiene datos litúrgicos, de prácticas musicales, etc., del mayor interés. Está firmado por los dos autores en Valencia el 31 de marzo de 1881<sup>5</sup>.

### 3. Pedrell y Anglés

Pocos años más tarde comenzaba Felipe Pedrell la preparación de lo que iba a ser el verdadero primer catálogo musical publicado en España, el de la biblioteca del bibliófilo Juan Carreras Dagas, quien la vendió a la Diputación de Barcelona en 1892<sup>6</sup>. El *Catàlech* de Pedrell es mucho más que un catálogo, pues, además de un importante "proemio", en que explica los criterios de clasificación de una biblioteca tan compleja como la de Carreras Dagas, y además de contener una descripción completa de todo el contenido de la misma, tanto de manuscritos como de impresos, y de éstos tanto de los antiguos como de los más recientes, contiene una

<sup>3</sup> Ha sido también publicado por Emilio Casares en el mismo volumen citado en la nota anterior, págs. 524s.

<sup>4</sup> El Padre Luis Villalba hizo luego un primer intento de catalogación del archivo de música de El Escorial; lo publicó en *La Ciudad de Dios* por entregas; la primera está en el vol. XLII, 1897, y empieza en la pág. 505. No llegó a terminarlo.

<sup>5</sup> CASARES: *Op. cit.*, 560-568.

<sup>6</sup> Felipe PEDRELL: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona, 1908-1909. En los "Antecedents" (págs. 9-15) cuenta Pedrell los detalles de la formación de la Biblioteca Carreras, de su venta a la Diputación y del encargo que ésta hizo al propio Pedrell de redactar el catálogo. Véase también, del mismo Pedrell, el vol. 3<sup>o</sup> de sus escritos autobiográficos, que él tituló "Jornadas postreras", Valls, 1922, 65-67.

abrumadora cantidad de noticias biográficas de los autores, así como de algunas de las cuestiones históricas que algunos de los escritos que se describen en el catálogo suscitan. Fundamental, por ejemplo, el amplio estudio que hace (vol. I, págs. 61-78) de la "Controversia de Vallis", que durante más de cincuenta años continuó siendo el más completo que existiese sobre este tema apasionante de la historia de la música española, con descripción detallada, no solamente de los escritos que Carreras había podido recoger, sino de otros que el mismo Pedrell había logrado ver. Avajan el volumen, además de una exquisita impresión tipográfica, numerosos ejemplos musicales, facsímiles de manuscritos o impresos antiguos —varios en color, algunos incluso protegidos con papel vegetal— y otros numerosos detalles que hacen de esta obra una auténtica joya bibliográfica. Al final del vol. II lleva una extensa bibliografía, que el mismo Pedrell confiesa haber utilizado para la redacción del catálogo. El mismo volumen lleva también un detallado índice onomástico, que ayuda a manejar este catálogo, un poco farragoso por la manera que su autor tuvo de ordenar los materiales.

El segundo catálogo musical publicado en España tiene algunos puntos de contacto con el anterior, aunque en realidad es muy diferente: es el que Higinio Anglés publicó describiendo los manuscritos del legado Pedrell que, a la muerte de éste, pasaron también a la Biblioteca de la Diputación Provincial de Barcelona, que ya entonces se llamaba Biblioteca de Cataluña<sup>7</sup>. Comprende, ante todo y como era de esperar, los manuscritos del propio Pedrell —y no era ya poca fortuna el haber recogido los principales escritos autógrafos del gran maestro—, pero además incluye una importante colección de obras musicales antiguas, copiadas por el mismo Pedrell o por otros diferentes transcriptoros. También Anglés añadió noticias biográficas de algunos de los compositores que aparecen representados en esta importante colección, aunque siempre breves y aun esquemáticas, y, además, el incipit musical de un buen número de las composiciones, sobre todo de las antiguas, que ayudan mucho al investigador actual. Buenos índices completan este importante catálogo.

Casi veinte años más tarde comenzaría el mismo Anglés a publicar, en colaboración con su amigo D. José Subirá, otro catálogo completamente distinto y que constituiría una de las obras más importantes de tan

<sup>7</sup> Higinio ANGLÉS: *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. Barcelona, 1921.

distinguidos musicólogos: el de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>8</sup>. Los tres volúmenes de que consta la obra están dedicados, respectivamente, según las propias portadas, a "manuscritos", "impresos: libros litúrgicos y teóricos musicales" e "impresos: música práctica". El contenido no siempre responde del todo a esos títulos, pero eso no importa mucho, pues los detallados índices que acompañan a cada uno de los volúmenes suplen cualquier dificultad que hubiere en encontrar un determinado autor, libro o composición. Se trata, de todas formas, de una obra a la que difícilmente se le puede poner algún reparo serio, al menos si se considera el tiempo en que fue hecha, pues es claro que si se hubiera hecho hoy se la habría completado con algunos datos más, sobre todo con los incipits musicales: la descripción de cada libro o composición, tanto si son impresos como si son manuscritos, está hecha con una precisión absoluta, se incluyen los párrafos más importantes de las dedicatorias, cartas comendaticias, prólogos, etc., así como colofones, índices cuando el caso lo requiera, etc. Finalmente, se incluye bibliografía sobre la obra descrita o sobre su autor, así como noticias biográficas de los principales autores.

#### 4. Rubio Piqueras y Barrado

El primer catálogo musical que pudiéramos llamar específico de una catedral española es el de los códices polifónicos de la catedral de Toledo que en 1925 publicó el beneficiado organista de la misma D. Felipe Rubio Piqueras<sup>9</sup>. La descripción de los 34 volúmenes, que constituyen una de las más importantes colecciones de códices polifónicos existentes en el mundo, es relativamente exacta y, desde luego, ha servido desde su publicación, y sigue sirviendo aun hoy día, como base indispensable para la localización de sus composiciones, no obstante que de algunos de ellos se hayan hecho recientemente descripciones más completas, según los criterios musicológicos más exigentes<sup>10</sup>. Pero se echa de menos un catálogo

<sup>8</sup> Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*. 3 vols., Barcelona, 1946-1951.

<sup>9</sup> F. RUBIO PIQUERAS: *Códices Polifónicos Toledanos*. Toledo, sin año, pero 1925. Lleva el siguiente subtítulo: "Estudio crítico de los mismos con motivo del VII centenario de la catedral Primada".

<sup>10</sup> Aunque el estudio bibliográfico sobre estos códices excede la finalidad de la presente comunicación, sí creo deber aludir a dos estudios recientes sobre ellos, por considerarlos fundamentales, cada uno desde su punto de vista: el primero es el que Michael Noone hace de la historia de algunos de esos cantores en su tesis doctoral: MICHAEL NOONE: *Andrés de Torrentes (1510-1580). Opera omnia. Biography and source study*, tesis doctoral en la Universidad de Canberra (Australia), 1987. Copia mecanografiada, en proceso

científico de fondo tan importante. Rubio Piqueras, siguiendo una corriente común entre los escritores españoles de música de su generación, incluye en su opúsculo, además del catálogo o descripción propiamente dichos, consideraciones varias y hasta las biografías de dos músicos de la catedral de Cuenca que, según confesión propia, le iniciaron, "en el silencio de gótica catedral castellana (Cuenca)", "en el divino arte, con todos sus encantos y tristezas". Incluye un hermoso facsímil de uno de los códices.

El mismo Rubio Piqueras publicó un inventario del archivo de música de la propia catedral de Toledo, que también es, a lo que yo sé, el primer catálogo musical completo de una catedral española que se haya publicado. Apareció en la revista *Tesoro Sacro Musical* entre los años 1927 y 1929<sup>11</sup>. Se trata de un inventario esquemático, con las obras clasificadas por autores; pero la descripción de las composiciones es, verdaderamente, rudimentaria, y hasta ni siquiera se comprende con precisión con qué criterio ordenó a los autores<sup>12</sup>. Esto al margen, de nuevo, de las consideraciones de vario género que hace al comienzo y al final del inventario y aun a veces en medio de él. Pero, también de nuevo, ha prestado un gran servicio para conocer el contenido del archivo de Toledo, aunque, triste es confesarlo, ese contenido no esté a la altura de la catedral más importante de España, y hace concebir el deseo de que otros fondos más antiguos, que no figuran en ese inventario, estén en alguna dependencia de la catedral y puedan ser descubiertos algún día.

En 1947 publicó la Diputación de Badajoz, en forma de libro, una "separata" del catálogo del archivo musical de Guadalupe, que el P. Arcángel Barrado había publicado en la *Revista de Estudios Extremeños*<sup>13</sup>.

de publicación. Noone estudia, sobre todo, el influjo que Torrentes puede haber ejercido en la compilación y escritura de varios de esos manuscritos. En segundo lugar el que Robert Snow hace del desaparecido, y luego reencuentra, manuscrito 23: Robert SNOW: "Toledo Cathedral Ms Reservado 23: A Lost Manuscript Rediscovered", en *Journal of Musicology*, II, 1983, 246-277.

<sup>11</sup> Las páginas exactas de la revista en que apareció pueden verse en mi libro *Índices de la revista Tesoro Sacro Musical, 1917-1978*, Madrid, 1983, pág. 122.

<sup>12</sup> Tengo la impresión de que esa ordenación sigue la colocación de la música en los anaqueles del armario en que se guardaba, puesto que presenta algunos puntos de coincidencia o similitud con un inventario del archivo de la catedral de Toledo hecho a finales del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Nacional, entre los "Papeles de Barbieri" (signat. Mss. 14045/112).

<sup>13</sup> Arcángel BARRADO: *Catálogo del archivo musical del monasterio de Guadalupe*. Badajoz, 1947.

Después de una larga introducción, en que, además de exponer los criterios de catalogación, hace una breve historia de la música en Guadalupe, con listas, y aun breves biografías, de los organistas, maestros de capilla y algunos cantores, así como con notas sobre el culto en el célebre monasterio, describe las 947 composiciones del archivo, por orden alfabético de autores y con numeración correlativa de las mismas. La descripción se limita a copiar la portada de cada una de las obras, a la que sigue el explicit, con unas "observaciones" a continuación, que incluyen el número de hojas, dimensiones de las mismas y algún dato más. En notas a pie de página da breves biografías de los compositores. Al final, un doble índice: de compositores y de materias. El primero es útil, pues, aunque el catálogo está organizado por orden alfabético de autores, siempre es más cómodo acudir al índice, donde se dan los números de las composiciones que corresponden a cada autor según la numeración correlativa del catálogo; no tanto el segundo, que se limita a una sucesión de números de las obras, divididas por géneros (misas y partes variables de las mismas, cantos al Santísimo Sacramento, cantos de Navidad...).

## 5. El Instituto de Música Religiosa de Cuenca

Pasarían luego varios años sin que se publicara ningún catálogo musical en España. Hasta que, en 1965, por iniciativa de D. Antonio Iglesias y con el patrocinio de la Diputación Provincial de Cuenca, se fundó el "Instituto de Música Religiosa" de la misma ciudad, una de cuyas primeras, y más trascendentales, actividades, fue la de iniciar una serie de publicaciones, tituladas "Ediciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca", que comenzaron precisamente por el catálogo del archivo de música de la catedral de aquella ciudad, hecho por el beneficiado maestro de capilla de la misma, D. Restituto Navarro<sup>14</sup>.

Este catálogo está dividido en dos partes: la primera no lleva título específico, pero se deduce que está dedicada a las obras en papeles sueltos o, a lo sumo, en cuadernillos; la segunda, a los libros de música polifónica y a los "cantorales" de canto llano. Las obras de la primera parte están agrupadas en "secciones", según la clasificación que tenían en el uso litúrgico tradicional de las catedrales: así, las cuatro primeras secciones, que son las dedicadas a las misas, incluyen, respectivamente, "misas con orquesta", "misas sin orquesta", "misas de 2ª clase y sin orquesta", y "misas

<sup>14</sup> Restituto NAVARRO GONZALO: *Catálogo del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca*. Cuenca, 1965.

incompletas"; siguen otras secciones con los motetes ("al Santísimo en cuadernos", "motetes sueltos al Santísimo", "motetes a la Santísima Virgen en cuadernos", "motetes a la Santísima Virgen en papeles sueltos"...). Los libros de polifonía y los cantorales de canto llano están agrupados por siglos. En las obras de la primera parte se copia, ante todo, el título de la respectiva composición, tal como aparece en la portada de cada una, o bien deduciéndola el Sr. Navarro del contenido. Luego se especifican las voces e instrumentos para que está compuesta y se dan algunas referencias cronológicas de la copia, formato de las hojas en que está copiada y algún detalle más. Dentro de cada sección los autores no aparecen por orden alfabético, sino, al parecer, por el mismo en que estaban en la carpeta correspondiente; pero las composiciones de cada sección tienen numeración correlativa, comenzando de nuevo en cada sección por el número 1.

Se trata de un sistema de ordenación de materiales que presenta notables dificultades al momento de usar el catálogo, pues las obras de un determinado compositor figuran no agrupadas en una entidad, sino esparcidas por las varias secciones. Ya Don Restituto debió de prever algo de esto, pues pone al principio un detallado índice de autores, por orden alfabético, siglo a que pertenece cada uno y número de páginas del catálogo en que figura.

Otros cuatro catálogos de archivos de música de otras tantas catedrales publicaría el benemérito Instituto conquense: en 1972, como vol. VIII, apareció el del archivo de la catedral de Santiago; en 1976, como vol. XII, el de El Escorial, por el P. Samuel Rubio; en 1981, como vol. XVII, el de la catedral de Salamanca, por D. Dámaso García Fraile; y en 1985, como vol. XXI, el de la catedral de Astorga, por D. José María Álvarez Pérez.

Como del primero de esos cuatro catálogos hablaré luego, en el párrafo 8º, expondré ahora los criterios seguidos por los redactores de los otros tres.

El catálogo del P. Rubio<sup>15</sup> muestra, ante todo, la gran profesionalidad de su autor, que lo hace del todo diferente de los de Rubio Piqueras y Barrado, y del de D. Restituto Navarro: no en vano se trata de quien debe ser considerado el sumo musicólogo español de su generación. Está dividido en tres secciones fundamentales: colecciones, obras en papeles sueltos y música instrumental; la primera, a su vez, consta de otras tres: libros de facistol o de atril, libros de partituras y colecciones en cuadernos. La des-

<sup>15</sup> Samuel RUBIO: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, 1976.

cripción de las composiciones es exhaustiva, con numerosas notas estéticas, de técnicas de composición y de uso litúrgico, según las circunstancias, y los datos que ofrecen los papeles de cada obra. En las composiciones de la primera sección fundamental y en las de la tercera consigna siempre los folios o páginas en que se encuentra cada composición dentro de los volúmenes en que está escrita esta obra, y, en las de la segunda, la signatura.

El autor siguió un sistema particular para resolver algunos problemas que le planteaba un archivo tan rico y complejo como es el de El Escorial: en la sección segunda, que está ordenada por orden alfabético de autores, y dentro de cada autor por orden alfabético de géneros o de incipits literarios, repite, aunque en forma abreviada, los autores y composiciones de las secciones primera y tercera. Esto tiene una ventaja evidente, que es la facilidad de uso, puesto que el hallar un autor o una composición es sumamente cómodo, ya que el catálogo se convierte, casi, en un diccionario; pero tiene también el inconveniente de que duplica los autores y las obras de las secciones primera y tercera (aunque sólo en parte, pues esa descripción de la sección 2ª es más esquemática, remitiendo a aquellas secciones, donde se describe de forma más extensa cada obra). Como complemento publica unos datos biográficos de los compositores que fueron monjes de El Escorial, sacados de las "memorias sepulcrales" del monasterio, y, naturalmente, un detallado índice alfabético de personas.

No tiene incipits musicales (aun así resulta un volumen muy grueso, con un total de 668 páginas). Pero esa falta fue subsanada, seis años después, por un discípulo suyo, el P. José Sierra, aunque bajo la dirección del propio P. Rubio, de modo que esa segunda parte del catálogo salió a nombre de los dos, como vol. XVIII de la misma colección<sup>16</sup>. Los incipits están copiados siguiendo, con todo rigor, al catálogo descriptivo, incluyendo signaturas y páginas, de modo que su uso es del todo cómodo y fácil, y están confeccionados según las normas del RISM, que el P. Rubio tan bien conocía. De cada composición, incluidas las misas, oficios de difuntos, grupos de salmos que forman una "hora" completa, etc., se presenta un solo incipit, por lo general el de la primera composición o parte (Kyrie...).

<sup>16</sup> S. RUBIO-J. SIERRA: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. Cuenca, 1982.

El catálogo del Prof. García Fraile<sup>17</sup> constituye una obra que, en muchos sentidos, puede considerarse como perfecta y como modélica: comienza con una relativamente larga introducción, con notas bibliográficas, históricas, etc., acerca del archivo de la catedral de Salamanca, incluidas las marcas de agua usadas en algunos papeles, metodología de la catalogación, etc.; siguen luego dos breves secciones, dedicadas, respectivamente, a los libros de polifonía y a los "cuadernos de partituras", para comenzar, en la página 37, la parte fundamental de la obra, dedicada a las composiciones en papeles sueltos y que llega hasta la página 557. La ordenación de esa sección es la de autores por orden alfabético. Detallados índices, de autores y obras, de géneros musicales, incipits literarios, etc., completan este importante catálogo.

La catalogación es minuciosa y precisa, incluyendo la descripción de la composición, voces e instrumentos para los que está compuesta, detalles de los papeles, etc., y, por supuesto, la signatura. Las composiciones están ordenadas, en parte por géneros litúrgicos y en parte por incipit literario, y están todas numeradas correlativamente a lo largo del catálogo, desde la primera del primer libro de polifonía hasta la última. Incluye los incipits musicales, aunque también, como en el caso de los PP. Rubio y Sierra, de las obras en varias partes sólo se copia el incipit de la primera composición o parte.

El catálogo de José María Álvarez es más esquemático que los anteriores<sup>18</sup>. Comienza con una importante introducción, en que recoge, brevemente, las biografías de los maestros de capilla de la catedral que se hallan presentes con sus obras en el archivo y en el catálogo, así como de otros músicos que también figuran en los documentos de la catedral. El catálogo está dividido en las habituales secciones de libros de facistol, obras en papeles sueltos (que él titula "Partituras - manuscrito") y el libro de órgano, siguiendo luego un "estudio de datos históricos", que complementan los que había publicado al comienzo, una breve sección de obras instrumentales y, finalmente, un índice de autores.

Se trata del catálogo de un archivo musical rico y lleno de obras muy interesantes. Es una pena, sin embargo, que el autor no hubiera normalizado los nombres de los autores, que aparecen copiados en la forma en

<sup>17</sup> Dámaso GARCÍA FRAILE: *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, 1981.

<sup>18</sup> José María ALVAREZ PÉREZ: *Catálogo y estudio del archivo musical de la catedral de Astorga*. Cuenca, 1985.

que se encuentran escritos en los papeles de cada una de las obras, y que no hubiera ofrecido algunos datos más de cada composición. Pero el servicio que podrá prestar a los estudiosos es muy grande, como bien dice el P. Rubio en la presentación.

## 6. Otros catálogos

Aparte de estos catálogos, que, en cierto sentido, obedecen a programas unitarios, se han publicado varios otros catálogos musicales en España en los últimos años, que tienen como característica común el no formar parte de un programa de investigación conjunto o dirigido, sino que obedecieron a iniciativas circunstanciales y que han sido publicados en varias revistas o en ediciones aisladas. Así, para comenzar, los que aparecieron en el *Anuario Musical*.

Encabeza la lista el de la catedral de Valladolid realizado por Mons. Anglés<sup>19</sup>. Aunque él nunca me contó por qué había hecho este catálogo, ni lo dice tampoco en la introducción ni en ninguna otra parte del mismo, tengo la impresión de que nació como consecuencia de alguna visita a ese archivo en los años inmediatamente posteriores al final de nuestra guerra, cuando Mons. Anglés recogía en el archivo de Simancas datos para su gran obra sobre la música en la corte de los Reyes Católicos. Lleva todos los signos de la gran personalidad musicológica que era su autor; comienza con una introducción, de las que él gustaba tanto, con una breve visión panorámica de la música en Valladolid, con particular referencia a la imprenta musical en la ciudad en el siglo XVI, y breve reseña bibliográfica. Sigue luego una descripción justa y precisa, aunque esquemática, de los 18 importantes manuscritos musicales encuadernados con obras vocales, bien en partitura bien en "libretes" con las partes del canto; de algunos de los autores da breves referencias bibliográficas; un segundo apartado de las obras vocales es un resumen, más que esquemático, de las obras en papeles sueltos, según un inventario que del archivo había hecho el maestro de capilla de la catedral, D. Julián García. Anglés lo ordena por autores, con indicaciones brevísimas de algunas obras de ellos que hay en aquel rico archivo. Y hay que añadir que, dentro de su extrema brevedad, ha prestado notables servicios a los estudiosos y ha servido, sin ir más lejos, para que, por ejemplo, John Baron descubriera la importantísima misa de difuntos de Cristóbal Galán, que luego publicaría como vol. I de las *Opera*

<sup>19</sup> Higinio ANGLÉS: *El archivo musical de la catedral de Valladolid*, vol. III, 1948, 59-108.

omnia de tan grande como poco conocido autor<sup>20</sup>. Siguen luego dos importantes manuscritos de música instrumental (números 19 y 20), con sonatas de Nebra y unos ejercicios para violoncelo y contrabajo de Pablo Vidal. A continuación describe los impresos, éstos sí con gran detalle, notas bibliográficas, etc., para concluir con un apéndice titulado "Una obra desconocida de Sebastián Raval", más otro, que no anuncia en el título, sobre los motetes de Bernardo Clavijo del Castillo, de 1588.

La impresión de conjunto de este catálogo es que se trata de un auténtico modelo de obra en su género. Claro que se le podrían poner algunos reparos, al menos desde el punto de vista en que después nos hemos puesto los que nos dedicamos a este menester de catalogación de archivos musicales españoles, en particular el hecho de no numerar correlativamente las piezas. Pero es que se trata de dos concepciones de catalogación distintas, de las que ninguna de las dos puede decirse que sea mejor o peor que la otra; simplemente son distintas. Aparte de que, realmente, el archivo de la catedral de Valladolid es tan rico, tan único entre los archivos catedralicios españoles, que casi se podría decir que exige criterios particulares para su ordenación y catalogación<sup>21</sup>.

Sigue, en orden cronológico, el que publicó el Padre Rubio del archivo de la catedral de Plasencia<sup>22</sup>. Parece que fue un proyecto todavía más de circunstancias que el de Monseñor Anglés de Valladolid: que él fue allí quizá por otro motivo, seguramente que en busca de polifonía del siglo XVI —no sé si incluso no habrá sido como consecuencia de haber trabajado, para ese fin, en Guadalupe—, si no ya en busca precisamente de obras de Esquivel de Barahona. El hecho es que él afirma repetidas veces que su visita a Plasencia fue premurosa, aunque muy fructífera.

<sup>20</sup> John H. BARON: *Obras Completas de Cristóbal Galán*. 1. parte: *Misa de Difuntos*. Henryville-Ottawa-Binnigen, Institute of Mediaeval Music, 1982.

<sup>21</sup> Me parece deber añadir que cuando, en 1973, realicé la catalogación completa del archivo musical de la catedral de Valladolid, dentro del "Programa" de la Fundación March, de que pronto hablaré, en el que describo con todo detalle aquel increíblemente rico archivo, partí, para la numeración correlativa de las composiciones, del de Mons. Anglés que acabo de describir, pues ya entonces concebí el proyecto de que, si algún día pudiera publicar aquel catálogo, debería incluir también el de Mons. Anglés. Afortunadamente, dicho catálogo está en vías de publicación dentro del gran proyecto "Las Edades del Hombre", realizado por los Obispos de Castilla-León con el patrocinio de la Caja de Ahorros de Salamanca.

<sup>22</sup> Samuel RUBIO: *El archivo de música de la catedral de Plasencia*, vol. V, 1950, 147-168.

El catálogo tiene muchas semejanzas con el de Mons. Anglés de Valladolid, hasta el punto de que no parece aventurado sospechar que el P. Rubio tomó a éste como modelo: comienza con una introducción, bastante genérica, sobre ciertos aspectos del estudio de nuestros archivos catedralicios, tanto musicales como documentales, anotando algunas agradables sorpresas que le había deparado el de Plasencia, y describe luego, por un sistema similar al de Mons. Anglés de Valladolid, los 4 cantorales de polifonía.

Dedica la sección 2ª a los "manuscritos en papeles sueltos", en que ya anuncia, con claridad, que sería en ella "un tanto incompleto", pues "la premura del tiempo" le había impedido realizar el trabajo "con la tranquilidad que requieren estas obras". Sigue también el mismo criterio de Mons. Anglés en Valladolid, de elencar los compositores por orden alfabético y dar una lista, bastante genérica, de sus obras. Importante el comentario que hace al final sobre la desaparición de las obras de los maestros de los siglos XVI y XVII, sobre todo de éste. Finalmente, describe los 4 impresos antiguos que se conservan en el archivo.

El tercer catálogo se publicaría más de diez años después, en 1961 (en medio está la primera parte del mío de la capilla real de Granada, de que hablaré en seguida). Se trata del catálogo del archivo de Tarazona, realizado por D. Justo Sevillano<sup>23</sup>. Un catálogo completamente distinto de los dos anteriores, pues está hecho según los criterios que D. José María Lloréns había establecido para los que él había comenzado a publicar de los fondos de las dos grandes capillas vaticanas, la Sixtina y la Giulia<sup>24</sup>, que constituyen un auténtico modelo de criterios científicos de catalogación de un archivo musical.

De nuevo pasan más de diez años, hasta que, en 1975, se publican, en un mismo volumen de la revista, dos catálogos musicales, el de D. Miguel Querol, de la colegiata de Jerez de la Frontera, y el de D. Emilio Casares, de la catedral de Oviedo<sup>25</sup>. El primero tuvo también un origen ocasional,

<sup>23</sup> Justo SEVILLANO: *Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona*, vol. XVI, 1961, 149-176.

<sup>24</sup> José María LLORÉNS: *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi, sive manuscripti sive praelo excussi*. Ciudad del Vaticano, 1960. Mantendría los mismos criterios básicos en el segundo volumen publicado (el último hasta ahora): *Le opere musicali della Cappella Giulia. I. Manoscritti e edizioni fino al 700*. Ciudad del Vaticano, 1971.

<sup>25</sup> Miguel QUEROL: *El archivo de música de la colegiata de Jerez de la Frontera*, vol. XXX, 1975, 167-180; Emilio CASARES RODICIO: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo*, *ibid.*, 181-208.

que el autor describe en la introducción; por confesión del propio autor, se limita a la música de los siglos XVII y XVIII. Catálogo muy distinto a todos los anteriores, desde el punto de vista metodológico, puesto que en él el Dr. Querol sigue las normas internacionales del RISM para la descripción y catalogación de obras musicales, que él conocía muy bien, puesto que hasta hacía unos meses había sido el representante del RISM en España. Catálogo interesantísimo por demás, dentro de su brevedad, por los autores y obras del siglo XVII, que D. Miguel Querol describe con ejemplar fidelidad y precisión.

También el catálogo del Prof. Casares tuvo un origen circunstancial, que él también describe al comienzo. Se trata, de todos modos, de un catálogo concebido sobre bases del todo diferentes de las de cualquiera de los anteriores: le precede una larga introducción, en la que, además de importantes ideas estéticas e históricas en torno a la música del archivo —en cierto sentido, predecesoras de las que luego el mismo autor escribiría a propósito del archivo de León, de que hablaré inmediatamente—, publica el autor una síntesis biográfica de los maestros de capilla de la catedral de Oviedo de los que se conserva música en el archivo (todos de los siglos XVIII y XIX), a base de trabajos ya publicados (que el autor cita siempre en notas a pie de página) y de documentos originales de la catedral. También en la descripción de las obras se separa de los otros catálogos que habían aparecido en la revista: es más precisa, con indicación exacta y completa de las voces, instrumentos, incipits literarios, etc.

Esta lista se termina con el catálogo del archivo de la colegiata de Olivares, por Doña Inmaculada Cárdenas<sup>26</sup>. Catálogo el más breve de los que se han publicado —solos trece compositores, y todos, excepto dos, con pocas obras—, pero que incluye autores y obras bien interesantes. La descripción es precisa y completa. Y si bien se trata, como se acaba de decir, de un archivo verdaderamente pequeño, pero muestra cómo incluso en esas iglesias menores se pueden encontrar todavía composiciones y autores del máximo interés (aparte de que la propia Dra. Cárdenas encontró, en otro archivo menor andaluz, en un convento de religiosas de Osuna, una importantísima colección de sonatas de Blasco de Nebra)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Inmaculada CÁRDENAS: *La música en la colegiata de Olivares*, vol. XXXVI, 1981, 91-129 (el inventario de las obras del archivo está en las páginas 124-126).

<sup>27</sup> Manuel BLASCO DE NEBRA: *Seis sonatas para teclado*. Transcripción de Inmaculada Cárdenas. Madrid, 1987.

Un conjunto de catálogos, como se ve, que, originados, en casi todos los casos, por circunstancias contingentes y realizados en base a planteamientos y criterios muy diversos, confirman la titulación que dí a este apartado, de que se trata de catálogos que no obedecen a un plan de conjunto o prefijado<sup>28</sup>. Lo cual, naturalmente, no les resta, en modo alguno, un ápice a su importancia y a su mérito.

Deben citarse luego los dos publicados en revistas de ámbito local o regional: el de Las Palmas de Gran Canaria, de Lola de la Torre, y el de León, de Emilio Casares. El primero<sup>29</sup> es mucho más que un simple catálogo: es un resumen de la historia de la música en la catedral de Las Palmas, lleno de interesantísimas noticias sobre los maestros de capilla, inventarios antiguos de música, etc., todas de primera mano, con copias de documentos, incluidos algunos inventarios, y otros datos que hacen su lectura apasionante.

En cambio, el catálogo propiamente dicho se hace de lectura más difícil, en parte por las numerosas abreviaturas que la autora usa en la descripción de las composiciones, voces e instrumentos, y en parte por los caracteres tipográficos en que ha sido compuesto.

Y sin embargo se trata del catálogo de un archivo musical de la máxima importancia e interés. Insisto en que este interés le viene, en buena parte, del cúmulo de noticias que la autora recogió, sin duda durante muchos años de investigación y —lo que se descubre con evidencia— con auténtico amor por su catedral. Un detallado y completo índice de compositores, con indicación precisa de los estantes y legajos —el catálogo está construido siguiendo el orden de colocación de las obras en el archivo— completan este catálogo, al que únicamente falta un índice alfabético de personas nombradas en él, que, ciertamente, sería de gran utilidad para quienes lo fueran a usar.

El de Emilio Casares<sup>30</sup> es también más que un simple catálogo. Ya él lo insinúa así en el título, al que corresponden los dos grandes capítulos del estudio: "Los maestros de capilla del siglo XVIII" y "Catálogo del ar-

<sup>28</sup> A ellos habría que añadir el de Mons. Anglés *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la catedral de Sevilla*, vol. II, 1947, 3-39, que no puede entrar en esta lista descriptiva de los catálogos de los archivos de música de nuestras catedrales.

<sup>29</sup> Lola DE LA TORRE DE TRUJILLO: "El archivo de música de la catedral de Las Palmas", en *El Museo Canario*, año XXV, núms. 89-92, 1964, 181-242; *ibid.*, año XXVI, núms. 93-96, 1965, 147-203.

<sup>30</sup> Emilio CASARES RODICIO: "La música en la catedral de León: Maestros del siglo XVIII y Catálogo musical", en *Archivos Leoneses*, nº 67, 1980, 7-88.

chivo de música de la catedral de León". Es bien significativo el hecho de que el Dr. Casares subdivide el primer capítulo en dos apartados, que titula, respectivamente, "Análisis fenomenológico: Los hechos" y "Aproximación a una estética de los maestros de capilla del siglo XVIII leonés". En realidad, este largo artículo constituye el primer intento moderno de aproximación a la estética musical de una catedral española durante el siglo XVIII, hasta ahora no superado. Y el mismo "catálogo" viene precedido de una breve introducción con notas históricas y metodológicas. La descripción de las composiciones es precisa, aunque esquemática. En cambio, decepciona profundamente el contenido del archivo, que está muy lejos de la importancia histórica de la catedral de León —solos 671 números del catálogo, absolutamente lejos de cualquier otra catedral española.

Finalmente, hay tres catálogos recientes, los tres publicados en forma de libro, cada uno de los cuales ha sido confeccionado con criterios muy distintos.

El primero, por orden cronológico de aparición, es el del convento de Aránzazu, hecho por Juan Bagüés<sup>31</sup>.

Este catálogo es la tesina de licenciatura del autor en la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue realizada bajo la dirección del Prof. Dr. Francisco Bonastre, y el carácter estrictamente académico y metodológico que todo trabajo de licenciatura lleva consigo está visible en este catálogo. "Las normas utilizadas en la catalogación, escribe en la introducción, son, en general, las seguidas en el Centre de Documentació de Música Catalana, de la Universitat Autònoma de Barcelona", añadiendo que, "junto con la catalogación, ofrezco todos los datos que se han escrito acerca de la música en Aránzazu, junto con nuevos datos fruto de mi investigación"; y, poco más adelante: "Escribo también las biografías de los músicos vascos..."

De hecho, la larga introducción (págs. 17-79) está dividida en varios capítulos sobre música y músicos vascos, terminando con las "normas para la lectura del catálogo". Al catálogo propiamente dicho (págs. 81-343, de apretada letra en cuerpo de escritura pequeño) sigue un "apéndice documental", en que se reproducen varios documentos históricos sobre la música en el famoso santuario franciscano, detallados índices de autores y de incipits literarios, terminando con una bibliografía sucinta, pero muy pertinente.

<sup>31</sup> Jon BAGÜÉS: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.

Magnífico catálogo, pues, al que sólo faltan los incipits musicales, que es de esperar añada pronto su autor, a fin de aumentar aún más la utilidad de tan hermoso libro.

El segundo y el tercero aparecieron en 1984. Son los de los archivos de la catedral de Albarracín, por el P. Jesús María Muneta, y de la de Lérida, por D. Benjamín Calle González<sup>32</sup>.

El de Albarracín, a una descripción precisa y detallada añade los incipits musicales, preciosamente grabados en un taller de grabación de música, con lo que resultan de gran calidad gráfica. Las obras están distribuidas en tres grandes secciones: "libros de atril", "papeles sueltos y partituras (carpetas modernas)", y "papeles sueltos con signatura antigua". El catálogo está hecho por carpetas y dentro de cada carpeta se sigue el orden de colocación de las composiciones. Cada obra va descrita con gran abundancia de detalles, además de darse en cada una la signatura correspondiente, y todas las obras llevan una numeración correlativa a lo largo de todo el catálogo. En una segunda parte (págs. 249-289) se dan "datos para la historia de la música de la catedral de Albarracín", es decir, de los maestros de capilla, organistas y cantores, a base de los documentos originales, transcritos y estudiados personalmente por el autor.

También este catálogo merece un juicio altamente positivo, pues la descripción de las composiciones es tan completa y detallada, y los incipits musicales tan bien grabados, que una y otros se deben tener en cuenta al momento de establecer las normas de catalogación y descripción de las obras musicales que se encuentran en el que puede ser llamado un archivo típico de una catedral española. Además, los numerosos datos históricos que publica, aunque, estrictamente hablando, no pertenezcan a lo que suele considerarse el catálogo de un archivo de música, ayudan grandemente a la mejor comprensión del contenido de la obra, localización de autores y obras en el tiempo y en el espacio, etc.

No puede darse un juicio similar al catálogo de D. Benjamín Calle. En realidad, sucede con este autor y su catálogo lo que ya queda dicho de D. Restituto Navarro y el suyo de Cuenca: D. Benjamín Calle era un buen maestro de capilla, tal como se entendía este cargo en su generación; y aunque había estudiado en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, licenciándose allí en música sagrada, su formación se limitó, básicamente,

<sup>32</sup> Jesús María MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*. Teruel, 1984; Benjamín CALLE GONZÁLEZ: *Catálogo de música y documentos musicales del archivo catedral de Lérida*. Lérida, 1984.

camente, al canto gregoriano, órgano (fue primero organista de la catedral de Segovia y luego de la de Lérida, donde más tarde ascendió a maestro de capilla y canónigo) y polifonía sagrada, mientras que la formación de Muneta es mucho más de orientación musicológica. De hecho, el catálogo de Don Benjamín resulta poco menos que ininteligible, con tantas secciones, subsecciones, apéndices, otros apéndices, divisiones de los autores en "autores de los siglos pasados", autores "clásicos", "contemporáneos", etc., que no sabe uno a qué atenerse.

## 7. Los catálogos de José Climent

Don José Climent, organista de la catedral de Valencia, merece un capítulo para él solo, por tratarse de la única persona —fuera del caso que estudiaré en el siguiente apartado— que se propuso un plan orgánico de catalogación musical. Lleva, en efecto, hasta este momento, publicados ya cuatro catálogos musicales, todos ellos con un título genérico común, lo que indica que todos ellos obedecen a un plan trazado de antemano y mantenido con gran lógica. Son los de la catedral de Valencia (1979), colegio del Corpus Christi (Patriarca) (1984), y catedrales de Segorbe (1984) y Orihuela (1986)<sup>33</sup>.

Merece la pena copiar íntegros unos párrafos del prólogo del primer volumen, en los que D. José Climent expone la génesis de su magno proyecto y algunos importantes criterios de realización del mismo. Así, pues, tras haber expuesto la excepcional importancia de los archivos musicales de la región valenciana y, de consiguiente, la necesidad de catalogarlos, escribe:

"Por todo ello, al hacerme cargo de la dirección del Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, programé, como trabajo urgente, la catalogación de todos los fondos musicales de nuestra región. Fondos musicales que, si bien no debieran tener una faceta primordialmente religiosa,

<sup>33</sup> José CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana*. I. Catedral Metropolitana de Valencia; II. Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca; III. Catedral de Segorbe; IV. Catedral de Orihuela. Los dos primeros han sido publicados por el Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia; el tercero por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe; el cuarto por la Facultad de Teología San Vicente Ferrer ("Series Valentina", XVIII).

Los volúmenes son todos del mismo formato, aunque el número de páginas varía mucho, según el contenido del archivo respectivo. Exactamente son 473 páginas en el primer volumen, 851 en el 2º, 280 en el 3º y 261 en el 4º.

dada la naturaleza de las instituciones que los poseen y la gran influencia que la Iglesia y la religión han tenido en el desarrollo musical de la Humanidad, ha de ser una catalogación en la que abundarán las obras religiosas, aunque no queden excluidas las profanas. Nuestro proyecto incluye, por tanto, la catalogación de las obras de todo género de los fondos que estén a nuestro alcance en toda la Región. De ahí el título genérico de la colección y la concretización de la misma en volúmenes distintos.

"La Junta de Gobierno de la Institución Alfonso el Magnánimo aceptó mi propuesta como uno de los temas preferentes de interés valenciano.

"Sería, además, deseo de este Instituto poder hacer, al final, un catálogo unificado, señalando las obras idénticas que se guardan en archivos distintos. Para ello es medio absolutamente indispensable copiar los primeros compases de cada composición (aunque luego no se publiquen), llegando así a establecer la igualdad, similitud o disparidad de las obras que tienen las mismas características extrínsecas.

"A este primer volumen de esta serie seguirán otros varios con las obras de las catedrales de Segorbe y de Orihuela, así como las de pequeños fondos existentes en las provincias de Castellón y Alicante, el Patriarca, el Ayuntamiento de Valencia, donde se guarda la colección que está realizando el P. Vicente Tena, S. J.<sup>34</sup>, etc.

"En cada uno de los volúmenes de esta catalogación se encontrarán los datos biográficos (más o menos completos, según las posibilidades) de aquellos compositores que han pertenecido a las capillas musicales que motivaron sus obras. De esta forma espero poder colaborar a completar las biografías de muchos de nuestros músicos que pertenecieron a diversas capillas".

Y, después de exponer el plan general del catálogo concreto de la catedral de Valencia, al hablar de las obras copiadas en papeles sueltos, describe así el criterio de ordenación del catálogo:

---

<sup>34</sup> Se trata de uno de los más grandes proyectos musicales que se hayan concebido en España. Es decir, concebido y puesto en práctica, puesto que proyectos, lo que se dice proyectos, ha habido en enorme número y muchos de ellos más ambiciosos incluso que el del Padre Tena. Pero no llegaron a realidades. Este del Padre Tena, en cambio, sí, gracias a la férrea voluntad del gran misionero de la India que los últimos años, al restituirse a su ciudad, puso en marcha tan extraordinario plan. Consistía éste en la transcripción en partitura moderna de toda la música antigua de Valencia, habiendo reunido, y entregado al Ayuntamiento de Valencia, la increíble cantidad de más de 600 gruesos volúmenes de partituras en folio primorosamente copiadas y encuadernadas.

"Las composiciones están ordenadas siguiendo el orden alfabético dentro de las tres secciones en que he dividido las obras de cada autor: 1<sup>º</sup> misas, 2<sup>º</sup> obras en latín y 3<sup>º</sup> obras en lengua no latina. Dentro de cada sección he prescindido de la clase de obra de que se trata; así en la sección 'Obras en latín' no se hace distinción entre salmos y motetes, sino que las primeras palabras del texto son las únicas que se han tenido en cuenta para su ordenación.

"Creo que de esta forma, y guardando también el orden alfabético en la ordenación de los compositores, cuyo nombre figura en cada página, cualquier obra que se quiera buscar se encontrará inmediatamente; así, al menos, lo deseo"<sup>35</sup>.

## 8. En busca de un sistema de clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles

De tal puede calificarse mi trayectoria, de más de 35 años, de estudio en nuestros archivos y de confección y publicación de catálogos musicales. El primer archivo musical que, si se puede decir así, catalogué fue el de la catedral de Granada. Ocurrió esto en 1952: recién venido yo a Granada, para estudiar teología, me puse en contacto con D. Valentín Ruiz-Aznar, maestro de capilla de la catedral, para decirle que, aparte de un estudio que quería hacer sobre los villancicos del siglo XVIII que hubiese en la catedral, me gustaría hacer el catálogo del archivo de música.

Don Valentín acogió la idea con benevolencia, y hasta me dijo que ya él había redactado unas fichas rudimentarias con el contenido de algunos de los legajos del archivo, fichas que copié a máquina, para mi uso personal, con las añadiduras y cambios que yo había introducido en ellas, y, además, las que yo mismo hice. Afortunadamente, nunca se me ocurrió publicar aquel "catálogo", aunque me ha servido de mucho en mis poste-

<sup>35</sup> Es una gran pena que, al entrar la política en la vida española, en estos últimos años, el estupendo proyecto de D. José Climent se haya visto seriamente amenazado, y la misma continuidad de publicación de tan fundamental obra se presenta tan problemática, que si no fracasara del todo es gracias a la constancia y entusiasmo infatigables de su autor; basta ver las distintas Instituciones que ha tenido que buscarse para publicar sus dos últimos catálogos. Ninguno de ellos incluye los incipits musicales, aunque él hace años que los tiene preparados para publicar y cuya inclusión es lo único que falta a estos catálogos para convertirlos en prácticamente perfectos. Para suplir esa deficiencia él acude a la solución, incompleta, pero que indica el interés que tiene su autor para completar su obra con parte tan esencial, de reproducir fotográficamente algunos comienzos de algunas obras, según la escritura original. Muy importantes los datos biográficos de los compositores.

riores estudios sobre la música en nuestras catedrales. Se limitaba a las obras "en papeles", y no incluía otros dos fondos del archivo: los cantorales y los "libretes" o cuadernos de obras de polifonía en colección, uno para cada voz. Estos últimos, en particular, eran importantes, por contener varias colecciones de motetes y obras similares, entre ellas dos de Manuel Ossete y de otros maestros de la catedral. Por supuesto, más tarde catalogué también estas colecciones, e incluso llegué a hacer de ellas unos incipits musicales, de que luego les hablaré.

El segundo catálogo fue también de Granada, el de la capilla real. Nació casi sin pretenderlo y, desde luego, por un motivo muy distinto del anterior: en la primavera de 1953, Monseñor Anglés me escribió pidiéndome los microfilms de unas obras de Cristóbal de Morales, que él había visto en 1926. Eso me llevó a contacto con unos "libretes" que me resultaron extraordinariamente interesantes: para entonces ya llevaba yo estudiadas las actas capitulares de la catedral del siglo XVI; y entre los maestros de capilla que había encontrado en ellas me llamó la atención Luis de Aranda, de quien encontré pruebas de haber sido un gran compositor, pero de quien no había hallado música en la catedral. En cambio, en aquellos "libretes" había varias composiciones suyas que, efectivamente, resultaron de una notable belleza.

Lo demás vino por sí solo: preparé en seguida el catálogo, que envié a Mons. Anglés para ser publicado en el Anuario Musical, aunque tardó mucho en salir: sólo en 1958 apareció el primer fascículo y los dos siguientes se retrasaron aún más: hasta 1972 y 1973. Ese catálogo está mal hecho, lo reconozco, con notables defectos, propios de un primerizo en estas difíciles lides de catalogación de archivos musicales, aunque añadí al primer fascículo unos apéndices documentales, que aun hoy me siguen pareciendo importantes, a base de los varios inventarios históricos del archivo, que había encontrado en los documentos de la misma capilla real. Anunciaba como complemento las biografías de los compositores representados en el catálogo, promesa que aún no he cumplido, pues ya cuando publiqué el tercer fascículo tenía claro que debía rehacer la ordenación del archivo y del catálogo, cometido que pienso realizar pronto.

El siguiente catálogo que publiqué fue el de la catedral de Santiago, y ya partiendo de una concepción totalmente diferente y que luego mantuve, en sus líneas esenciales, en los numerosos archivos que catalogué.

En cuanto a la ordenación del archivo hay que decir, ante todo, que encontré sus composiciones clasificadas según el criterio tradicional, ya

expuesto, del uso litúrgico; pero las Autoridades de la catedral me dieron amplias facultades para reorganizarlo según mi criterio. Lo hice, pues, distribuyendo por un orden aproximadamente cronológico las composiciones en papeles sueltos, que, como se sabe, constituyen la parte principal de prácticamente todos los archivos musicales españoles. En la publicación —el catálogo apareció en ocho fascículos de la revista *Compostellanum* entre 1958 y 1966— las obras quedaban agrupadas en 13 secciones; en el caso del siglo XVII reuní en una misma sección los principales compositores, fueran o no de la catedral, por tratarse de un siglo del que hay tan poca música; la mayor parte de las secciones, sin embargo, estaban destinadas a los maestros de capilla de la catedral; subdividí por géneros litúrgicos la producción de aquellos maestros de quienes había mucha música, en una clasificación que variaba de autor a autor, según los casos, aunque con una línea directriz unitaria, y a cada uno —la lista comenzaba con fray José de Vaquedano (siglos XVII-XVIII) y continuaba con los grandes maestros de los siglos XVIII y XIX— adjudiqué una "sección", lo mismo que hice con los cantorales de polifonía, los autores del siglo XVII, algunos de la primera mitad del XVIII, los "autores varios españoles", los extranjeros, etc. Las composiciones iban numeradas correlativamente a lo largo de todo el catálogo (como, por lo demás, había hecho ya en el de la capilla real de Granada).

En 1972, D. Antonio Iglesias, director del "Instituto de Música Religiosa" de Cuenca, de que ya queda hecha mención, me propuso incluir ese catálogo en las "Publicaciones" de aquel Instituto, a lo que no solamente accedí con gratitud, sino que añadí a la versión original las biografías de un buen número de músicos de los que sólo se conocían datos incompletos —y en muchos casos, ninguno—, biografías que pude redactar gracias a los estudios que para entonces llevaba hechos en numerosas catedrales españolas; al final lleva un índice onomástico completo.

En ese archivo y en esa 2ª edición del catálogo seguí, pues, varias normas básicas, de ordenación del archivo y de la confección de las fichas descriptivas de las composiciones, fruto de la propia experiencia que para entonces ya tenía en numerosos archivos españoles y del estudio de un gran número de catálogos musicales; y en los archivos que luego catalogué y en los catálogos que publiqué o tengo en vías de publicación, apenas si he tenido que modificar aquellas normas, salvo en algunos detalles menores.

Ese mismo año de 1972 la Fundación Juan March me adjudicó, en reñido concurso nacional, el "Programa 1971" de investigación musical,

que consistía en la catalogación y estudio de los archivos musicales de una región española, según una distribución geográfica que la misma Fundación había establecido en las bases de la convocatoria. En la memoria que presenté con el proyecto de investigación, escogí el grupo de provincias que correspondía a aproximadamente Castilla la Vieja, ligeramente modificada por la Fundación. Pude así catalogar los archivos de las catedrales y colegiadas de Avila, Burgo de Osma, Burgos, Calahorra, Logroño, Palencia, Santo Domingo de La Calzada, Segovia, Soria, Valladolid y Villagarcía de Campos, y recoger todos los documentos de interés musical contenidos en las actas capitulares de esas catedrales y colegiadas. El "Programa" tenía dos años de duración, debía ser realizado en equipo y el resultado final fueron 37 gruesos volúmenes mecanografiados y encuadernados. La Fundación quedó tan satisfecha con mi trabajo, que pronto decidimos, de común acuerdo, ampliarlo a las catedrales del antiguo reino de León que no estuviesen incluidas en el proyecto anterior (es decir las provincias de León, Zamora y Salamanca o sea, las catedrales de Astorga, Ciudad Rodrigo, León, Salamanca y Zamora). Por ciertos motivos no me fue posible trabajar en las catedrales de León y Salamanca, haciéndolo, para compensar esa deficiencia, en la de Plasencia, que resultó una mina de una riqueza insospechada. Nacieron así los catálogos y/o documentarios de las catedrales de Astorga, Ciudad Rodrigo, Plasencia y Zamora, con 26 volúmenes. En total, pues, el resultado de aquel "Programa" y su ampliación, fueron 63 volúmenes de catálogos y documentarios, más dos de índices.

El primer fruto de aquel trabajo que salió al público fue el catálogo de Avila, que publiqué, en 1978, en la Sociedad Española de Musicología, y en el que seguí, en lo esencial, los mismos criterios del de Santiago, aunque con algunas modificaciones, que la experiencia y el estudio me aconsejaron introducir. Además del catálogo propiamente dicho publiqué, del riquísimo documentario de aquella catedral —más de 7.000 documentos de interés musical que tengo recogidos—, los que se referían a los compositores cuyas obras figuraban en el catálogo.

En esos tres catálogos que hasta entonces había publicado me limitaba a una descripción de las composiciones que podríamos llamar "literaria", como, por lo demás, era práctica habitual entre los musicólogos. Ni se me había ocurrido nunca incluir lo que pudiera llamarse "descripción musical" de las obras, fuera de la naturaleza que fuera. Y eso que, como ya les dije hace un momento, yo me había inventado, años antes, lo que podría ser descrito como "un sistema de incipits musicales", para mis estudios

personales de la polifonía clásica del siglo XVI; pero nunca se me había ocurrido incluirlos en un catálogo. Y puesto que, cuando lleguemos al establecimiento de criterios de catalogación de nuestros archivos he de insistir en los incipits musicales, no estará fuera de lugar que les explique cómo yo llegué a la necesidad de ellos y el modo cómo resolví el problema, pues ello constituye un capítulo importante de este proceso “en busca de un sistema de clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles”. Fue precisamente cuando comencé a estudiar los “libretos” de la capilla real de Granada cuando concebí el proyecto, que desde entonces presidiría mi vida de estudioso, de dedicarme al estudio y catalogación de los archivos musicales españoles. Ocurrió esto, como ya les dije, en la primavera de 1953. Hace, pues, algo más de 35 años.

Vi pronto muy claro que la mera descripción que podríamos llamar “literaria” —“misa a 4 voces”, “salmo Dixit Dominus”...— no bastaba para identificar adecuadamente las composiciones polifónicas del siglo XVI ni, tanto menos, para poder aclarar paternidades dudosas, anónimos que aparecían duplicados con nombre en otras fuentes, etc., sino que la clave estaba en la música misma. Por otra parte, conocía ya varios catálogos que incluían lo que pudiera llamarse “incipits musicales”, por lo que vi que debía seguir ese camino si quería hacer un trabajo personal serio. Hice imprimir, pues, en una imprenta unas fichas, de tamaño de media cuartilla, con varios casilleros donde colocar ciertos datos; exactamente éstos: nombre del autor, si lo había, título de la obra, género, número de voces, manuscritos, ediciones antiguas, ediciones modernas y, al dorso, las “observaciones”. Y, además y sobre todo, un pentagrama para la música, en el que copiaba el incipit de todas las voces.

Fue un trabajo ímprobo, pues por añadidura duplicaba todas las fichas, ya que llevaba un doble fichero: por autores y por obras. Llegué a hacer los incipits de todas las ediciones antiguas que pude estudiar, sobre todo en la Biblioteca Nacional de Madrid, además de las modernas —Monumentos de la Música Española, las ediciones que Pedrell había hecho de Victoria, Morales, Guerrero, etc., las de Palestrina de Haberl y Casimiri...— y, por supuesto, todos los manuscritos e impresos de polifonía que fui estudiando por los archivos —Burgos, Segovia, Palencia, Sigüenza, etc., etc. Por supuesto, siempre me propuse solamente la catalogación de los archivos españoles; y precisamente porque vi que la presencia de Palestrina era importante en ellos, por eso hice también los incipits del gran compositor italiano.

Fue un trabajo ímprobo, sí, pero los resultados fueron también clamorosos y más consoladores de lo que yo aquí les podría explicar. Descubrí numerosas atribuciones falsas o dudosas, incluso una en que, inexplicablemente, había caído Mons. Anglés, publicando como de Morales una obra que en realidad era de Juan Navarro, que estaba en el volumen que había sido publicado por su hermano en Roma en 1590. Se lo comuniqué a él; y aunque él al principio se resistió a reconocer el fallo, luego ya lo explicó todo satisfactoriamente en el siguiente volumen de las obras completas de Morales. Igualmente descubrí el apócrifo palestriniano de la "Missa sexti toni", tan extendida en toda España, y muchos otros datos.

Así estaban las cosas cuando, en febrero de 1974, vino a verme el Prof. Barry S. Brook, entonces Presidente del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), para pedirme que me encargara del RISM en España y para tratar de convencerme a que entrara por el sistema de incipits musicales que entonces se estaba tratando de establecer a nivel internacional. Confieso que, en aquella larga entrevista, me resistí a sus argumentos. Yo me fundamentaba en este razonamiento: los incipits musicales son necesarios para la polifonía del siglo XVI, o incluso en algún caso posterior concreto como puede ser García de Salazar, puesto que se trata de obras que se encuentran en muchas catedrales; y de hecho, le añadía, yo mismo me había creado un sistema de incipits para mi propio uso; pero para la música de los siglos XVII al XIX no, ya que la mayor parte de ella se conserva en copias únicas.

Estaba equivocado, totalmente equivocado. Lo reconozco y lo confieso. Pues de hecho, cuando, en sucesivas conversaciones con los directivos del RISM, llegué a convencerme y a entrar de lleno en este sistema de catalogación, y llegué a tener catalogada de esta manera la increíble cifra de más de 100.000 composiciones musicales, muchas de las cuales iba enviando a la Secretaría General del RISM en Kassel (Alemania), donde se iban metiendo en ordenador, y cuando, en mis varias visitas a Kassel, para asistir a las reuniones de las Comisiones de que formaba parte, pude constatar los espectaculares resultados de este sistema, bendije el momento en que me había encontrado con Brook y me había decidido a entrar por aquella nueva senda.

Me faltaban los medios. Yo siempre fui hombre de papel y pluma y, a lo sumo, de máquina de escribir. Aún recuerdo la sonrisa escéptica con que acogí, en Berlín, en mayo de 1974, durante mi primera entrevista con el Secretario General del RISM, cuando él me dijo que el proyecto de catalogación de manuscritos musicales para el que ellos pedían mi colabora-

ción iba a ser realizado con ayuda de ordenador electrónico. No entendía yo, acostumbrado como estaba a mis fichas y ficheros, cómo se podrían utilizar para aquella catalogación los entonces incipientes ordenadores electrónicos.

Otra grave equivocación mía, de la que tardé aún varios años en convencerme. Aparte de que, como he dicho, me faltaban los medios económicos, por lo que, aun después de haber visto en Kassel las increíbles posibilidades de los ordenadores, mi trabajo personal tuvo que seguir siendo hecho a mano.

Así fue hecho también el primer catálogo que publiqué con incipits musicales, el de la catedral de Palencia, en 1980: los incipits fueron copiados, de las fichas, a mano, en hojas con pentagrama que me había hecho imprimir, en un sistema parecido al que luego usarían los Padres Rubio y Sierra para el de El Escorial, de que ya queda hecha mención.

Fue el mismo Padre Rubio el que, poco después, me puso en la pista de un sistema mejor para escribir los incipits musicales para su publicación. Un sistema a mitad de camino entre el manual y el mecánico, que, a sus resultados tipográficos, notablemente mejores que los hechos a mano, unía un menor coste. Este sistema fue el que utilicé, en 1985, en la publicación del catálogo de Zamora.

Los resultados fueron visiblemente mejores —también porque los anteriores catálogos, y en concreto el de Palencia, habían sido compuestos con linotipia y el de Zamora lo fue en fotocomposición y offset—. Pero el trabajo que me dio su preparación no es para recordar: fueron muchos meses de esfuerzo agotador, pegando trocitos de papel, para hacer el montaje de la descripción literaria, los incipits y los textos que acompañaban a éstos, puesto que cada uno de estos elementos había sido compuesto independientemente de los otros y hubo que ensamblarlos todos manualmente.

Por fin vino la solución: un nuevo tipo de ordenador electrónico, el Apple Macintosh, que apareció aquel mismo año, con un programa de música —aparte del de tratamiento de textos— que permite realizar todo el trabajo de composición de un catálogo con un esfuerzo y en un espacio de tiempo incomparablemente menores. Las posibilidades de ese ordenador se multiplicaron pocos meses después, en un modo que resultó decisivo, al sacar la misma Casa Apple la primera impresora de rayos láser, que completaba el proceso de la llamada auto-edición, que ha revolucionado todo el mundo editorial y que ahora otras firmas están copiando.

El primer resultado de la aplicación de estas nuevas posibilidades a la confección de catálogos musicales no fue un catálogo mío, sino uno de dos ex-discípulos míos, D. Juan Trillo y D. Carlos Villanueva, que en 1987 publicaron el de la catedral de Tuy<sup>36</sup>. Un catálogo que, aun con las imperfecciones de toda obra primeriza y pionera, resulta no inferior a otros publicados con medios más tradicionales y muestra las enormes posibilidades de estos nuevos medios técnicos.

El primer catálogo que yo he publicado con este nuevo sistema es el de Santo Domingo de La Calzada, publicado este mismo año de 1988. En él procuré aprender las lecciones que nos había dado la preparación del de Tuy —y digo *nos*, porque yo tuve mucho que ver con todo lo referente a la preparación y edición de ese catálogo, aunque ello no figure en modo alguno en el mismo—, con lo que salió, creo, bastante perfeccionado respecto del de Tuy.

Pero tiene también todavía defectos no pequeños, sobre todo en el montaje de las páginas, que hace directamente, y casi instantáneamente, el ordenador, pero, claro está, según órdenes que se le den; y yo no siempre había estado acertado en darle las órdenes oportunas.

De nuevo aprendí la lección, y en el siguiente catálogo que publiqué, el primer volumen del de Segovia, ya esos defectos están corregidos. Un catálogo éste, el de Segovia, y un sistema de ordenación de archivos y de catalogación, que, por el momento, creo pueden quedar como punto de partida para los próximos años, aunque, lógicamente, habrá que ir mejorando no pocas cosas, pero me parece que no ya sustanciales. Es verdad que se le puede achacar que el tipo de letra resulta un poco chico y todo el material —texto e incipits— apretado; pero hubo que hacerlo así, a causa de la enorme riqueza de aquel archivo, verdaderamente único en España. Aun así resultan dos volúmenes, el 1º de 500 páginas y el 2º cuento que tendrá todavía más.

Finalmente, creo deber añadir que en el catálogo de Zamora y en el de Segovia incluí biografías de algunos compositores, redactadas con criterios similares a los que había seguido en el de Santiago. El de La Calzada salió sin biografías.

---

<sup>36</sup> Joam TRILLO-Carlos VILLANUEVA: *La música en la catedral de Tuy*. La Coruña, 1987. En esta obra los autores siguen, para el catálogo, el mismo sistema que yo había seguido en el de Zamora, añadiendo a continuación un "documentario" como el que yo había publicado en mi obra sobre la música en la catedral de Palencia.

## 9. A modo de conclusión: Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles

Dos son las consecuencias que, a mi modo de ver, se pueden sacar de esta historia de cien años de catálogos de archivos musicales en España:

La primera es la constatación del número, verdaderamente considerable, de catálogos musicales españoles ya publicados. Y estoy seguro que esta probablemente insospechada abundancia podrá resultar una sorpresa agradable para no pocas personas.

La segunda es la falta de unidad de criterio, tanto por lo que respecta a la hora de una posible reordenación de un determinado archivo musical como, sobre todo, a la hora de redactar las fichas para la confección del catálogo. Por ese motivo, los directivos de este Centro de Documentación Musical de Andalucía han convocado estas Jornadas, con la finalidad de tratar de fijar criterios orientadores para ambos cometidos. Y séame permitido manifestar públicamente mi gratitud al Director del Centro, Don Reynaldo Fernández Manzano, por haberme invitado a ellas y haberme ofrecido el honor de pronunciar esta ponencia inaugural, que sirva luego de punto de partida a nuestras discusiones y propuestas.

Una cosa, sin embargo, me parece deber decir ante todo, para evitar posibles ilusiones que luego quizá no llegarían a convertirse en realidad, aunque ello pueda parecer una actitud negativa: que la unidad total de criterios me parece inalcanzable. Y tiene que ser así, pues ni lo que aquí podamos acordar va a tener nunca la fuerza moral de las normas de ortografía de la Real Academia Española —y aun éstas las vemos conculcadas a diario—, ni puede pretenderse que un investigador deje de tener un cierto grado de libertad, y aun de personalidad, al momento de realizar su trabajo.

Sin embargo, aparece claro de la exposición de catálogos que acabo de hacer, que nos hemos ido acercando a un modelo bastante uniforme, ya que las diferencias de redacción de las fichas entre los catálogos, por ejemplo, del P. Rubio, de Dámaso García Fraile, de José Climent, del P. Muneta y míos, no son tan grandes, ni influyen en una perfecta y adecuada descripción de las composiciones, y cualquiera de esos cinco criterios podría escogerse con seguridad de acertar.

Pero quizá no sea ocioso el señalar esas diferencias, pues ello puede ayudarnos en estas Jornadas.

La más visible consiste en la ordenación general de los materiales del catálogo: el P. Rubio, como ya vimos, describe primero, de modo completo, los volúmenes encuadernados y luego repite esa descripción, aunque un poco resumida, en la 2ª parte del catálogo, en que están todos los autores por orden alfabético, y en cada autor ordena también las obras por orden alfabético de géneros o de incipits. Algo similar hace Climent en sus catálogos. García Fraile, en cambio, evita esas repeticiones, describiendo primero los libros encuadernados, ordenando todas las obras en papeles sueltos por orden alfabético de autores, y dentro de cada autor también por orden alfabético de géneros o de incipits, y añadiendo luego un detallado índice alfabético de autores —él lo hace también, como ya se dijo, de géneros musicales y de incipits literarios—; también Climent añade al final buenos índices onomásticos; el P. Rubio hace lo mismo, aunque en su caso casi no haría falta, puesto que le suple bien la 2ª parte.

Que el sistema de organizar el catálogo por orden alfabético general de autores, y dentro de cada autor también por orden alfabético de géneros o de incipits literarios, tenga muchas ventajas es evidente, sobre todo al tratar de localizar un autor, que es, sin duda, el caso más frecuente de consulta de un catálogo; y aún se podría añadir que el hecho mismo de que estos tres autores, y otros, lo hayan escogido demuestra que algo muy bueno vieron en él, superior a otras posibles organizaciones. Pero tiene también un doble inconveniente: por una parte, que aparecen mezclados maestros de la propia catedral, que quizá figuran con una producción musical muy nutrida, con otros de mucho menor significado de los que existen sólo pocas obras, y a veces una sola, y mezclados, asimismo, los autores nacionales con los extranjeros; y, en segundo lugar, que al ordenar las obras de cada autor también por orden alfabético, se mezclan todas, obras en latín con las que están en lengua vulgar, motetes con lamentaciones de Semana Santa y con salmos, villancicos al Nacimiento con los del Corpus, a la Purísima, etc. De hecho, la experiencia de un uso continuado de esos catálogos llega a descubrir en este sistema más inconvenientes que ventajas al tratar de estudiar, por ejemplo, un género específico de música, o hasta para buscar un determinado tipo de salmos, o motetes, etc., y no se diga nada si uno quiere estudiar la historia o la evolución de una clase determinada de villancicos, ya que, por estar todo mezclado por orden alfabético, obliga a perder mucho tiempo e incluso a tomar numerosas notas que le orienten a uno. Y hablo por amplia experiencia propia, no por meros motivos especulativos.

A mí personalmente —quizá por estar más acostumbrado a él, bien pudiera ser,— me resulta más claro, útil y sencillo el que yo uso en mis catálogos, ya que, hasta cuando hay que buscar un autor concreto, resulta más cómodo y rápido ir al índice alfabético del final y luego a la página o páginas de referencia. Y confieso que, por ejemplo, en mi constante uso de los catálogos de Climent, sigo siempre este sistema, pues la experiencia me ha mostrado que es el más cómodo, sencillo y rápido.

Un aspecto que sí se debe dar por zanjado, y de hecho esos últimos catálogos son en esto unánimes, es en lo de normalizar la escritura y ortografía, tanto de los nombres de los compositores como de los incipits o géneros, y ésta fue una de las más importantes conquistas del RISM. Personalmente, y en casos excepcionales que me parezcan justificados por la razón que sea, copio alguna vez algún nombre de género musical —“psalmo de magnífica”...— con la grafía original. Y pienso que estos detalles enriquecen un catálogo. Pero son la excepción que confirma la regla<sup>37</sup>.

Uno de los puntos de mayor disensión lo constituyen las abreviaturas. El RISM estableció un catálogo de ellas para las palabras de mayor uso en los catálogos musicales, sobre todo para los géneros musicales, las voces humanas y los instrumentos. El P. Rubio sostenía que las siglas de las voces establecidas por el RISM no eran de aplicación en España, ya que el nombre tradicional para la voz blanca más aguda, que en la nomenclatura internacional se llama “soprano” y se representa con una S, en España se llamaba “tiple”, por lo que él usa la abreviatura Ti, para distinguirla de la del tenor, que es T y que también él usa. Con todo respeto a tan gran maestro, debo decir que el argumento no vale del todo, pues también en Es-

---

<sup>37</sup> El RISM, entre sus normas de catalogación para los manuscritos de la serie A/II, propone que tanto en los nombres de los compositores como en los títulos de las obras se incluyan las dos formas, la normalizada y la original, y hay buenas razones para sostener este criterio tratándose de algunos de los manuscritos musicales de proveniencias y características tan enormemente diversas y complejas como son las que esa serie incluye; pero en el caso concreto de España me parece que ese criterio, si se aplicara a nuestros archivos y sus catálogos con todo su rigor, no traería más que complicaciones. Por eso me parece que la norma más sensata es la de normalizar los nombres de autores y títulos; algunas variantes pueden añadirse como referencias cruzadas, pero cada más. Por poner un solo ejemplo: no veo qué ventajas pudiera reportar escribir el nombre de Francisco Hernández Illana en las varias formas en que se encuentra escrito: Francisco Hernández Illana, Yllana, Y Llana, o, simplemente, como “maestro Hernández”; y, por el contrario, todo ello no sería más que una fuente enorme de confusiones. Y el caso de este músico está muy lejos de ser excepcional, y ni siquiera es el que aparece con más variantes y se presta a más confusiones.

paña para el "alto", aunque en los libros de polifonía en latín se le llamaba "altus", en el lenguaje común se le llamaba "contralto", y así figura en numerosísimas partituras, particellas y documentos. Y devolviendo ese razonamiento habría que decir que, en los mismos libros de polifonía, se suele llamar a la voz superior "superius", muy raras veces tiple. Por eso a mí me parece más lógico aceptar las cuatro abreviaturas internacionales de SATB, que resultan sumamente cómodas y cuando uno se acostumbra a ellas —y se acostumbra inmediatamente— son de una claridad meridiana, con la importante ventaja adicional de hacer más comprensibles nuestros catálogos a cualesquiera lectores.

Menos me convence lo de las siglas para los instrumentos. Un análisis un poco detenido muestra que el ahorro de espacio que se obtiene con esas abreviaturas —hablo del caso de los catálogos de música religiosa española, no de otros, que plantean problemas diferentes, pues es claro que tratándose de compositores sinfónicos, de cámara, etc., las siglas resultan utilísimas— es mínimo, mientras que, por el lado contrario, la claridad y facilidad de lectura se dificulta considerablemente. Y, desde luego, el pretendido ahorro de tiempo al copiar el catálogo, que fue una de las razones que se esgrimían en la Comisión del RISM, es prácticamente nulo, y, desde luego, con un buen ordenador y un buen programa de tratamiento de textos, absolutamente inexistente. Y el uso de tantas siglas como a veces se ven en algunos catálogos hace costosa la lectura, por lo que, en conjunto, yo le veo a ese sistema más inconvenientes que ventajas. Explico así todo esto en el prólogo de uno de mis últimos catálogos:

"Soy de opinión que un catálogo, aunque no sea, naturalmente, una obra de literatura, debe ser legible. Por ese motivo evito, por lo general, las abreviaturas y siglas —excepto las de las cuatro voces humanas: SATB = soprano (tiple, cantus...), alto (altus, contralto), tenor, bajo (bassus), así como la palabra 'voces', que aparece en casi todas las composiciones y que resumo con la inicial v.— Y es que, aun respetando otras opiniones, confieso que hay catálogos que son auténticos jeroglíficos, con tantas y tan complicadas abreviaturas, que hacen difícil la lectura (para no hablar de la casi imposibilidad de comprensión cuando el autor no explica adecuadamente las siglas, caso harto más frecuente de lo que fuera de desear...). De igual manera, en la bibliografía de las biografías del 2º volumen utilicé unas siglas que, dentro de su brevedad, son suficientemente claras y legibles".

Lo que sí no se puede discutir ya son los incipits musicales. Son tan necesarios para la completa descripción de una pieza musical, que sin ellos quedaría inaceptablemente imperfecta.

Tienen otra ventaja: identifican de tal manera una composición musical, que permiten al que cataloga un archivo musical prescindir, fuera de casos excepcionales, de la identificación de anónimos o de duplicados, etc., que son más propios de trabajos monográficos que de un catálogo como los de la mayoría de nuestros archivos musicales.

Las reglas del RISM son bien conocidas y fáciles: tratándose, como es el caso prácticamente universal en nuestros archivos, de música vocal, o vocal e instrumental, se copian las 8 ó 10 primeras notas de la voz superior, en las claves y valores originales, con el compás original y los silencios, si los hay, y, por supuesto, con el texto correspondiente. Esto último plantea un problema concreto, que también conviene exponer; no siempre es fácil, y a veces ni siquiera posible, copiar cada sílaba debajo de la nota correspondiente; desde luego, con sistema mecánico, de ordenador —yo tuve el problema incluso en el caso del catálogo de Palencia y, por supuesto, en el de Zamora—, es prácticamente imposible. Yo sigo la norma —basada en las del RISM— de copiar sólo el texto que corresponda a las notas que copio; cuando la última sílaba, o sílabas, de una palabra caen fuera de las notas que se copian, pongo la sílaba que falte, o las sílabas, si son varias, entre paréntesis, precedidas de un guión. De esta manera, el lector tiene los medios suficientes para identificar el incipit y la composición, que es el único fin que se persigue con estos incipits musicales-literarios.

Ésta es la regla. Pero luego hay varias matizaciones que hacer: la primera en las obras que constan de varias partes que son, o pueden constituirse en, independientes. El caso más claro y frecuente es la misa, con sus cinco partes; igualmente los oficios de difuntos, las "vísperas", "nonas", etc. Tanto el Padre Rubio como Dámaso García Fraile sólo copian el incipit de la primera composición. Éste fue también un acuerdo que se tomó en el RISM, pero por un motivo bien poco científico: por economía. Yo pienso que esto es insuficiente y que se deben copiar los incipits de las cinco partes de la misa, los de todos los salmos, magnificats, etc. de las vísperas, y lo mismo en otros casos similares, tanto más, cuanto que, en el caso de las vísperas, frecuentemente aparecen luego copiados los salmos, o alguno de ellos, como obras independientes y autónomas,

con lo que, si sólo se copiara el incipit del *Dixit Dominus*, perdería su utilidad y su sentido este sistema de catalogación<sup>38</sup>.

La 2ª matización se refiere a las obras que también constan de dos o más partes que forman un unum casi indivisible. El caso más claro lo constituyen los "recitados y arias". En los papeles de las catedrales suele ponerse, en el título de la portada, el comienzo del aria como definidor de la composición. Pero es claro que el recitado también cuenta. Y de hecho hay muchos casos en los que la función del recitado o del aria cambia, usándose un mismo recitado para otra aria, y aun para otras, y lo mismo cambiándole el recitado a una misma aria, para usarla en otra festividad, etc. Por eso yo, en mis catálogos, en estos casos copio los dos incipits.

Queda una 3ª matización, un poco más delicada o menos clara, pero que creo deber mencionar aquí: el caso de una composición para solo y coro, cuando el solo no es el tiple; o cuando en una composición no comienza el tiple del primer coro, sino cualquiera de las otras voces; por ejemplo, el contralto, tenor o bajo, caso frecuente en los villancicos del siglo XVIII, o, en los del XVII, el tiple 2º, uno de los tiples del 2º coro, etc. Yo, en estos casos, también suelo copiar los dos incipits, el de la voz que comienza y el del tiple, advirtiendo en cada uno de qué voz se trata. Pienso que es preferible pecar por carta de más que de menos. Eso sí: el incipit de la voz superior debe incluirse siempre, pues ese 2º incipit que yo añado es en gracia a una mayor claridad, mientras que, manteniendo todos la norma básica del RISM de la voz superior, lograremos una uniformidad por parte de todos en este punto esencial, uniformidad que es indispensable para poder identificar duplicados, transformaciones, etc.

Queda todavía por tratar, entre otros puntos importantes, uno que bien merece que se mencione aquí: la conveniencia de reunir en una base de datos común todas las fichas de los varios catálogos ya publicados y de los que vayan a publicarse, introduciendo los incipits musicales a través del "Plaine and Easie Code", inventado por Barry Brook y universalmente adoptado por el RISM, a fin de poder identificar más fácilmente los duplicados y transformaciones. Pero este proyecto se sale fuera de las posibilidades actuales, aunque no sería inoportuno que la Dirección de este Centro de Catalogación Musical de Andalucía fuera pensando en la posible puesta en marcha de este proyecto.

<sup>38</sup> También Muneta lo hace así generalmente, aunque hay en él algunas excepciones, que no parece necesario especificar aquí.

Finalmente, decir que toda composición debe tener en el archivo una **signatura individual** que la identifique sin lugar a confusión alguna: que la manera más sencilla y clara de lograr esto es dar una **numeración correlativa** a todos los legajos del archivo, y dentro de cada legajo un subnúmero a cada composición (que esos legajos estén ordenados según el sistema tradicional de géneros litúrgicos o por el de autores que yo sugiero, es indiferente); y que esa doble numeración, de legajo y pieza, —o cualquiera otra que se adopte— debe figurar en la correspondiente ficha del catálogo.

Haciendo así, haremos catálogos que no tengan nada que envidiar a los mejores que se hagan, o se hacen, por el mundo<sup>39</sup>.

## DISCUSIÓN

### Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO

Iniciamos ahora el debate; en realidad, nos hubiera gustado tener una gran mesa redonda donde pudiéramos estar todos dialogando, no es posible, tampoco tendría sentido que dejáramos esta mesa presidencial vacía, pero como va a haber tres debates intentaremos que los distintos partici-

---

<sup>39</sup> En el largo y vivo diálogo que se suscitó tras la lectura de esta ponencia, se trató, desde muy varios puntos de vista, una posible parte de los catálogos a que yo no había hecho más que una referencia de pasada, aunque en las normas de confección de Climent ya estaba claramente expresada: las biografías. Tanto D. José Climent como yo —y algunos más de los asistentes— defendimos, con toda decisión, la conveniencia de incluirlas. Otros, en cambio, razonaban que no se debían incluir, sino que era preferible dejarlas para su lugar apropiado: los diccionarios. Como suele suceder en este tipo de discusiones, ninguna de las partes convenció a la otra, por lo que tanto Climent como yo, al hacer posteriormente un balance de los argumentos aducidos, acordamos seguir publicando biografías en nuestros próximos catálogos, ya que ellas constituirán, precisamente, la base de posibles resúmenes en posibles futuros diccionarios, al estar hechas a base de documentos originales que nosotros, por haber trabajado en esas catedrales, poseemos y a los que, por el contrario, un posible compilador de esas voces de diccionario normalmente no tiene acceso. Ejemplos como los de los catálogos de Muneta o de Casares deshacen, me parece a mí, cualquier duda que pudiera haber respecto de la conveniencia de introducir estas biografías en los catálogos.

pantes estén en la misma. Yo soy el que la abandono, para estar abajo, porque queremos que este debate sea entre los especialistas invitados, y que libremente puedan expresar su opinión, cualquier crítica, y que no haya ninguna ingerencia por parte del Centro en estos debates, dotándolos de una dinámica propia y autónoma.

De común acuerdo con los participantes en estas Jornadas, coordinará los debates D. Alvaro Zaldívar, y realizará funciones de secretario D. Xoán Manuel Carreira, ustedes tienen la palabra.

## ZALDÍVAR

Creo interesante iniciar el debate con dos pequeñas precisiones: la primera en beneficio de la labor del secretario, es pedir a los intervinientes que se identifiquen al comienzo del uso de la palabra. En segundo lugar, se ruega a los intervinientes bravura no exenta de nobleza y de cortesía y brevedad.

Si bien no hay ningún orden prefijado, como moderador del debate desearía dar la oportunidad de que el turno de palabra sea por alusiones a los múltiples investigadores citados en la excelente, amena y densa ponencia de López-Calo.

## CLIMENT

Hay muchas cosas que se podrían decir, por ejemplo en la cuestión de los nombres. Es un tema al que se le ha dado muchas vueltas, y he llegado a la conclusión de que no tenemos por qué perder lo que es nuestro. De cara al extranjero sí puede ser soprano, alto, tenor, bajo y así lo he publicado, pero sigo pensando que me he equivocado, que lo mejor es tiple, alto... López-Calo aludía que aquí se utiliza contralto y alto. El altus, también es nuestro, los dos nombres están muy usados en los archivos, pero el tiple es una cosa exclusivamente española y creo que no debemos renunciar a algo tan peculiar, por tanto debería ser tiple, alto, tenor, bajo.

Si en el tiple ponemos Ti, siguiendo a Samuel Rubio, en el tenor no haría falta poner el Te, sino T sencillamente, Ti, A, T, B. Vuelvo a decir que yo soy el primero que ha publicado ese, A, T, B, pero creo que ahora rectificaría a López-Calo, precisamente por conservar ese nombre que sólo es nuestro, que no existe en el mundo.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Yo quería agradecer a López-Calo esa información y el trabajo que hace. Es un trabajo de catalogador, un trabajo sumamente arduo, pero además es sobre todo un trabajo de gran utilidad para los demás. Tenemos todos que agradecerle mucho. Yo, quería añadir algo a las palabras de López-Calo, quien en su ponencia presentó una visión muy concreta, la de los catálogos de los diversos centros. Hay un tipo de catálogo que es igualmente necesario, quizás en un 2º tiempo, que es el monográfico. El catálogo temático o de épocas. Perdonen que les hable del tipo de catálogos como el que yo he hecho sobre música medieval, quizás sea un catálogo hecho con excesiva rapidez y hoy día lo hubiera hecho de otra manera. Hubiese completado con más datos que cuando lo hice, pero entonces no me era posible porque no se disponía de ellos. Pero ese tipo de catálogo también es sumamente útil. Yo en este punto me refiero a un catálogo de impresos litúrgicos musicales de España, que estamos nosotros haciendo en Madrid en el Conservatorio de Música, en nuestro Departamento. Es un catálogo que no se ha hecho todavía, en el cual hay mucha música gregoriana y de canto llano, sobre todo de esta última, y dentro de ésta hay música hispánica, específica, que interesa recalcar.

## LÓPEZ-CALO

Antes de las otras intervenciones, voy a responder a estas dos. Con respecto a lo de Climent, no estés arrepentido de lo que hiciste, creo que lo has hecho muy bien, y tú sabes que para mí tus catálogos son modélicos; sólo te pongo una pega, y te la pongo aquí en público, como tantas otras veces te lo he dicho personalmente. Climent tiene un asombroso fichero de incipits musicales; tuvo la amabilidad de mandarme el duplicado de algo así como 10.000 ó 12.000 piezas; sin embargo, publica sus catálogos sin incipits musicales. Sé muy bien que lo hace en contra de su voluntad, pero yo aquí en público aprovecho para pedirle una vez más que sea como sea publique cuanto antes los incipits musicales. Sobre lo que has dicho del soprano, alto, bajo, etc., queda tranquilo que estás en lo cierto.

En cuanto a lo de Ismael, efectivamente no hablé de los catálogos temáticos pues no era ésta la misión, ni de los catálogos, por ejemplo, personales. Cuando se publica una biografía de un autor hay que publicar evidentemente el catálogo de obras completas. Para mí, es un modelo lo que publicó Robert Snow en los "Detroit Studies in Music Bibliography"

con el catálogo de obras de nuestro insigne, prácticamente granadino Rodrigo de Ceballos, una obra realmente magistral. De modo que esta consideración, no entraba aquí.

## GONZÁLEZ VALLE

Creo que, para sacar más provecho de estas Jornadas, deberíamos establecer unos acuerdos sobre puntos concretos, que puedan ser puestos en práctica después, es decir, con vista a los trabajos posteriores a este Simposium de Granada. Sería ideal que en el futuro pudiera decirse: los criterios de catalogación en España hasta aquí han sido de un modo, y a partir de ahora son de otro. A esto ha aludido muchas veces López-Caló, y su magnífica conferencia puede ser una lección magistral para otros más jóvenes que empiezan y para otros, que llevamos años trabajando en catálogos; es una larga experiencia que, si la tenemos presente, nos puede ahorrar muchos problemas y facilitar el camino.

Pienso que uno de los puntos que deberíamos tener presente es, que un catálogo *debe servir también para la investigación*, es decir, no solamente para saber o localizar lo que hay, es decir un inventario, sino que hay que describir y definir las obras como si fueran cuerpos vivos del archivo.

Hay que tener en cuenta las normas internacionales, por ejemplo, con relación a la ortografía de textos y autores. Pensar también que, queramos o no —el desarrollo tecnológico de los tiempos nos lo impone—, tendremos que trabajar con ordenador; muchos lo estamos haciendo ya. Acaba de decirnos López-Caló los beneficios que aporta, lo que ayuda un ordenador. Un catálogo bien programado de 1000 fichas, realizado con ordenador se convierte instantáneamente en otro de 10.000 ó 20.000 fichas. Si queremos que nuestro trabajo sea más útil a nosotros mismos, tenemos que unificar criterios sobre ortografías, terminologías, sistemáticas, etc.. Aunque nos duela, como dice Climent, tenemos que ceder algo propio, usar terminologías universalmente usadas como por ejemplo: soprano, alto, tenor, bajo, impuestas ya internacionalmente, para que lo nuestro sirva a los demás, y lo de los demás a nosotros. López-Caló es el que mejor nos puede informar, porque es el que más contacto tiene con ambientes internacionales y es el representante del RISM en España.

Yo tengo bastante contacto con algunos centros de catalogación internacionales. Conozco bien bibliotecas importantes de música como la

Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Allí se trabaja mucho en catalogaciones y siguen procedimientos propios. No quieren seguir moldes, formas de ficha regularizadas, porque piensan que cada obra es única y tiene una fisonomía peculiar, por lo tanto cada obra tiene aspectos diferentes que hay que consignar. Sus trabajos son entretenidos y de miniatura. Este es un criterio muy particular y muy costoso, incluso económicamente hablando. No obstante, todas las fichas cumplen en cuanto a terminologías, información y otros detalles todas las normas internacionalmente exigidas. Además un trabajo realizado con ordenador permite conservar todas las peculiaridades que queramos conservar.

Mi opinión es que hay que cumplir en la catalogación las normas internacionales; por lo tanto unir criterios. Todos saldremos ganando.

## LÓPEZ-CALO

González-Valle tocó un punto básico, que yo intencionadamente no quise tratar en mi exposición, porque ya había resultado muy larga. Es lo de unificar criterios, incluso a nivel internacional. Me permito hacerle dos comentarios: el primero lo considero básico, de modo que debiera quedar como una de las consecuencias fundamentales de estas jornadas: es indispensable crear en España una base de datos musicales. Me explico: para hacer cualquier trabajo en España tenemos que ir recorriendo libros y más libros, en un trabajo a veces agotador, mientras que todo este problema queda resuelto con una base de datos, de modo que uno para cualquier trabajo tenga que consultar 30 catálogos o 30 libros, sino buscar lo que le interese en el ordenador.

El segundo comentario es el que se refiere al aspecto internacional, que también tocó Climent: habláis a un convencido, pues yo siempre he procurado vivir así. Pero esto mismo me permite confirmarles lo que les decía con mi propia experiencia en el RISM internacional, con lo que me sucedió un día en Kassel, durante una de nuestras reuniones periódicas del RISM: se me ocurrió pedir al ordenador que me diese una lista de todos los salmos de Antonio Abadía (un maestro de capilla de la catedral de Burgos), y me los dio al instante. Esto sólo se consigue con un ordenador y una base de datos. Ahora bien, para esto es indispensable la unificación de criterios, en todos los puntos. Por ejemplo en la ortografía de los nombres de autores. Si, por poner un caso concreto, escribimos *Ayllón* con la misma ortografía con que aparece en los originales de las composi-

ciones, es decir, unas veces con *y* griega y otras con *i* latina, el ordenador, cuando le pidamos las composiciones de *Ayllón* nos dará las que encuentre bajo ese epígrafe, prescindiendo completamente de las de *Ayllón*. Lo mismo si escribimos *Vargas* con *B*, etc. Este criterio debe ser uniforme y absoluto, y no puede haber más que uno, que es el de unificar la ortografía de nombres, lugares, títulos, etc., según las normas modernas de ortografía. Los ordenadores funcionan por casillas en compartimentos estancos y hay que obrar en consecuencia.

Por supuesto que puede haber variantes o casos excepcionales, como usted bien decía, citando el caso de la Biblioteca de Munich. Pero es que allí está trabajando esa mujer admirable que es Gertraut Haberkamp, a quien conocí precisamente en las reuniones del RISM. Los de Munich siguen, en lo esencial, las normas del RISM, aunque con ligeras acomodaciones; lo mismo que tendremos que hacer nosotros, pues habrá que adaptar las normas generales al caso concreto nuestro.

Lo cual tiene otro aspecto opuesto: lo que decía Climent de hacer *pro domo nostra*. Eso es evidente: que tenemos que proceder en todo con espíritu de patria, pero sin perder nunca de vista las miras universalistas y dejando de lado todo localismo y provincianismo. Hay que hacer estudios con miras internacionales. Y para ello esa unificación de ortografía, etc. es indispensable.

## ÁLVAREZ PÉREZ

Está bien admitir los criterios internacionales. Pero nuestra documentación musical posee matices divergentes que la dotan de personalidad diferenciada. Por ejemplo, en el órgano ibérico, el cual posee unas características especiales; así el organista alemán que viene aquí tiene que estudiar nuestros registros, lo mismo que el organista español que va a Alemania y se encuentra con muy distintos criterios de registración.

Perder esta personalidad es grave según mi parecer, pues los musicólogos extranjeros deben conocer que la historia de la música española es la historia de nuestras denominaciones para los cantantes. Respetar nuestras denominaciones puede crear problemas con el ordenador, pero me parece erróneo perder esa personalidad característica nuestra. Si una partitura dice "Tiple" y yo escribo "Soprano", no estoy siendo fiel transcriptor. Ignoro como solucionar este problema, si con notas de pié, con advertencia en la introducción al catálogo o de otro modo, pero insisto en

reclamar fidelidad a nuestra historia. Eso es en cuanto a este punto. Hay otro punto sobre los incipits, que López-Caló decía, las ocho o las diez primeras notas del tiple y cuando hablaba del bajo, se veía en la obligación de repetir el incipit, y yo me pregunto lo siguiente: ¿por qué el incipit responde al tema, si el tema musical me los pone tiple, pues me los pone tiple, pero si el tema musical me pone el bajo, altus o el tenor. Si cuando yo pongo el incipit en tiple, yo repito el tema en el incipit que lo hace el tenor o el bajo, porque cuando el tema me lo ponen el bajo, tengo que poner el incipit del tiple, ¿porqué?. Si de lo que se trata ahí es del tema, es decir, el incipit lo que me da a mí es el tema de la composición musical, me los ponga en tiple, me los ponga el altus, el contraaltus, me los ponga el tenor o el bajo. Lo que hace, si yo por ejemplo el tema está en el bajos, ya lo tengo, si lo pongo en el tiple, no hago más que repetir en la 5ª o en la 8ª que me lo va a dar él, luego me siento obligado exactamente igual si empieza el incipit o del tiple, depende ya de poner también la respuesta que más te convenga, es decir, o ponemos el tema, esté dónde esté, o nos veremos en la obligación de repetir por lo menos una voz a ver como se pone el tema, sea la 5ª, a la 3ª o a la 8ª.

## LÓPEZ-CALÓ

Lo que acaba de decir Álvarez Pérez creo que es fundamental y merece la pena pararse en eso. Le digo lo mismo que decía a González-Valle: que no toqué estos temas en mi exposición por ser ésta ya de suyo demasiado extensa, pero hay que tratarlo aquí, y voy a ello. Usted tocó dos temas diferentes, y los dos importantes: el primero, el de mantener nuestra identidad en el nombre de las voces. Eso es evidente (pero no en las siglas, que deben ser las internacionales). Es decir, en España, por ejemplo nunca se llamó a la voz más aguda *soprano* (aunque sí *superius*, que también comienza con *s*). Desde el siglo XVI, y aun desde el XV, se le llamó habitualmente *tiple*, y tiple debemos llamarla también nosotros. De hecho, yo en mis catálogos, cuando tengo que especificar en un incipit la voz que estoy reproduciendo, siempre utilizo la palabra exacta del original (pero es de advertir que la segunda voz viene llamada frecuentemente *alto*, en alternancia indiferente con *contralto*, lo cual debe ser tenido en cuenta también).

La segunda cuestión que tocó Álvarez Pérez es más trascendental: lo de los temas que decía él: se dan en la polifonía clásica, de contrapunto imitativo, no en la música "moderna". Pero es frecuente el caso en que

una composición, un villancico pongo por caso, no comience por el tiple, sino por cualquiera de las otras voces. Por ejemplo, que empiece el tenor "Ah de la casa, ¿quién va", a lo que responde el tutti "Aquí estamos". En estos casos pienso yo que debemos hacer dos incipits para la composición: el primero el que realmente comienza la composición, y el segundo el del tiple (o tiple 1<sup>o</sup>, si hay más de uno). Esto de poner siempre el tiple es esencial, porque es el único medio de que todas las composiciones, sean las que sean, estén siempre identificadas de una manera uniforme y universal.

Aún habría que añadir una nueva consideración: que en el RISM, para facilitar la identificación de los incipits, se adoptó el "Plain and easy Code", que Barry S. Brook había ideado y que pienso que también nosotros debiéramos adoptar para introducir los incipits musicales en nuestra base de datos, pues permite la identificación de cualquier composición, sus duplicados, transformaciones, etc. Y advierto de paso que esto de los duplicados y transformaciones no es problema solamente de la música del siglo XVI, sino también de la posterior. Por ejemplo, Doyagüe, el gran Doyagüe, de Salamanca, cuyas obras aparecen en muchas catedrales de España, a veces transformadas, o en copias anónimas. Y para la identificación de esos anónimos y de esas transformaciones es indispensable que los incipits musicales sean introducidos con el "Plaine and Easie Code", razón por la cual pienso publicarlo como apéndice a mi comunicación.

## CALAHORRA

Quisiera plantear aquí como tema de discusión la posibilidad de distinguir netamente entre la ficha de una obra para ser publicada en un catálogo, con los datos suficientes para que pueda ser compulsada y confirmada o no su existencia en otro archivo, y la ficha propia del archivo, base a su vez de un programa informático.

Sofiamos con un formidable banco de datos de todos los archivos conocidos, pero si uniformamos estos datos, limitándolos a la ficha propia de un catálogo, perdemos gran parte de la riqueza de nuestra historia musical, como ya se ha indicado aquí. En el catálogo se indican determinados acompañamientos con el término genérico de "bajo continuo"; pero es muy interesante saber cuándo, por ejemplo, entre las mil quinientas obras

---

\* Se incluye el "Plaine and Easie Code", como apéndice en este volumen.

del s. XVIII que se guardan en el archivo de la catedral de Jaca, aparece el término concreto de "continuo", y quién lo ha utilizado. La indicación de "recitado" convendrá a muchas obras del catálogo, pero es muy interesante saber, por ejemplo, cuántos recitados a compás se dan, en qué época, y en qué autores, o recitados a dúo, o con instrumentos, además del acompañamiento general.

La ficha del archivo al servicio de un programa informático ofrece una riqueza asombrosa para los estudios musicológicos, difícilmente alcanzable si lo basamos en los datos que ofrecería un catálogo. Este será meramente indicativo, lo suficientemente explícito para saber que esa obra está además en tal archivo o no está en tal otro. Pero la ficha del archivo es mucho más amplia, ofreciendo una serie de datos y términos que enriquecen el conocimiento de la Historia de la Música en España.

Ésta sería mi propuesta: estudiar si se puede hacer esta diferenciación entre la ficha escueta para la publicación de un catálogo, y la ficha que queda en el archivo, al servicio de los estudios con base informática.

## CARREIRA

Voy a plantear dos cuestiones nada novedosas. La primera es insistir en que un catálogo es un localizador y lo que se trata de localizar en nuestro caso es una pieza musical. Una vez más, lo compararé con una guía de teléfonos. En una guía de teléfonos no se nos indica si a "Flores del Campo, T.O." le gusta el cordero o es vegetariano, la única información es la de su teléfono y domicilio que son los datos que precisamos para su localización.

En segundo lugar quiero retomar la cuestión suscitada por López-Calo referida a la ordenación general. Creo que esta ha de discriminar según el criterio de producción, es decir entre la música escrita para la propia capilla (o al menos por los músicos de la misma, aún en otra fecha y lugar pero conservada en esa capilla) y la música adquirida a músicos extraños a la capilla. Me parece muy útil que, con solo abrir el catálogo, el lector pueda saber que música se produjo en aquel templo y cual procede del exterior a la misma. Desde luego que parece más simple hacer la sub-ordenación de la primera categoría (por ej. maestros de capilla, organistas, otros músicos de la capilla y anónimos) que de la segunda (¿españoles y extranjeros?, ¿manuscritos e impresos?, ¿rectas, apaisadas y redondas?), pero esto siempre será secundario al criterio de ordenación

general. No significa ello que renuncia a criterios unificados en todo o casi todo. Así, me satisfaría conseguirlos para las fichas de los villancicos, tema en que andamos cada uno por su lado como antes señaló López-Calo; tras tentar varias posibilidades he de reconocer que carezco de una propuesta a la ficha de un género tan abundante como los villancicos.

## GARCÍA FRAILE

Hace ya largo rato que terminó la exposición de López-Calo y observo que el desarrollo del debate es disperso; cada quién habla de su tema, hace su puntualización y no avanzamos. Pidiendo previamente perdón a quien pudiera resultar ofendido, pues no es esa mi intención, voy a exponer cinco puntos y una propuesta.

En primer lugar decir que me ha defraudado la conferencia de López-Calo, toda vez que esperaba de ella la presentación de unos esquemas para la discusión, de las técnicas de catalogación más recientes y su puesta en práctica en otros países así como su aplicación en el nuestro... en fin, unas pautas para el necesario diálogo. Es desde luego grato escuchar la autobiografía científica de un profesor y conocer sus avances y sus errores (y aquí permítaseme pedir a la Junta de Andalucía que sepa aprender de los yerros cometidos en otros lugares), pero insisto en que alguien que, como López-Calo, pasa tanto tiempo fuera de España hubiera debido presentarnos un panorama del estado actual de los problemas de catalogación en los círculos musicológicos internacionales.

Segunda cuestión: insistir una vez más en que la realización de un catálogo no es una tarea musicológica. Es un trabajo que correspondería a los archiveros y bibliotecarios pero que, por las razones que sea, no han hecho y hemos realizado musicólogos como paso previo a la investigación propia y ajena.

Tercer punto: hacer la catalogación de un fondo musical supera la capacidad de cualquier persona. Son precisos conocimientos diversos cual la paleografía, leer música, fragmentar los versos, archivística, tratamiento documental, incluso estudiar las marcas de agua... Si la Junta de Andalucía hubiera pensado en encargar la tarea de catalogación de los fondos musicales solo a musicólogos, ello representaría una pérdida de tiempo y de dinero. Como quizás hay perdido su tiempo y su dinero quien encargó a mí el Catálogo de la catedral de Salamanca; agradezco los piropos que le ha dedicado López-Calo pero estoy insatisfecho de ese trabajo. Y lo estoy porque creo que un catálogo debe ser algo más de lo que re-

sultó ser el mío. El trabajo en equipo es absolutamente necesario si queremos ser honestos, recurramos al archivero, al informático, al experto en literatura... Por lo que a mí respecta siento que cada vez sé menos de lo mío y no oso hablar de otros temas.

En cuarto lugar me referiré a las cuestiones presupuestarias. No creo que un catálogo sea una guía de teléfonos pero tampoco puede ser un objeto suntuario y en España estamos editando catálogo impresos en papel muy grueso, con despliegue tipográfico, en plan muy lujos. Esta tendencia hacia el lujo editorial la inició la Diputación de Cuenca y todos hemos ido detrás de ese modelo en vez de reparar en como viene haciendo la Compañía Telefónica que cada vez usa papel de peor calidad. Bueno, no deseo adentrarme en detalles.

Finalmente, la quinta cuestión y la más dolorosa. Ciertos sectores de la musicología española han hecho su negocio de los archivos. Así como no se pueden exportar tablas de pintura, por poner un ejemplo, espero que no sean objeto de exportación los "incipits" musicales de las Catedrales de Andalucía como lo han sido los del resto de España.

Mi propuesta es a la mesa: que se proceda a una reestructuración del diálogo. Hemos tocado temas genéricos pero apenas nos hemos adentrado en las cuestiones de catalogación. Si hemos de debatir el modelo de ficha y cuestiones semejantes, perfilémos el diálogo pues en caso contrario esta reunión será una pérdida de tiempo.

Mi propuesta es a la mesa: que se proceda a una reestructuración del diálogo. Hemos tocado temas genéricos pero apenas nos hemos adentrado en las cuestiones de catalogación. Si hemos de debatir el modelo de ficha y cuestiones semejantes, perfilémos el diálogo pues en caso contrario esta reunión será una pérdida de tiempo. Yo por lo menos no he venido a participar en esta experiencia impresionante para perder el tiempo sino para colaborar con mi grano de arena; con lo poco que sé sobre este tema. He de reiterar a la Junta de Andalucía la necesidad de aprender de los errores que otros cometimos y a los asistentes mis disculpas a quien pudiera resultar ofendido.

## **NIETO CUMPLIDO**

Permitasme una intervención sobre algo previo a la catalogación y microfilmación. Se ha iniciado ya la microfilmación pero ¿está asegurada la ordenación correcta de esos fondos musicales previa a la microfilma-

ción? Una labor previa sería comprobar que todo aquello está ordenado y que cada papel está en su sitio, pues de no ser así no hay quien lo ordene en los microfílm. Pienso, por ejemplo, en mi caso de Córdoba, donde me encontré amontonado el archivo musical. Con la colaboración de los maestros de capilla, aquello se ordenó en cierto modo, pero no se ha hecho el trabajo completo, pues se ha visto que hay papeles sueltos de una partitura en otro sitio. Pido, pues, que se compruebe en primer lugar que los archivos musicales están ordenados y si no procédase a ordenarlos. Si eso no está hecho antes de la microfilmación es inutilizable el fondo de microfílm.

## BAGÜÉS

Quiero ahondar un poco en lo que ha dicho García Fraile. Estoy de acuerdo en que un catálogo es un instrumento de uso, pero solamente eso, un instrumento de uso descriptivo y no tiene por qué ser tan completo ni tan complejo. Simplemente creo que tiene que ser profesional. El problema es quién es el que tiene que hacer los diferentes instrumentos de descripción y su relación con la custodia de los fondos. Es decir, los catálogos no han sido hechos hasta ahora por los encargados de los archivos, sino por los musicólogos, lo que ha traído más de un problema. Otro tema planteado es el miedo a la exportación de incipits. No hay por qué tenerle miedo, siempre y cuando se tenga un control de los documentos; el problema es que se han exportado incipits sin tener el control de los documentos, porque no había archiveros que controlasen esos documentos, y eso sí me parece más complejo.

Algo que quisiera recalcar es la necesidad de aclarar qué temas vamos a discutir en estas jornadas, es decir, si vamos a tratar de sistemas de catalogación, de prioridades de catalogación, de normas de descripción documental, de ficha catalográfica, de terminología universal, etc.; si estamos hablando de fichas, se está mencionando constantemente el RISM. El RISM es un proyecto complejo con varias series. La serie A-II solamente se refiere a manuscritos anteriores a 1800. Si nos estamos refiriendo solamente a este proyecto, tal parece que la música se acaba en 1800. Es decir, el catálogo es un instrumento de uso descriptivo, y no sólo para el investigador, sino también para el músico. Luego entonces, ¿qué pasa con la música del s. XIX y XX? Y voy más allá, no solamente se trata de manuscritos sino también de impresos, y si se trata de impresos hay entre otras unas normas internacionales aprobadas por la Asociación

Internacional de Bibliotecas Musicales, dentro de las ISBD, que hasta hace poco no se han utilizado en España con las partituras. Creo que es de esto de lo que tenemos que hablar, ¿o no?

## DÍEZ HUERTAS

Estoy aquí en representación de la Universidad de Málaga. Añadiré que dirijo el coro de la Universidad de Málaga, soy presidente de la Federación Andaluza de Asociaciones Corales, y como todo buen tesorero, tesorero sin fondos de la Confederación Española de Asociaciones Corales. Nosotros estamos legalizados desde hace cuatro años y hemos tenido problemas al tratar de informatizar el archivo coral, lo que se puede hacer extensible al archivo de otra clase. Los alemanes se gastan un dinero grandísimo que nosotros no tenemos, y a los franceses, cuya Federación compró los derechos de informatización el año pasado, les costó un ojo de la cara, y al final vieron que esa ficha rebasaba sus posibilidades. Tuvimos el encargo a través de la Federación Europea a la que pertenece la Confederación Andaluza, e hicimos un modelo de ficha que obtuvo los parabienes del INAEM, que consultó a la Unesco. Nuestras fichas coinciden, en general, con las que se usan en Europa; de tal manera que si a alguien en Berlín le interesa saber el Ave María, pulsa el botón de Ave María y sale todo.

Aquí, hay un montón de datos mejorables porque nada es definitivo, pero yo puedo ofrecer el trabajo que hemos hecho en la Confederación en tres años, del que he traído fotocopias. Lo expondré un poco a grandes rasgos: la introducción de la Confederación Coral Española es larga, indica género, estilo y siglo, título de la obra, texto, autor, nación y región; si existen traducciones de esa obra, si la música es popular, etc. En el apartado de voces nosotros nos hemos atendido a la "S", la "A"; y luego la subdividimos en masculino de dos, tres, cuatro voces, solistas, etc.

## ZALDÍVAR

Para dar agilidad a los tres cuartos de hora que nos quedan de debate, propongo, si a ustedes les parece bien, tratar de tres cuestiones básicas que se han repetido prácticamente en todas las intervenciones: ¿para qué sirve un catálogo?, ¿cómo debe de hacerse un catálogo? y ¿quién debe de hacerlo?

## FERNÁNDEZ MANZANO

En relación a los comentarios de García Fraile acerca de la Conferencia Inaugural, como responsable de este Centro y por consiguiente de la organización de las Jornadas, me veo en la obligación de decir algo. En realidad cualquier tema se puede afrontar desde múltiples facetas, y creo que el enfoque de López-Calo ha cubierto un ámbito de gran interés. Conocer las vicisitudes de un largo proceso histórico de catalogación de los archivos musicales en España, sus logros y deficiencias, la integración internacional y el momento actual, me parece una reflexión obligada, porque tener conciencia de nuestro pasado y nuestro momento presente nos posibilita afrontar el futuro con mayor decisión y elementos de juicio. Pienso que López-Calo ha entendido muy bien el sentido que se quería dar a esta Ponencia Inaugural, recordándonos lo que se ha hecho y donde estamos, para marcar un inicio, una apertura al debate donde las decisiones de futuro las tienen que marcar todos ustedes.

Por otra parte, indicar nuestra coincidencia con García Fraile en la necesidad que impone la modernidad de trabajar en equipo, y de reunir a diversos especialistas en una tarea común. El criterio que ha presidido el convenio es precisamente potenciar la formación de equipos en la que se integren, por una parte, los investigadores que vienen trabajando ya en estos fondos tradicionalmente muchos años, a los que se pueden y deben incorporar los especialistas que sean necesarios.

En cuanto al tema de la informática, tratado aquí, me gustaría muy brevemente, informar de algunas de las gestiones realizadas en este Centro sobre el mismo. La informática no solo permite hacer unas magníficas ediciones, escribir música, acceder a la información por cualquier tipo de entrada, sino que actualmente, —la revolución tecnológica está abriendo nuevos campos—, quizás en un futuro muy cercano represente una alternativa o una combinación a los procedimientos de almacenamiento de documentos originales, tradicionalmente realizados mediante microfílm.

Los procedimientos de captura de imágenes y procesado o manipulación de las mismas mediante ordenador es hoy una realidad, incluso a color, mediante scanner, cinta de video, y otros procedimientos, como su reproducción por impresoras laser también a color, lo que permite tener una reproducción del original en su totalidad, ampliado o en parte en la pantalla del ordenador o en una copia en papel. El problema fundamental es su almacenamiento, dado que las imágenes requieren gran cantidad de espacio, lo que hace que las unidades tradicionales de almacenamiento de

la información más usuales, discos rígidos y flexibles resultan de baja capacidad, siendo el disco óptico una buena alternativa.

Otro problema es el de su tratamiento y recuperación, en estos momentos mediante sistemas de claves, aunque el desarrollo de las investigaciones en cuanto a inteligencia artificial podría variar completamente este sistema. El último problema sería el monetario, aproximadamente un fondo de 30.000 imágenes a color tendría un costo de almacenamiento de 9.000.000 pts.; por lo que este Centro está haciendo una serie de gestiones con diversas empresas europeas y españolas para evaluar ventajas y precios, amén de lo que valdría establecer una red entre —al menos— los diversos archivos en los que se pretende actuar. La microfilmación es sin duda en estos momentos más económica tanto en su realización, como en el establecimiento de esta red y que se pueda consultar en cada archivo los microfilms, contribuyendo a la buena conservación de los originales y evitando el desgaste de los mismos por el uso continuado de investigadores que fundamentalmente utilizarían los microfilms.

Existe también la posibilidad de un maridaje futuro entre ambos procedimientos que es, asimismo, objeto de estudio en estos momentos.

Por último, en cuanto a la propuesta de Nieto Cumplido, reseñar que estoy completamente de acuerdo con el, antes de microfilmarse hay que ordenar e inventariar. En el caso de la catedral de Jaén estos principios se han respetado, por una parte, el fondo se encontraba perfectamente ordenado e inventariado —gracias a la labor de D. Alfonso Medina Crespo organista de la catedral de Jaén—, y para nosotros era fundamental elegir un punto como experiencia piloto, dado que necesitábamos realizar diversas pruebas de calidad, tiempo de realización, etc., y reconocer aquí, que estas labores se están realizando gracias a la modélica organización del archivo que su responsable, Melgares Raya, le ha imprimido, y gracias a su amabilidad, como al esfuerzo de la Delegación Provincial de Cultura de Jaén está realizando en este sentido, prestando a esta iniciativa su pleno apoyo.

## LÓPEZ-CALO

Estoy de acuerdo con lo que dijo Zaldívar, de que hay tres preguntas que se repiten mucho: ¿para qué sirve un catálogo?, ¿quién debe hacer un catálogo?, ¿cómo se debe hacer un catálogo? Yo añadiría una cuarta cues-

ción que está aflorando constantemente y en la que seguramente deberemos profundizar más hoy y mañana: la cuestión de la informática.

Voy a expresarles mi opinión respecto de estos cuatro temas.

¿Para qué sirve un catálogo? Carreira decía que un catálogo es una guía telefónica. Sí y no. Desde luego, sirve, como bien decía él, para encontrar, de la manera más fácil y rápida posible, una composición. Pero un catálogo es mucho más, sobre todo cuando uno trata de lo que pienso que deberíamos hacer los musicólogos, que es estudiar la música misma, su evolución. Para esto ayudan mucho los incipits musicales, que nos dan ya, de un solo golpe de vista, el carácter de la composición. O sea, dos finalidades para un catálogo: encontrar una composición determinada, como cuando buscamos un número de teléfono, pero luego mucho más, con datos a lo mejor insospechados, de si una pieza se repitió varias veces, de si se hicieron varias copias de ella, etc.

¿Quién debe hacer un catálogo? García Fraile decía que un catálogo debería ser obra de colaboración de varios científicos de especialidades diversas. No iría yo tan lejos. Un catálogo, al fin y al cabo, siempre servirá primordialmente, como bien decían Carreira y Calahorra, para encontrar una composición. Casos como el que citaba García Fraile, de las marcas de agua del papel, pueden ser importantes en algún caso concreto y no muy frecuente, porque normalmente hay otros medios más fáciles de identificar una composición, su fecha, etc. Para esos casos concretos y más bien excepcionales se puede consultar a especialistas de otras áreas; para los casos habituales pienso que no hace tanta falta. Los catálogos de Climent son modélicos y los hizo él solo.

¿Cómo hacer un catálogo? Eso sí que es el problema. Y como decía bien Nieto Cumplido, antes de preguntarnos cómo hacer un catálogo habría que plantarnos cómo organizar un archivo musical. Respecto a este punto yo he expuesto ya mi opinión, que resumo aquí: hasta cierto punto es indiferente que un archivo esté organizado por contenido litúrgico, por autores o como sea; lo esencial es que los legajos estén numerados e identificados y que las composiciones de cada legajo estén numeradas correlativamente, dentro de cada uno, con signatura propia. Y esta signatura es la que debe aparecer siempre en el catálogo, de modo que uno que lo consulte pueda identificar inmediatamente la composición en el archivo. El sistema que yo he seguido, de dar una numeración correlativa a todos y cada uno de los legajos de un determinado archivo, y dentro de cada legajo a cada composición, me parece el más fácil y claro; de modo que,

por ejemplo, la sigla I/I representa la primera composición del legajo nº 1; y así sucesivamente.

Queda la cuestión de la informática. Yo me permitiría decirles, ante todo, que no le tengan miedo. Yo le tuve mucho miedo, hasta que me metí en ella, y ahora me encuentro muy a mi gusto en ese mundo, que considero apasionante. Desde luego, mucho depende del ordenador que se compre y de los programas que se compren. Mi experiencia personal con el Macintosh, después de haber estado usando varios años un Olivetti y de haber estudiado otros tipos de ordenadores, hace que me decante decididamente por el Mac, porque permite hacer los incipits con toda facilidad, introducirlos en el texto, etc., y, sobre todo, porque su programa de música no encuentra parangón en ningún otro tipo de ordenadores. Les diré que la última versión que he comprado permite hacer partituras de orquesta de hasta 40 sistemas, con una rapidez de escritura mayor que la de escribir a mano, con la ventaja ulterior de que luego se le pide que copie aparte, por ejemplo, la parte de violín 1ª y la saca inmediatamente, con lo que ya se tiene también hecha la particella sin ningún trabajo, lo mismo que cada una de las voces de una obra polifónica, etc. Y aun les añadiría que me costó justamente 72.000 pts. nada más.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Me alegra que hayan tocado el tema de la archivística, diríamos del ordenamiento de los fondos, porque yo quiero tener una propuesta muy concreta que quizás es previa al tema de la catalogación, propuesta sobre la que me gustaría que saliésemos de estas jornadas con una decisión tomada.

Mi propuesta es la siguiente: la 1ª es no cambiar la signatura cuando existe; si hay una signatura, por vieja que esté, hay que guardarla. Eso es una práctica internacional y universal. Ya puede ser una sigla hecha por los diplomáticos del S. XVIII, Ibarreta, Gregorio Hernández, quienes hicieron su catalogación, y hay que respetarla. Esto es algo importante y previo al catálogo, que deberíamos de respetar, porque esto va a influir decisivamente en la localización topográfica. A mí me ha ocurrido, y a todos ustedes me figuro que también, acudir a un archivo con una sigla y esa sigla no existe.

Segunda propuesta: con el debido respeto a Nieto Cumplido, yo propongo que aquí se tome la decisión de no reordenar los fondos, aunque

estén desordenados. Si están desordenados, hay que ordenar, pero hay que ver qué se entiende por reordenar y por ordenar. A veces se encuentran partituras, sobre todo en los archivos de las catedrales a a lo mejor están puestas así, en desorden aparente por los maestros de capilla. Entonces ¿cuál es la solución a ese desorden? Sencillamente la localización topográfica. Los archivistas lo saben perfectamente y nosotros los musicólogos debemos respetar ese criterio internacional que me parece ineludible. No se puede reordenar, so pena que haya venido un vendaval, los ha tirado todos, y entonces los ponemos como podamos porque no hay más remedio; pero, por favor, no pongamos un orden lógico, un orden litúrgico, en la disposición topográfica de los fondos. En el catálogo podemos poner el orden que queramos, orden litúrgico, orden cronológico, orden de título, de apellido, naturalmente remitiéndonos al localizar topográfico. Estas dos propuestas, si ustedes están de acuerdo, yo las propondría para que fuera un tema de discusión; y no pasar de largo, porque la catalogación, vendría después; y si no estamos de acuerdo en esto, apaga y vámonos.

### ÁLVAREZ PÉREZ

Un archivo musical que no está ordenado no se puede microfilmear, mientras sí se pueden microfilmear unas actas, porque ya están en orden. Pero pretender microfilmear un archivo musical que no está en orden, parece que es perder el tiempo, pues habría que repetir la microfilmación después de hacer la catalogación; para mí, eso está claro. Sería una barbaridad; sería tirar el dinero.

### LÓPEZ MARTÍN

Lo primero que quiero decir es que me siento como una mosca pequeña aquí, oyendo a tantos profesores que estáis hablando en una clave que no me resulta fácil asimilar, creo que haría falta, un poco de metodología, como ha dicho García Fraile, para aprovechar el tiempo y organizar el dialogo, pues estamos trabajando sin método. Lo segundo es el tema de la informática y la microfilmación. Pero vamos a aparcar eso porque nosotros desde la Junta Nacional de Archiveros hemos organizado ya en distintas épocas para todos los archivos de España cursos de informática, cursos de microfilmación y todavía estamos en los balbuceos. Otra cosa es que todos, que yo mismo, trabajemos con el ordenador, pero

nos estamos perdiendo en hablar y en adelantar cosas que además no siempre están al alcance de nuestros archivos porque no tenemos quién pague, y esto es muy importante.

Los archiveros tenemos que servir a los investigadores. Tratemos, pues, seriamente de como se debe de hacer una catalogación. Por supuesto lo que ha dicho Fdez. de la Cuesta, me parece que es algo incontestable. Una de las primeras razones en archivística es respetar los archivos. Por tanto no puede llegar un técnico, por muy técnico que sea, y cargarse la ordenación histórica que tiene un determinado archivo.

También es imprescindible una base de datos musicales. En España, los archiveros para intentar un modelo de catalogación con la Dirección General de Archiveros de España, nos veremos y nos desharemos. Llevamos años dándole vueltas, porque en archivística es imposible usar una única nomenclatura en las distintas regiones de España, porque en un mismo asunto, una misma serie tiene denominaciones completamente distintas en las distintas regiones de España. Yo no sé si en la música les pasa a ustedes igual, nosotros pensamos que habría que acudir a hacer esa catalogación con unos diccionarios de equivalencia. Deberíamos bajarnos al terreno de lo práctico, porque quizás ustedes son unos superclases y nos hemos perdido, humildemente se lo digo.

## BAGÜÉS

Estoy absolutamente de acuerdo y me alegro mucho de tener que hablar después de él. Me parece muy importante lo que ha dicho, es decir, los primeros en enterarse que pasa aquí son los archiveros. Vuelvo a la pregunta que he hecho antes: ¿quién es el que tiene que hacer los catálogos? ¡Los archiveros! Es algo tan obvio lo de no intentar cambiar la ordenación porque lo primero que hace un archivero es un inventario, no un catálogo. ¡Es que confundimos los términos!. El inventario tiene que respetar el orden que tiene un fondo y no se puede alterar, eso está clarísimo, es indiscutible, lo que no se puede confundir es con el nº que le pone uno en un catálogo. Un catálogo lo puede ordenar uno como le dé la gana, es decir, una partitura puede tener un nº en un catálogo y después poner la signatura topográfica. Pero lo que yo quiero aclarar, y lo que tenemos que discutir, es: ¿quién tiene que hacer los inventarios más que los catálogos? Creo que son los musicólogos los que tienen que apoyar y fomentar la labor del archivero, pues es mejor dotar a los archiveros, aunque no sean expertos en música, de unas pautas y normas para

inventariar los archivos musicales, porque luego van a ser ellos los que controlen esos fondos.

## CARREIRA

Quisiera puntualizar a vuela pluma algunas cuestiones de este debate. Primero, insistir en algo ya muy comentado aquí: una cosa es la inventariación de un fondo y otra su catalogación. Al respecto de la informática creo que es habitual confundir planos de trabajo; el musicólogo o el archivero no precisan saber absolutamente nada de informática pues se limitan a utilizar los programas diseñados para sus necesidades y si tienen algún problema llaman a un programador para que se los solvante.

En Portugal se planteó hace un par de años un interesantísimo debate a raíz de la propuesta de un grupo estadounidense de microfilmear todos los fondos documentales del país, dando a cambio a los respectivos archivos duplicados de toda la microfilmación.

El "Jornal de Letras, Artes e Ideias" fue el escenario de una durísima polémica que enfrentó a quienes interpretaban la oferta como un intento de expolio y quienes la interpretaban como un simple intercambio científico muy ventajoso para un país de modestos recursos, toda vez que se ahorraban el coste del programa de microfilmación. Me satisface que en España se plantee este debate y por mi parte me manifiesto del bando de quienes no creen que se pierda información ni patrimonio por el hecho de estar circulando datos por los ordenadores de medio mundo. Lo que sí exige es el acceso a los datos en igualdad de condiciones con los usuarios de otros países.

Me uno a la propuesta de un diccionario de equivalencias. Quienes trabajamos con fuentes administrativas tenemos bastantes problemas, así en Cádiz he de hablar de "Actas Capitulares", en La Coruña de "Actas Municipales" y en no sé donde de "Actas del Ayuntamiento". Es mayor jaleo del que parece así dicho.

## ZALDÍVAR

Intentaré resumir este trayecto del debate, recogiendo la crítica de los archiveros acerca de la excusa concreción del mismo. Por lo tanto propongo que el tiempo que nos queda de sesión lo dediquemos a tratar las propuestas concretas que existen y son por su orden:

1ª.- ¿Los fondos de un archivo se deben reordenar, o debemos limitarnos a su puesta en orden según los antiguos instrumentos de descripción?

2ª.- Esta tarea, ¿compete en exclusiva al archivero?.

3ª.- ¿Es el archivero que ordena quién tiene que hacer el catálogo de los fondos?

### **GARCÍA FRAILE**

Estos son los tres temas a tratar, por supuesto. Pero yo hice una propuesta de orden que creo que ha de debatirse previamente a los mismos. Yo razonaba anteriormente que si nosotros no hacemos un esquema general de trabajo, perdemos mucho tiempo. Hágase pues, ya por la mesa ya por la organización un esquema de trabajo y sujetémonos al mismo.

### **ZALDÍVAR**

Abrimos un turno rápido sobre la propuesta de García fraile sobre el establecimiento de un método de trabajo que agilice el desarrollo de estas sesiones.

### **LÓPEZ MARTÍN**

Propongo que dos o tres de la mesa y alguno de los que están abajo, se reunieran, prepararan el esquema para mañana, en un orden, recogiendo el fruto de todo lo que se ha dicho esta noche, y mañana se fuera un poco rigurosos en la metodología y fuéramos por puntos. ¿Se ha terminado un punto?, se pasa al siguiente, dejando por ejemplo, toda la cuestión de microfilmación, ordenadores y demás para el final. En la Junta Nacional de Archiveros tenemos un criterio para toda la Iglesia sobre el cual se ha pronunciado la Conferencia Episcopal, y me siento un poco extraño cuando se está hablando de microfilmación, pues no sabemos hasta donde se ha llegado ni por dónde se ha quedado. Por qué estoy de miembro en los sitios, por eso propongo que ese tema vaya más para el final, y vayamos a lo práctico.

### **Rosario ÁLVAREZ**

Yo quería ahondar en lo que decía García Fraile, quería que se delimitaran los campos y dar unas pautas para discutirlo.

## ZALDÍVAR

Entre el ser y el deber ser, hay un abismo insondable, y este debate en principio no estamos en ningún caso diciendo que no debería ser como propone García Fraile. En todo caso era una especie de tormenta de ideas para abrir posibilidades que como tal. La mesa se ha limitado a ir haciendo pequeños resúmenes al paso, e indudablemente la propuesta de método deberá de ser estudiada por la organización del Congreso. Yo pienso, y mayoritariamente ustedes concuerdan en que es importante, pero en ningún caso tampoco significa una pérdida de tiempo esta especie de libre expresión, hasta cierto punto desordenada en forma de indicar ideas.

## BAGÜÉS

Si hemos venido aquí invitados amablemente por el Centro de Documentación, es para intentar servirles de algo, supongo. Entonces pienso que los primeros que tienen que decir que es lo que realmente quieren son ellos, el Centro de Documentación, unido a los que conocen cuales son los archivos andaluces y los que han hecho catálogos de la Mesa, propongo que se haga una comisión con una persona del Centro de Documentación, una persona que conozca bien los archivos de Andalucía y dos personas de la Mesa que conozcan muy los sistemas de catalogación.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Apuntando en la línea de Alvaro Zaldívar, me gustaría insistir en la idea de que por parte de la organización de estas Jornadas en modo alguno se ha pretendido dirigir las mismas, ni tampoco dar un esquema para que se hable de esos puntos y no de otros. Si bien es verdad que si puede parecer este primer debate deslabazado y disperso, presenta la ventaja de poner sobre el tapete una serie de cuestiones y temas que a todos nos preocupa, como siempre las cosas se pueden enfocar de múltiples facetas, quizás esta no sea la peor de toda, dado que debatir un orden del día de la primera sesión de trabajo, las sugerencias, ampliaciones y rectificaciones al mismo, que surgen a lo largo del debate, queda suplido con esta primera toma de contacto, de la que creo están saliendo muchas cosas positivas, y lo que no cabe duda, es que después de este debate inicial y para las siguientes sesiones es necesario tomar otra dinámica y centrarnos en los temas claves, labor para la cual la sesión de esta tarde cumplirá un papel

fundamental al haber expuesto en ella, con toda libertad, un amplio abanico de aspectos que nos preocupan y que es importante dilucidar.

### ZALDÍVAR

Continúa, pues, el debate, pero me parece deber advertir que los quince minutos que quedan se dedicarán a suscitar nuevos temas que no hayan salido para que esa comisión los pueda tener en cuenta.

### NIETO CUMPLIDO

Quizás no me haya sabido explicar en mi intervención anterior. Cuando alguien se encuentra con un montón de papeles sin firmas, con partituras por aquí y las voces por allá, habrá que empezar por identificar primero los papeles sueltos y localizar con qué partitura se corresponden; en ocasiones se ha hecho con excesiva prisa y hay papeles que van juntos y no figuran en su lugar correspondiente; es decir, con su propia partitura. Advierto que estoy hablando de un archivo que carece de firmas y en el que todos los papeles están mezclados. Por tanto, o se establece un orden o es un archivo de locos. Me he pasado la vida catalogando y por ello sé bien lo que es el respeto por las ordenaciones anteriores. Pero cuando no hay ordenación anterior hay que establecer una, y ésta es la labor que hicimos y que yo considero incompleta, porque con la prisa pudo quedar algún papel fuera de su sitio, detalle que hay que comprobar antes de microfilmear.

### ZALDÍVAR

Vuelvo a insistir en que sería interesante estos últimos minutos ofrecer ideas a esa Comisión para establecer el método de debate para el día siguiente.

### BAGÜÉS

Cualquier centro de microfilmación si no se le lleva absolutamente ordenado un fondo no trabaja, en eso es que no hay discusión, pero lo segundo y eso sí que es cierto, puede valer para la discusión que va a hacer el grupo. Creo que cada archivo es una unidad diferente y cada archivo puede dar una forma de distribución y de ordenación diferente, y el archivero tiene que respetar ese orden. Precisamente, si algo está desorde-

nado, el archivero lo que tiene que hacer es encontrar el orden que tenían esas partituras.

Si no hay orden anterior es cuando el archivero o el catalogador tiene la responsabilidad de hacerlo a su mejor criterio, pero si no, lo que tiene que hacer es respetar ese orden. Quiero que se hable de eso, Los inventarios no tienen porqué ser iguales, sino que tiene que ser la expresión de ese fondo.

## PAJARES

Me parece que a lo mejor no hay ningún andaluz que conozca bien los archivos andaluces. Sería muy difícil encontrarlo. Yo por lo menos conozco un archivo, el de Cádiz, porque lo he tenido que organizar, ya que era imposible encontrar algún tipo de orden. Si una obra estaba formada por diez papeles, o por veinte, cada uno andaba por su lado; de manera que ha sido preciso invertir muchísimo tiempo en identificar esos papeles. Ha sido lo que más tiempo me ha llevado. En casos como éstos será imposible que la ordenación la realice un archivero general que no sepa música, pues no podrá reconocer la identidad de los diversos papeles. De manera que creo que es viable que la responsabilidad incumba al archivero cuando encuentre su archivo bien ordenado, y sólo haya de limitarse a tomar nota de los títulos; en caso contrario, no.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Yo sobre este punto, vuelvo a insistir que son casos extremos, y a lo mejor son frecuentes, pero lo que no es de recibo es poner todos los salmos juntos, o todas las antífonas juntas, o todos los motetes juntos. Es preciso mantener el orden previo, que muchas veces da la clave para entender que ciertos salmos son de ciertas festividades concretas, y se unirían a ciertos motetes, etc. Ahora bien, si es una cosa extrema, caótica, y el orden es fácil de resolver mediante el código, con el índice, hágase el índice y póngase un localizador topográfico perfecto; a lo mejor ese desorden nos da información sobre algo.

## CLIMENT

Hay archivos que ya han sido ordenados de alguna manera, entonces claro que hay que respetar esa ordenación, eso está claro, pero pongo un

ejemplo, de los muchos que yo he visto. El archivo de Segorbe fue trasladado, en el año 36, en sacos a una papelería, para convertirlo en pasta, allí lo extendieron en un montón, pasó un señor, lo vio y dijo que aquello no podía hacerse, lo metió en sacos y se lo llevó a Valencia, al Patriarca, y cuando terminó el 39, lo volvieron a meter en sacos y se lo llevaron a Segorbe, y allí lo sacaron y lo echaron en un armario y estuvieron así hasta el año setenta y no sé cuántos. Señores, no se puede más que poner un papel en el suelo, y otro y otro... y son papeles sueltos ya que en la música de los siglos pretéritos no hay partituras.

## ZALDÍVAR

Dado que apenas nos quedan cinco minutos, propongo dos cuestiones: ¿Alguien tendría interés en participar en la comisión que aquí se propuso constituir? La designación de las personas que la vayan a integrar corresponderá, lógicamente, a la Entidad organizadora, pero ya se nos ha informado que esta ha delegado en la Asamblea para estas propuestas. Segunda cuestión: ¿Algún otro tema les parece interesante que tenga en cuenta esa comisión además de las que repetidamente ha salido de momento en el debate?

## GARCÍA FRAILE

Sí, tengo preferencias para la reunión de mañana, y en el orden también. En primer lugar considero que hay unos temas muy técnicos del musicólogo, y unos temas comunes con los señores archiveros. Entonces mi propuesta es que los temas comunes con los archiveros se traten antes, que son más generales y luego, temas ya detallados de musicólogos, tengo los siguientes: Qué se trate de los libros cantorales de notación cuadrada, pues hasta ahora se ha hablado de canto gregoriano y muchísimos no son canto gregoriano. Otro tema es la presencia de fragmentos musicales de muchísima antigüedad en encuadernaciones, encuadernaciones no sólo de catedrales, sino archivos de protocolo. Otro tema es como hacer el catálogo musical, aparte de la ficha típica que se puede tratar entre todos, temas de título, número de obras, formas de titulares, formas de hacer en incipit. Además, discutir el tema de las biografías en el catálogo. Discutir el tema de extractos censurados de archivos, y luego temas de índices, qué índices tiene que haber, etc. (*Alguien pregunta por el tema de la censura*). ¿No entiendes lo de la censura? Pues si el extracto de un Acta Capitular lo

haces conforme a tu gusto a lo mejor terminas en tal línea y después llega el tema interesante y el lector no lo sabe.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Yo veo muy interesante la propuesta de García Fraile. Hay muchos temas de catalogación que son fundamentales, sin embargo, el Centro sí tiene mucho interés, dado que la primera fase del Convenio es catalogación de partituras y libros polifónicos, atenemos un poco a esto. Toda la música que se encuentra dispersa en ediciones, los vaciados de Actas, etc., serán objeto de fases distintas que se harán dentro de unos años y convocaremos otras reuniones para debatir específicamente esos temas. Yo creo que sí sería importante centrarnos en lo que se va a intentar afrontar en esta primera fase. El tema de índices es fundamental, eso es evidente.

En cuanto a temas organizativos, mañana estaba previsto que empezaran las Jornadas a las 10, no sé si por parte de todos se aprobaría que empezáramos un poco antes para tener más tiempo, por ejemplo, a las 9, es una propuesta que también deciden ustedes.

### LÓPEZ-CALO

Pienso que la proposición de García Fraile debe ser admitida. No lo de las biografías, porque eso no pertenece propiamente a la segunda fase del programa del Centro, si no lo que toca a la cuestión de los catálogos. Pienso que lo que García Fraile quería proponer era que en los catálogos deben incluirse las biografías, y eso efectivamente toca los catálogos.

### BAGÜÉS

Hay algo en que no debería pensar la comisión y sobre todo el Centro de Documentación Musical de Andalucía, estais planteando la catalogación, digamos a largo plazo en géneros diferentes o en formatos diferentes. Que se piense si no es mejor primero hacer unas guías someras de lo que hay de música en cada archivo y en función de eso, decidir cual es el que tiene más importancia, porque puede haber el problema de que desaparezcan las memorias y eso se está haciendo.

**GARCÍA FRAILE**

Mi ruego es mínimo: que el planteamiento de mañana sea de mesa redonda. Esto es, que distintas personas hablen y no haya una persona que tenga que contestar. Hoy se ha desarrollado así el debate.

**ZALDÍVAR**

Usted se habrá dado cuenta que he insistido en evitar eso precisamente.

**GONZÁLEZ URIOL**

Me vais a permitir que sea absolutamente una intervención a lo que se estaba hablando, que no tiene que ver nada con la catalogación de fondos, pero que me parece también de cierto interés y lo propongo se me dejáis en dos minutos y medio, si puede ser uno y medio mejor.

En este momento el caos en la cuestión de catalogación de instrumentos musicales y preferentemente órganos es absolutamente total. Catalogación que cada uno hace con una ficha diferente, con un criterio diferente y detrás de eso tenemos que los criterios de restauración también son caóticos puesto que al no tener una catalogación de esos instrumentos, nunca se llega a saber que es lo que tienes y que es lo que hay que restaurar. También éstos son criterios completamente personales, voluntarios, pero que no tienen que ver nada con el tema, yo estuve hace menos de un mes muy cerca de Roma, precisamente en un congreso que se hizo para la catalogación de instrumentos musicales, en una base de datos, exactamente sabiendo que es lo que pasa. Yo simplemente doy esta idea al Centro de Documentación, porque me parece interesante y a los participantes también porque creo que es de interés para cada una de las regiones que representamos en este momento. Yo tengo aquí unas fichas que mañana pediré que me hagan unas fotocopias yo repartiré a todos en plan de órganos en principio e instrumentos musicales.

**Rosario ÁLVAREZ**

Yo quiero nada más que proponer a la comisión que vaya a elaborar el esquema para la reunión de mañana que, aunque sea una cosa obvia, se

trate también, aunque sea brevemente, el tema de la conservación de los fondos. Es decir, cómo se ordena, cómo se colocan, si en cajas, si en sobres, si en paquetes, en lo que quiera que sea, a mí me preocupa también este tema.

## ZALDÍVAR

Por favor: antes de que la abstención por parte de la asamblea ceda el absoluto protagonismo y responsabilidad de nombrar comisión a la organización, vuelvo a insistir: si la asamblea, si los señores presentes tienen la intención de proponerse o proponer a otra u otras personas para formar parte de la comisión, insisto en que la organización cede, como es lógico, esa primera opción de nombramiento a la soberanía de la asamblea; y antes de otra cosa, porque en principio eso sería el último acto inmediatamente previo a levantar debate, sí que como Presidente de la mesa tengo interés personal, que creo recoge el sentimiento de bastantes de los presentes, en agradecer al, no sólo su intervención, sino también la elegancia en sus múltiples respuestas y sobre todo la cortesía en sus respuestas, que nunca han llegado ni entrado en el asunto personal.

Por lo tanto: ¿Hay alguna propuesta por parte de la Asamblea? Bien. Entonces, en ese caso, parece que la Asamblea cede voluntariamente al Centro de Documentación Musical de Andalucía, en tanto que entidad organizadora, la posibilidad y responsabilidad de nombrar la Comisión. Gracias por su atención y hasta mañana a las 9'30 en punto.

## DIA 19 DE NOVIEMBRE DE 1988. 2ª SESIÓN

### ZALDÍVAR

Buenos días, por favor, el resultado de comisión que fue ayer nombrada por la organización, en tanto que delegada por la asamblea para este cometido, ha sido el siguiente. Han establecido cinco puntos para su discusión que paso a continuación a leer.

1.- Fuentes prevalentes según el programa:

a) Archivos catedralicios

b) Libros de polifonía y partituras

2.- Diagnóstico del archivo, si está ordenado o no está ordenado; en un caso y en otro una serie de preguntas secundarias.

3.- Microfilmación

4.- La preservación y en particular los medios físicos para ello, y por último.

5.- Las condiciones, las peculiaridades de catalogación tanto en cuanto a las normas internacionales, la distinción de manuscritos e impresos, la inclusión de biografías en los estudios de catalogación, los criterios de realización de los índices y por último, a quién o a quienes corresponde la realización de dicho catálogo teniendo en cuenta la presencia posible de una persona designada por el obispo, los especialistas aceptados por mutuo acuerdo, la posibilidad de control periódico del trabajo, etc.

Para que el debate, teniendo en cuenta que empezamos con unos 25 minutos aproximados de retraso, y teniendo en cuenta que los finales habitualmente no han de ser retrasados y que está previsto para las doce el final del coloquio, puesto que a la una se leen las conclusiones y se clausura el encuentro, significa que quedan dos horas y cinco minutos. Para ello expondremos uno de estos puntos en el mismo orden que los acabo de comunicar, abriremos un turno de petición de palabra y seguidamente se dará lugar a las intervenciones en ese mismo orden, intervenciones máximas de cinco minutos, aunque les rogamos por cortesía el que ustedes oscilen entre los tres o cuatro minutos. Seguidamente solo se aceptarán turnos de palabra para ese mismo punto por alusiones o por puntualizaciones

imprescindibles con un tiempo máximo de dos minutos, aunque les rogamos que no sobrepasen el minuto escaso.

Por lo tanto, entramos en el primer punto, sobre fuentes prevalentes, según el programa, separando, en principio, archivos catedralicios y libros de polifonía. Y a no ser que algunos de ustedes quieran llevar a cabo alguna puntualización sería una exposición y discusión en su caso. Si el *en su caso* no se produce pasaríamos directamente al diagnóstico de archivo, y a plantear si el archivo está ordenado, si se lleva a cabo inventario, si no está ordenado, si se presta asesoramiento para reposición, se identifica, se ordena. Por lo tanto, todas las cuestiones pertinentes acerca del diagnóstico de un archivo.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Lo que quería comentar es que la reunión de hoy es de trabajo, por lo que no tenemos el horario tan estricto como para tener que acabar a las dos. Propongo que se haga un pequeño descanso de once y media a doce, si les parece bien, y después continuar hasta las dos y media.

### NIETO CUMPLIDO

Lo que para nosotros resulta indiscutible es el programa que ha establecido la Consejería de Cultura a través de la Dirección Gral. de Fomento y Promoción Cultural, o sea, que el programa es para Archivos Catedralicios, ésta primera fase se reduce a la catalogación de libros de polifonía y partituras; eso es inmutable, ya está programado así y ya hasta se están estudiando los presupuestos; por tanto, es un punto que hay que aceptar. El segundo, lo que se llama diagnóstico de archivo; antes de proceder a la microfilmación o catalogación, ver en que situación está el archivo, si no está ordenado, que solamente está comprobado que todo papel está en su sitio, cosa que es muy difícil en un archivo, pero si está, ya se puede pasar automáticamente a la microfilmación, porque después si está ordenado y hay al menos un inventario para que en el microfilm aparezca la ficha de inventario junto a la película de la partitura.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Previamente a este trabajo que ustedes están haciendo, este programa concreto entre la Consejería de Cultura y los obispos, sería bueno incidir

en un tema que sacó ayer Jon Bagnés, la guía de los archivos. Antes de hacer una catalogación, no solamente hay que hacer una guía para realmente calibrar dónde nos encontramos, si no hay inventario, sería bueno hacerlo.

### **NIETO CUMPLIDO**

Es necesario entonces, si está ordenado y hay inventario, el proceso de microfilmación puede ser inmediato, ahora si hay inventario y no está ordenado y hay que comprobar que cada papel está en su sitio, habría que proceder primero a una comprobación de que todo está en su sitio.

### **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**

Un inciso. ¿Se trata de hacer un inventario catálogo, o se trata de hacer un inventario título? Yo creo que eso es prioritario.

### **NIETO CUMPLIDO**

Inventario-título-autor-fecha, eso prácticamente existe. En mi caso, por ejemplo, existe, pero hay que comprobar que los papeles que hay allí son de esa partitura.

### **ZALDÍVAR**

Sería preferible evitar diálogos a dos, es preferible la polifonía a más voces y a ser posible a varios coros.

### **ÁLVAREZ PÉREZ**

Sobre el inventario, yo le aseguro a usted que en todos los archivos a lo mejor hay un inventario que contempla 20, 30 o 40 obras porque lo hizo un maestro de capilla que lo conservó allí, pero lo que no va a haber es un inventario de todos los archivos, vamos, sería una casualidad.

## NIETO CUMPLIDO

En el archivo de la Catedral de Córdoba tengo hecho un inventario de todas las partituras, es decir, con el número ordinal, está el autor o anónimo, el título de la obra, instrumentos y fecha. Contempla el archivo completo. Con ese título de inventario se procede a la microfilmación de la pieza y es posible la identificación.

## CALAHORRA

Nos estamos limitando a los libros de polifonía y partituras, pero en los archivos tenemos también dos cosas más, por lo menos: las particellas o papeles sueltos, y los borradores, a los que hay que prestar atención porque pueden contener composiciones que no fueron pasadas a limpio a su tiempo.

## DÍAZ HUERTAS

A mí me está dando vueltas en la cabeza que no estamos discutiendo como lo hacen ni en tal sitio ni en tal otro, sino nuestro caso concreto de Andalucía. Si hay cinco catedrales y hay una, Jaén, que lo tiene todo muy bien hecho, que lo tiene todo muy completo. Si en Jaén ya existe el modelo en el punto "Catalogación de libros polifónicos", que coloque su criterio, ¿por qué no nos dice él los criterios que ha seguido en Jaén y los demás andaluces haremos lo mismo?

## ZALDÍVAR

Simplemente recordarles que, tal y como hemos expuesto al principio de la sesión, el primer punto se planteaba por esta comisión —nombrada por la organización y aceptada, en tanto que no rechazada, por la Asamblea—, se daba como discutible, pese a lo cual se ha abierto un posible turno de puntualizaciones de estos dos aspectos: el que se hable sólo de catedrales, de archivos catedralicios y el que solo se habla de catalogación de libros polifónicos y partituras. Les rogaría a los asistentes que a pesar de que en todo caso se les va a ceder la palabra, que se circunscribieran a lo que se propone. Estamos en el punto de discusión diagnóstico de archivo y en particular sobre inventarios ordenados, reordenados, etc.

**GONZÁLEZ URIOL**

Yo simplemente hablaba de la nomenclatura, por saber incluso desde un punto de vista práctico que es una partitura, que son unas partichelas. Si eso tiene que salir al exterior, yo no sabré distinguir entre partichela y partitura. Usted me tiene que decir exactamente lo que es. La diferencia que hay entre un papel suelto y lo que realmente son las partituras.

**CLIMENT**

Las obras del XVII no tienen partitura. Están las partituras de atril, o son papeles sueltos.

**NIETO CUMPLIDO**

En la microfilmación, se dice: de esta pieza titulada, hay estos papeles, ahora, usted que es musicólogo, dirá: esto son partichelas, mi misión es facilitarle su labor.

**ZALDÍVAR**

Por favor, vuelvo a insistir que aunque sean importantes las aclaraciones terminológicas, estamos en una discusión propia y planteada ya.

**GARCÍA FRAILE**

Voy a hablar de pre-diagnóstico pero antes permítaseme presentarme, pues mucho de los asistentes no me conocen. Simplemente, trabajo en la Universidad de Salamanca y he hecho el catálogo de aquella catedral. Mi experiencia puede ser útil para Vds. los andaluces, ya que después de hecho mi catálogo aparecieron en Salamanca 32 cantorales debajo de un órgano. Es más que posible que dentro del mismo archivo haya papeles sueltos, mezclados con testamentos... Aún en aquellas catedrales cuyo catálogo está hecho, queda por localizar probablemente, algún fondo documental, por eso insisto tanto en ampliar los equipos lo más posible aún en el momento del pre-diagnóstico. Es vital, desde luego, la colaboración del archivero pero también la de modestos trabajadores de la catedral como los señores herreros, los sacristanes. Nadie como ellos conoce tan bien la

catedral, sus rincones y recovecos y no existe mejor guía para localizar los fondos repartidos por doquier o conocer pequeñas anécdotas, como el libro que utiliza el organista para sentarse con mayor comodidad. En ningún libro se puede aprender tanto sobre la catedral como en un rastreo bajo la guía del sacristán y pocas veces una modesta propina puede estar más justificada.

## NIETO CUMPLIDO

En Córdoba ya está recogido todo. Recogiendo todos los libros litúrgicos que estaban en los cajones, aparecieron misas del XVI. He revisado los expedientes de ingreso de oposiciones de los maestros de capilla, pues tienen los ejercicios musicales metidos en el expediente por lo que no figuran en el archivo de música. Siempre que existe un legajo de documentación puede aparecer música en su interior, pero podemos considerar que en nuestra catedral la labor está hecha.

## BAGÜÉS

Quiero hablar de dos temas. Uno el tema de la discusión en la que entrábamos precisamente al hablar de diagnóstico de archivo, tenemos que pensar lo que haya que hacer: primero, ¿qué es el archivo?; segundo, el diagnóstico tiene que hablar de un estado físico, es decir, no distinguir entre partituras y no partituras, sino señalar lo que hay ahí, y en función de ello ordenar y crear si es que hay unas series. Puede haber una serie de libros corales, puede haber una serie de libros de polifonía, puede haber una serie de borradores de música, o puede haber una serie de partituras sueltas, pero eso es posterior absolutamente. El inventario es otra cosa, el inventario señores, es lo que tenemos y puede ser algo muy somero, tiene que estar basado sobre todo en unidades físicas. Por ejemplo en el tema de la partitura o no partitura, en un borrador puede haber diferentes partituras, eso viene en el momento de hacer el catálogo. Pero en el momento de hacer inventario lo que importa es su unidad física, como está y esto sí que pediría yo, que en el inventario se tiene que respetar la unidad física, incluso a la hora de la microfilmación, es decir, no romper una unidad física porque tiene muchas partituras, sino mantener esa unidad física, y luego a la hora de hacer el catálogo ahí sí que uno tiene toda la libertad para dividir esa unidad física en cuantos números queráis, pero a la

hora de hacer el inventario y después la microfilmación, pienso que se tiene que respetar. Éste es otro tema de debate.

### ZALDÍVAR

Para volver a abrir una última posibilidad de turno de debate sobre este punto, simplemente resumirles que estamos en el diagnóstico y posiblemente incluyendo el prediagnóstico que pedía García Fraile, de archivo, sobre ¿qué es el archivo, qué hay, como está, si se basa en unidades físicas...? Es la última posibilidad de turno de palabra.

### GONZÁLEZ VALLE

Yo quisiera hacer sólo una pregunta: ¿Se piensa en catalogar y microfilmear todos los fondos, desde el manuscrito de música más antiguo hasta la última composición que se estrenó ayer en la Catedral?, ¿o se piensa microfilmear todo hasta el siglo XVII o XVIII y luego los s. XIX y XX, seleccionando lo más importante?

### NIETO CUMPLIDO

Hemos decidido microfilmearlo todo por razones muy pensadas. Voy a poner un ejemplo esclarecedor. Vamos a encontrar partituras de Lorenzo Perossi en todas las catedrales, pero eso también va a ser Historia de la Música, en esa catedral un día, es decir, la enorme influencia de Perossi, desde el año 40, hasta hace quince años y eso está ya marcando la música religiosa de nuestra época, y vamos a encontrar impresos, copias de las voces a mano, eso es un testimonio histórico, ahora, quizás a los musicólogos, no le interese en el sentido de la pieza única, pero el día que se quiera hacer la música de nuestras catedrales en el s. XX, como olvidemos eso, no lo podemos hacer.

### GONZÁLEZ VALLE

No, yo digo eso más bien por problema de dinero, sería una pena que se microfilme Perossi y que quede una música del Ars.Nova en una Colegiata y que no se pueda microfilmear.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Yo quería hablar sobre lo que llama Bagüés la unidad física del archivo, pues me parece esencial respetarlo. Yo no sé si sobre este punto cuando se trata de unas obras que están por ejemplo, en un cajón, en cualquier sitio de la Catedral, desperdigadas, conviene llevarlas a archivo. No sé lo que se ha hecho en Salamanca, según la experiencia de García Fraile, si hay que dejar eso en su sitio o qué hacer. Porque, claro eso plantea un problema, ¿por qué están ahí?, ¿es que se han descabalado, porque se descabalaron en un momento determinado, o es que realmente están ahí, porque cumplieron un fin, en su momento? En Toledo la Capilla Mozárabe guardaba los cantorales mozárabes porque estaban en uso. Se ha hecho una reforma de la liturgia primitiva.

Los cantorales van al archivo de la catedral, ¿Se ha roto la unidad física del archivo de la Capilla Mozárabe? ¿Hay que conservarlos como una unidad aunque hayan cambiado de lugar, y respetar su orden?, yo creo que es esta segunda opción la que hay que aceptar. Se cambia de lugar, pero se mantiene esa unidad.

## GARCÍA FRAILE

Lo que se ha hecho en Salamanca es algo tan sencillo como respetar la localización del repertorio en uso por la mínima Capilla que sobrevive el repertorio está en el armario del coro. Lo que es archivo histórico está en el Archivo.

Tengo una gran preocupación por el tema de las tablaturas. En la Universidad de Salamanca me temo que haya sucedido lo que en la Biblioteca de Cataluña, donde las tablaturas de Cabezón fueron confundidas con números y clasificadas como libros de cuentas o semejantes. En Salamanca, con dos importantes cátedras históricas de música y de matemáticas es muy fácil que hay existido este mismo error y lo he comentado con nuestra archivera del cuerpo facultativo (que no dificultativo) de archivos y bibliotecas. ¿Puede aparecer un problema parecido en las catedrales de Andalucía?; ¿puede suceder que auténticas tablaturas de cifra estén no entre los fondos musicales sino entre las cuentas de fábrica o localización semejante. Un archivero competente no tiene porque haber visto una tablatura en su vida y, por ello, puede confundirla con libros de números; pero cualquier persona que haya visto una tablatura identificada como tal, seguro que la identifica entre los libros de fábrica.

## NIETO CUMPLIDO

También en una biblioteca, incluido como libro normal de la biblioteca, yo lo he encontrado así, ahora bien, si tenemos catalogada la biblioteca ya está el problema resuelto. Apoyo la idea de Ismael en el sentido, por ejemplo, de que una vez encontrada la pieza del ejercicio de la oposición, queda en el expediente de la oposición, porque si se saca pierde toda la relevancia. La prueba que hizo entonces sacándola de su sitio queda desfigurada completamente. Ahora bien, en el catálogo aparece que está en otra sección esa partitura o esa pieza musical. A la pieza hay que dejarla en su propio entorno histórico, es básico para interpretarla después.

## BAGÜÉS

Ahondando en lo mismo, cuando Fernández de la Cuesta comentaba el tema de romper o no romper unidades, creo que es absurdo romper unidades; es mejor crear series, si es que hay que crearlas, y respetar ese orden, y después ya el catálogo relacionará más propuestas. ¡Si eso es muy sencillo!

## NIETO CUMPLIDO

Yo le doy la razón a Fernández de la Cuesta porque en muchos archivos españoles, no de música, sino de documentación general, se ha admitido un principio que para mí, archivísticamente es inconcebible, el criterio "pergamino y papeles". El pergamino estaba allí porque estaba unido a una secuencia del documento en papel relacionado con el pergamino. Si usted pasa por un criterio exclusivamente archivístico el pergamino a otro sitio y usted me ha roto la Historia de ese bloque documental.

## BAGÜÉS

Sí, pero puede pasar lo contrario también, que en protocolos, por ejemplo, haya pergaminos sirviendo de fundas. Ahí no tiene porque conservarse esa unidad física primero porque no tiene nada que ver una cosa con otra y segundo porque ese pergamino se está deteriorando cada día más, entonces es mejor hacer una serie facticia con esos pergaminos, sabiendo a qué protocolo pertenecen, de que escribano de que fecha, etc., y

con eso hacer una serie que permita la restauración y que permita el estudio.

### **NIETO CUMPLIDO**

Yo eso lo tengo hecho en Córdoba, lo que me encuentro en guarda, si está dentro muy pegado, está, pero una guarda exterior se quita sin cuademó y se crea una sección de restos.

### **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**

El de las guardas es un tema sobre el que creo que hay que hacer una discusión a nivel nacional, porque es gravísimo. No todos estamos de acuerdo en recoger las guardas de los protocolos, en desencuadernar. Si desde un punto de vista archivístico se pueden tener unos criterios, desde un punto de vista de la conservación de la música y del fondo, se pueden tener otros. No sé si aquí podemos establecer quizás algún criterio o algún punto de vista. Pero voy a decir lo siguiente: En Zamora se han desencuadernado bastantes protocolos de una manera lamentable, sin ningún criterio y están amontonados, el pobre archivero está que no sabe que hacer con ellos; yo he ido allí a verlos para intentar con otros, y no hay manera. El segundo punto está en la preservación física de lo que se desencuaderna, es decir, hay que hacerlo con unas garantías.

### **CALAHORRA**

Habría que recurrir a lo anecdótico para hacer comprensible lo que quiero decir: Puede existir un afán exagerado de hacer un catálogo perfecto, exacto según determinados criterios; y conforme a los mismos se deshace, por ejemplo, un juego de vísperas y se han colocado sus salmos en el apartado de salmos, y la invocación en el de las invocaciones. Esto creemos que puede ser nefasto para el conocimiento de un autor y de sus obras. Creo que hay que salvar la unidad de la obra que es lo mismo que salvar la unidad del archivo. Cosa posible con la confección de unos índices.

### **GONZÁLEZ VALLE**

Doy la razón a Calahorra, pero hoy día, si se trabaja con ordenador, no hay problema, porque se puede respetar todo, por ejemplo, en el de

Zaragoza nos sale la misa a San Roque con motete *O vos omnes*, un motete que se cantaba en la comunión y va todo unido. Entonces si se hace con ordenador todo se pone seguido y luego cuando se quieran sacar los motetes, saldrán los motetes, o saldrán los kiries, pero a mí me parece que esa unidad física no plantea problema por orden, porque el ordenador lo ordena.

## ZALDÍVAR

Si les parece bien el Sr. Secretario va a proponer las conclusiones de la discusión de este primer punto para, en su caso, la aprobación del mismo.

## CARREIRA

Me parece que ha quedado bastante clara la cuestión de diagnóstico de archivo al que hay que añadir la cuestión previa sobre rastreo de fuentes dispersas propuesta por García Fraile; es decir: que antes de decidir que está todo en orden, se visiten todas las dependencias catedralicias por si apareciera algún papel de música más.

La otra cuestión es de archivística tan elemental que me parece que hay unanimidad. Me refiero al escrupuloso respeto por la unidad física, trabajar con unidades físicas a la hora de la ordenación, de la colocación en los estantes. Con estas premisas y en caso de que el archivo se considere definitivamente ordenado, se procederá al inventario y en caso de no esté ordenado la Comisión prestará el preciso asesoramiento para la reposición, identificación del archivo, ordenación y posterior inventario. ¿Alguna observación a estas conclusiones?

## BAGÜÉS

Una pequeña matización: además de las unidades físicas, creo que sería interesante que se respeten también las diferentes procedencias dentro de la misma catedral, ya que puede haber diferentes fondos en una misma, es decir, si los libros de polifonía estaban en una dependencia y los libros corales en otra, o había dos capillas, una más grande y otra más pequeña, o lo que fuera, que eso también se respete.

## GARCÍA FRAILE

Me gustaría que en este rastreo, que he dicho previo, constara lo de la música de cifra.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Quiero hacer una pequeña matización, cuando dice en las conclusiones que para ver donde se coloca, donde corresponde y demás, se encargará la Comisión Mixta, creo que quedaría mejor si se dice los especialistas de mutuo acuerdo.

## ZALDÍVAR

Si les parece bien, por lo tanto este primer punto para las conclusiones, aun buscando una redacción preferible en todo, casi incorporaría los siguientes puntos: Ha de buscarse en todas partes, ha de buscarse aunque no haya notas y haya números, no hay que reordenar si ya está ordenado, y hay que dejar cada cosa en su sitio, puesto que un archivo musical no deja de ser uno aunque sus fondos se encuentren en diferentes sitios. ¿Les parece bien este resumen?

## BAGÜÉS

Quiero matizar una cosa, dejar cada cosa en su sitio, siempre que no tenga riesgo de pérdida, porque puede ocurrir que una partitura esté en un sitio fácilmente accesible y que fuera conveniente su traslado al archivo histórico, es decir, que en cada hay que ver las situaciones.

## NIETO CUMPLIDO

Respondo un momento, en la actualización de los estatutos conforme al nuevo código de derecho Canónico, en Córdoba ya se acordó la norma que toda pieza musical que no esté en uso, toda documentación musical histórica, pasará ya a depender del archivero porque el maestro de capilla era músico, pero no archivero, ni estaba allí todo el día para servir a los investigadores, entonces eso en Córdoba ya está reunificado, pero en sección aparte, claro.

**ZALDÍVAR**

Por lo tanto: ¿Hay alguien que vote en contra de esta primera conclusión? (silencio). ¿Hay alguien que quiera hacer una puntualización final sobre la misma? (silencio). ¿Se da por lo tanto aprobada esta primera conclusión? (voces afirmativas). Bien, pasamos por tanto al segundo punto, que se refiere a la microfilmación.

**CALAHORRA**

Hablar sólo de microfilmación como sistema para salvar un archivo me parece que es quedarse corto. Al no tener experiencia en esta materia, puede ser que no sea exacto hablar de plastificación de los papeles de música; pero yo no dejaría de incluir la plastificación entre los diversos métodos para salvar determinado archivo histórico.

**ZALDÍVAR**

Simplemente puntualizar que el punto microfilmación viene inmediatamente seguido de otro punto preservación de archivos y medios físicos para ello. Si les parece bien nos ceñiríamos en este primero a microfilmación. A no ser que la asamblea proponga invertir el orden o fusionar ambos puntos.

Si nadie tiene inconveniente en que se invierta el orden enunciado al principio, pasamos por lo tanto al punto preservación de archivo y medios físicos para ello, dejando para después el punto acerca de la microfilmación.

**CALAHORRA**

Pienso que hay que tener presente una cosa muy importante en este tema de la reparación de papeles y de libros. Se propone el microfilm; pero todos tenemos la experiencia de que el microfilm para el investigador es muy frío. Cuando vamos a un archivo deseamos tener en la mano el libro o el papel, y aunque te ofrezcan un microfilm del mismo, no te quedas satisfecho. De ahí que habría que salvar el papel, ante todo; y una de las formas podría ser su plastificación, si bien, repito, que no entiendo de ello ni tengo experiencia sobre ello; por esto mismo, podría retirar esta propuesta de plastificación.

## BAGÜÉS

La plastificación como remedio ideal es una corriente que se inició en América hace algunos años, pero de repente han parado porque se han dado cuenta que es peligrosísimo. Puede crear una cantidad de humedades, de insectos dentro de las plastificaciones; y se han dado cuenta que es demasiado peligroso. Lo mejor es limpiar y en todo caso restaurar, pero dejándolo como está. Lo que sí se podría pedir es que se limpiaran los documentos que estén muy sucios, quizás sin restaurar, porque restaurar es carísimo.

## CLIMENT

Veo un grave problema pues nuestros documentos no son normales sino especiales. Por ejemplo, están llenos de rayas, los pentagramas, y la tinta de estas rayas puede producir "perforaciones" del papel y convertir en imposible la lectura.

Tengo publicadas muchas obras de Comes, un autor del s. XIII, y algunas inéditas lo son pues tuve que renunciar a su transcripción a causa de la ilegibilidad, lo mismo que las de otros autores de esa época.

Ignoro el sistema para conservar y preservar mis documentos, con su contenido se logra por la transcripción; pero cuando la tinta se ha comido las pautas y las notas es imposible. Esto no lo soluciona, desde luego, la plastificación, ni otros sistemas. Si alguien conoce algún remedio, por favor que me lo diga.

## CALAHORRA

Creo que se puede hablar aquí de mal menor, al tratar de la plastificación de papeles y de libros. Sabemos que en determinados casos, dada la lastimosa situación de esa partitura o de ese papel, en definitiva se perderán; que pasadas una o dos generaciones, lo que hoy todavía se lee más o menos mal, se va a perder. Nos hallamos ante el dilema de dejarlo perder o plastificarlo.

## GONZÁLEZ VALLE

Yo quisiera referirme a un problema previo a lo que se está discutiendo. Además por propia experiencia.

Hay en las catedrales fondos, de los que nadie se ha ocupado durante muchísimos años, conservados en sitios cerradas, donde por lo tanto no ha pasado nadie en mucho tiempo. Sucede entonces que en el momento que nos ponemos a trabajar allí, a catalogar y estudiar fondos empezamos a observar que la temperatura de ambiente empieza a cambiar muchísimo. A nosotros nos ha sucedido en Zaragoza, en el célebre "cuarto o sala de banderas" del Pilar. Antes era un cuarto relativamente seco, donde los fondos se había conservado bastante bien. Ahora han restaurado las ventanas para poder trabajar mejor, hemos empezado a entrar y salir asiduamente, hemos colocado una instalación de luz mejor, en invierno usamos una pequeña estufa eléctrica etc., y hemos observado que existe mayor humedad, que se refleja incluso en los papeles de música. Por esto pienso, que antes de empezar a abrir salas, armarios etc., e instalarnos allí a trabajar, deberíamos observar y cuidar el ambiente. Sería una pena que fondos musicales que se han conservado bastante bien hasta desde hace siglos empiecen a deteriorarse debido a problemas de ambiente, como ha dicho Calahorra. Conviene por lo tanto tener muy en cuenta este aspecto.

#### LÓPEZ MARTÍN

Sí, creo que el problema que se está discutiendo, para los archiveros es un problema muy conocido. Cuando se estudia archivística, uno de los temas que estudiamos es el de la restauración de documentos. Hoy se ha avanzado mucho en estas técnicas, pero esto no pasa sólo con los documentos, las tintas que se han usado en distintas épocas a veces han corroido totalmente el papel. La única solución que se tiene probablemente, y es cara, es llevar aquello a la restauración y salvar lo que es salvable, pero no vas a salvar más con el plastificado. Con el plastificado te lo vas a cargar todo, porque no respira. Hoy, cuando se restaura un monumento, ya se tiene en cuenta que la imprimación que se da a las paredes tiene que dejar respirar la piedra. De igual manera, también el documento tiene que respirar. Lo que hay que hacer es restaurar el documento, pero estamos hablando de cosas muy ideales. Habrá que hacer selecciones. Nos estamos embarcando como si fuéramos multimillonarios y claro uno se queda un poco perplejo cuando oye todo esto. Incluso la microfilmación supone millones y eso vendrá en un segundo plano y por supuesto primero habrá que dar varios pasos. Una vez inventariados y ordenados los documentos, vendrá el ver como están los fondos para su conservación y luego se dará el paso de microfilmación. Sería absurdo empezar a microfilmear alegre-

mente, porque también en la microfilmación se estropea la documentación. Por eso se ha acordado no fotocopiar nada, absolutamente nada de lo que no sean publicaciones. Es un acuerdo de la Junta Nacional para todos los archivos de la Iglesia Española y yo creo que todos los archiveros lo saben. La máquina fotocopidora no la podemos usar, porque el documento cuando se ha fotocopiado diez veces, tiene el peligro de que nos lo hemos cargado. Ese es un tema para hacer todo un cursillo más de archiveros que de musicólogos.

### ZALDÍVAR

Si a ustedes les parece bien, esta presidencia les brinda que no entren en temas técnicos que quizás sería más propio de conservadores que de archiveros y musicólogos para concretar el punto básico de discusión.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Hay una gama muy extensa en cuanto a la conservación de los documentos y vemos como en la escala más alta, por ejemplo, el caso de las Cartas de la Libertad de los EE.UU. (Declaración de Independencia, 1776; Constitución de los Estados Unidos de América, 1787; Declaración de Derechos, 1789, 1791) se realiza mediante una vitrina hermética, con la temperatura y humedad adecuada. Dentro tiene helio, en vez de oxígeno, para que no oxide la tinta, tiene una cámara de seguridad y un mecanismo que en caso de emergencia los hará descender a una bóveda acorazada de 55 toneladas y siete metros de profundidad, cada mañana el montacargas coloca la vitrina en su sitio, detrás de un vidrio a prueba de balas de unos 75mm. de espesor y de otro vidrio que tiene una capa intermedia de acetato de celulosa de color amarillo destinado a absorber las radiaciones ultravioletas.

Entre esta situación y los procedimientos caseros que se ven en muchos archivos hay un gran abismo. Evidentemente estudiar en que estado de conservación se encuentran los fondos, es muy importante, hacer un orden de prioridades de los que tienen un deterioro que se percibe puede producirse en breve tiempo su pérdida, si es posible mandarlos a restaurar, es evidentemente lo ideal, sino se puede, pues todos tenemos experiencia de muchos archivos, procedimientos caseros que se hacen para que al menos la humedad no se transmita de un papel a otro, metiéndole

capas intermedias aislantes, evitar que si tienen hongos o algunos microorganismos, no se sigan extendiendo por el papel, o no se extiendan a los papeles contiguos, etc.; al menos sí hay que ver en qué estado de conservación se encuentran los fondos, intentar si se puede restaurarlos y si no, tomar algunas soluciones de urgencia que al menos intenten frenar ese proceso de algunos males que los atacan; pienso que la plastificación no es buena, y como se dice: "en caso de duda consulte a su médico", en España existen organismos dedicados a estos temas, con cualificados especialistas, y antes de aplicar un procedimiento casero lo más juicioso es pedir el consejo y asesoramiento de los mismos.

### GARCÍA FRAILE

Está claro que los únicos capaces de hablar de la preservación de archivos con autoridad, son los documentalistas. Pero ello no obsta para que proponga a la Junta de Andalucía que esta Comunidad Autónoma, fuesen tratados con los mismos criterios que cualesquier texto de su misma época.

Me parece maravilloso que se hayan puesto en práctica las medidas de seguridad a las que se han hecho referencia aquí aquí, como los armarios ignífugos y semejantes. Cuando pido protección para los fondos musicales estoy aludiendo al mercado de miniaturas en códices musicales, de páginas de cantorales, etc. con fines decorativos. Otro riesgo proviene de la belleza de ciertas páginas; un manuscrito cantorales, etc., con fines decorativos. Otro riesgo proviene de la belleza de ciertas páginas; un manuscrito musical preciosista o una página con bellos colores parecen destinados a ser expuestos en vitrinas durante 15, 20 ó más días al sol, a la luna y a todas las estrellas sin reparar en el grave deterioro que se le causa.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Dos cosas: primera que, a los musicólogos, aunque no somos archiveros nos interesa sensibilizarnos con temas archivísticos. Los archiveros nos tiene que dar, comunicar su ciencia, y al revés.

Luego, una observación muy marginal, la CEE tiene unos fondos destinados a la conservación del patrimonio y me consta que en otros países los han utilizado para restaurar documentos. Concretamente en

Italia hay ya unas escuelas-taller con bastante presupuesto que podrían de modelo.

### **Rosario ÁLVAREZ**

Yo quiero informar acerca del tema de la restauración de documentos en La Laguna. El Ayuntamiento de La Laguna en Tenerife, ha adquirido una cantidad enorme de material dedicado a la restauración de todos los archivos históricos de Las Islas y que ahora cuenta con una cantidad enorme de estudiantes que se están preparando para esa labor. Pueden utilizar todos los procedimientos, todas las máquinas, han ido allí una serie de personas extranjeras y nacionales y están funcionando bastante bien.

### **ÁLVAREZ PÉREZ**

Yo propondría lo siguiente: que en cualquier archivo que encontremos una partitura que creamos importante y tenga una serie de páginas o de compases, que a veces no son más que unos compases en estado de deterioro, me parece que tendríamos que hacer una lista aparte de esas obras y pasar directamente a la transcripción para salvarlas. Eso podría ser una sugerencia; todo que lo que esté en periodo de deterioro inmediato, transcribirlo sin más, y si se puede restaurar, pues se restaura, yo en música, la restauración la veo muy difícil.

### **CLIMENT**

Me parece bien esa transcripción directa, pero sres. tendrán que dispensarnos de otro menester y dedicarnos a transcribir solamente ¿por qué hay tantas!

### **NIETO CUMPLIDO**

Propongo, si es posible, que como hay muchas indicaciones de temas archivísticos documentales, en este sentido coincidente con temas generales de archivística y documentación, que la propuesta fuera el que la Junta de Andalucía, el Director de Fomento, contemple y se preocupe de aplicar a los archivos musicales las condiciones de preservación generales de la documentación.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Estoy de acuerdo con lo que decía Nieto Cumplido, son temas de archivística general, igual que la exposición de los documentos es materia de museología. En este sentido, también, se ha avanzado mucho, todo el mundo sabe que no se puede meter en una vitrina una luz de filamentos porque produce mucho calor, hay que colocar un tubo fluorescente que tiene gas, o lo ideal es poner la iluminación exterior; hay muchísimas cosas que podríamos comentar aquí, quizás no vale la pena porque todo el mundo las conoce perfectamente, y lo que sí sería bueno, es esa propuesta de que haya un apartado dedicado a este tema. Solo informar del proyecto de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, de crear en el "Plan General de Bienes Culturales" el "Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", institución que vendrá a llenar un vacío en este sentido y que será de gran utilidad para resolver diversos temas de los aquí planteados.

## ZALDÍVAR

Si les parece bien, como no hay ningún otro turno pedido previamente vamos a exponerles unas ciertas fases para que se abra un turno extraordinario de puntualización y posteriormente su votación.

En principio, parece que hay unanimidad en dejar al conservador, documentalista, sus propias competencias, nadie está intentando suplantarlo, pero eso no significa que el musicólogo o el archivero, no tenga preocupación y quiera expresar sus ideas sobre ciertos aspectos:

Limpiar en todo caso los documentos.

Cuidar las condiciones microclimáticas de donde se cuida, restaurando lo que se pueda y aprovechando para restaurar fondos públicos, nacionales e internacionales que se puedan obtener, que en todo caso, las condiciones en las que se conserven sean al menos iguales que las que se establecen para otros documentos parejos no musicales, cuidar en particular además, su exposición pública y en todo caso intentar que se salve, si el documento de por sí es insalvable, al menos que se salve su contenido musical mediante la más fiable transcripción. Les parece que esto más o menos, recoge todos los deseos expuestos, hay puntualizaciones, el Sr. Bagüés tiene la palabra.

## BAGÜÉS

Estamos hablando de condiciones materiales y nos olvidamos de las condiciones humanas, es decir, quien se va a encargar de todo eso. Luego ya hablaremos de quien tiene que haer el inventario o el catálogo, pero no deja de ser menos importante saber quién es el encargado del cuidado de todos estos fondos, es decir, si el archivero Histórico se va a encargar del fondo musical también, si tiene que ser una persona específica la encargada del archivo musical, si en cada caso se contemplaría que pasa. ¿Podemos hablar de esto o no?

## ZALDÍVAR

En todo caso, la propuesta de Bagüés, sería ampliar el término de preservación del archivo al preservador de archivos, les parece a ustedes interesante entrar en el tema del preservador del archivo, quién debe de controlar ese archivo, quien debe de ser responsable. Si es sobre el tema, habían pedido la palabra Calahorra y Fernández Manzano.

## CALAHORRA

Sobre quien deba controlar y constituirse en responsable de un archivo opino que no debe ser el propio investigador que está realizando su trabajo en dicho archivo. Se suele mencionar el dicho de que si pierdes tu cartera procura que no se la encuentre un moralista, porque hallará poderosas razones para quedársela. Nadie tiene derecho alguno sobre los papeles que está trabajando por el hecho de hacerlo, aunque fuera desinteresadamente. Puede crear sospechas el que en alguna publicación aparezca la fuente de la obra como perteneciente al archivo particular de don Fulano de Tal, cuando se supone que el lugar donde debiera estar dicha obra es otro.

## CLIMENT

Es que puede ser, ¿porqué no?, yo mismo en mi pueblo, he recogido papeles de sres. particulares que los tenían en sus casas y me los han dado a mí, el día que yo publique eso, dirá de mi archivo particular. Dicho así genéricamente, podemos caer en afirmaciones que no son justas.

## LÓPEZ MARTÍN

Además cuando un archivero se ha llevado algo, incluso ha ido a los tribunales.

## ZALDÍVAR

El archivo musical es un bocado muy apetitoso para cuantos trabajamos en los mismos; y todos tenemos la experiencia de haber hecho fichas de obras que, pasado bastante tiempo, no aparecen no obstante haberlas tenido uno en sus manos. Es una apetencia muy grande el poder disponer de determinadas obras que a uno le interesan por más tiempo que el que el archivo facilita, y poder trabajar con la misma en el propio despacho con toda paz; siempre pensando en el mejor fin. Por esto debiéramos preservar al archivo procurando que no sea el mismo investigador el preservador del archivo.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Sería de gran interés el que se incluya, dentro de este apartado, a la persona que conserva, por lo menos la sugerencia de que es muy necesaria. Se podría debatir mucho sobre el tema, pero es competencia de la organización interna de los archivos. Si un cabildo decide que el fondo musical lo lleve el archivero u otra persona responsable: el maestro de capilla, el organista, etc., son decisiones de cada cabildo.

## LÓPEZ MARTÍN

Bien, yo quisiera decir que tal como se está hablando de quien custodia, guarda, sirve y cataloga todo esto, habrá que distinguir. En Andalucía no hay cinco, hay diez catedrales. He oído mucho hablar de cinco y me cuesta pensar que no saben geografía, bueno hay diez diócesis, pero también está Baeza y Baza, por tanto son 12 catedrales con sus archivos de esto. Muchas cosas recaen sobre el archivero, y uno de los problemas gravísimos que tienen los archivos es que no tenemos personal, que como el archivero hace todo desde tener que subir a la torre y bajar a la sala, sin ascensor ni nada, pues no tenemos quien pueda custodiar el documento, y hay que meterle miedo al que viene diciendo que tras cualquier pérdida lo va a echar a la policía; esto es un problema.

Aparte de eso, yo haría una propuesta que tiene que ver con la restauración. Dada la realidad de los pocos centros de restauración que hay en España, que yo sepa el Nacional y las Benedictinas en Cataluña, no sé si llegado este momento y que parece que la Junta de Andalucía está tan interesada en este tema de los fondos, que al menos en nuestra región, se apoyara la creación de algún centro de restauración. Hay monasterios que podían hacerlo muy bien, si se les facilitasen los medios, las máquinas y el aprendizaje no es tan complicado, lo más complicado es todo el montaje; esa sería una gran labor. Y perdón por salir fuera del tema de discusión.

### ZALDÍVAR

Su propuesta es muy interesante y se acoge con interés.

### ÁLVAREZ PÉREZ

Simplymente decir que este tema está fuera de lugar. Es competencia del obispo que es el responsable. Está bien sensibilizarnos para que efectivamente los archivos estén al día, estén custodiados y haya un servicio competente. Pero está fuera de tema y estamos perdiendo el tiempo en esta parte.

### ZALDÍVAR

Vamos a repetir por tanto las posibles concreciones de la conclusión en este punto, que se deje al conservador documentalista sus competencias, en todo caso, cuidar el máximo la limpieza, las condiciones de temperatura, humedad, etc. Restaurar lo que se pueda aprovechando fondos de donde sea, y que se cuiden en todo caso en igualdad de condiciones que otro tipo de documentos no musicales. Cuidar en particular su exposición pública por los riesgos que pueden entrañar de todo tipo y, al mismo tiempo, intentar que este tipo de archivos sea atendido y cuidado por la persona idónea y en función lógicamente de las posibilidades del titular del archivo salvo norma en contra. Al mismo tiempo intentar que esta problemática de la restauración musical, sea uno de los puntos favorables a la creación de un centro de especialistas de esta materia para toda la comunidad autónoma andaluza, en cuyo caso, un restaurador no es necesariamente un restaurador musical. ¿Les parece bien esto como conclusiones? ¿Hay alguien que quiera puntualizar algo?

## NIETO CUMPLIDO

No es grata la imagen que presenta con todas estas indicaciones que creo que no vienen al caso, es como si a un catedrático al tomar posesión de su cátedra, le dijeran: que no tire papeles en el suelo para mantener la clase limpia. Pienso que las formas habría que cuidarlas un poco, de ahí lo que yo decía antes de una proposición general que se adapte a las condiciones de conservación de los materiales documentales del mismo o parecido carácter.

## ZALDÍVAR

Cuidando pues las formas para que nadie se dé por aludido porque hay cierta hipersensibilidad en la sala en varios aspectos. Hay alguien que esté en contra de los contenidos, contenidos redactados de forma liviana y diplomática.

## ÁLVAREZ

Un matiz. Los fondos documentales de tesoro de los archivos, que son muchos en las catedrales que no estén de acceso a cualquiera. Tú vas a una biblioteca y pides un códice del XVI y si no enseñas un escrito y unos documentos, sólo ves la fotocopia o la fotografía, pero no el documento.

## LÓPEZ-CALO

Aquí se han tocado tres o cuatro temas que considero fundamentales, y que quizá convendría recoger en las conclusiones o desideratas de la reunión. López Martín se refirió a uno que para los archiveros es vital, que es la falta de personal, así como las frecuentemente deficientes condiciones materiales y físicas de los archivos; Jon Bagüés tocó otro que se relaciona con el anterior: quién debe cuidar de los archivos musicales, que son los que constituyen el objeto directo de estas jornadas; y Pedro Calahorra aludió a un tercero, que llamábamos "derecho de exclusividad". Yo pienso que estos tres temas son básicos y que están unidos. Por eso voy a comentarlos unitariamente.

Hay que partir de un supuesto fundamental: que hoy día los archivos de música de nuestras catedrales no desempeñan la que a lo largo de los

siglos fue su función primeordial: la de constituir el repertorio que la capilla de la propia catedral usaba en sus actuaciones en las misas y oficios divinos de la misma catedral; por eso estaban en dependencias a mano, para coger de ellos las composiciones que en cada momento se necesitaban; las cuales, además, estaban clasificadas por géneros musicales: misas solemnes con orquesta, misas sin orquesta, misas de segundas clases, motetes al Santísimo, motetes a la Virgen, etc., etc. En algunas catedrales, por ejemplo en la de Segovia, se conservaron prácticamente íntegras todas las composiciones, desde mediados del siglo XVII, había dos archivos: el que podríamos llamar "histórico", que estaba ya desde hace muchos años guardado con otros documentos históricos de la catedral en una estancia retirada, y el "actual", donde se guardaban las obras de uso más común y diario. Dependía del maestro de capilla, quien, al momento de asumir el cargo, tenía que firmar un recibo, previo un inventario minucioso y detallado, de haberle sido entregado el archivo, del que luego tenía que responder en caso de marcharse a otra catedral o cuando el Cabildo se lo exigiese.

Hoy, en cambio, desaparecidas hace tiempo las capillas de música —y donde todavía existen cantan cualquier cosa menos esas obras de épocas anteriores—, el archivo de música no tiene más función que la meramente histórica, exactamente igual que cualquiera otra sección de los archivos catedralicios, es decir, el interés que pueda ofrecer a los musicólogos que vayan allí a estudiar la música de otros tiempos. Por tanto, también la organización, y aun la ubicación, de los archivos musicales deben ser hechas en función de ese nuevo sentido.

De hecho, yo, siempre que me fue posible, he obrado según estos principios básicos y he procurado reorganizar los archivos musicales según criterios que me parecieron más prácticos para la nueva función que deben desempeñar, y he procurado, asimismo que fueran incorporados a los demás archivos de la respectiva catedral, que de ordinario disponen de mejores instalaciones que los archivos musicales.

Lo de la deficiencia de instalaciones es verdad, pero tampoco hay que exagerar. Antes, cuando yo comencé a estudiar por las catedrales, sí que era mucho peor; pero hoy ya son muchas las catedrales que gozan de buenas, e incluso muy buenas, instalaciones con cómodas salas de estudio para investigadores y hasta con servicio de fotocopia y todo. Generalmente las catedrales han conseguido realizar esas instalaciones gracias a la subvención de alguna Entidad pública, lo que repercute en beneficio de todos, pues incluso se da el caso —y conozco varios, y bien interesan-

tes—, de que esas Instituciones pagan al archivero y sus auxiliares, lo que lleva consigo un generoso horario de consulta de esos archivos y notables facilidades para los investigadores. Y algo parecido debiera decirse de las deficiencias de personal.

Más difícil es lo del "derecho de exclusividad" de que hablaba Calahorra. Hay que decir, ante todo, que sí, que existe, en el sentido de que puede uno encontrarse con fondos poco menos que reservados para un investigador particular. La mayor parte de las veces, al menos según la experiencia que yo tengo, se trata de "investigadores" astutos que lograron sorprender la buena fe de un algún archivero, quien, en su bondad, les prometió resevar ciertos temas, o incluso ciertas secciones del archivo, para ellos. Yo mismo me encontré en una catedral con el hecho sorprendente de que no se me dejaba estudiar con suficiente libertad a un determinado autor, porque hacía unos cinco años que había pasado por allí un "investigador" que había dicho al archivero que quería estudiar aquel maestro de capilla del siglo XVII; en aquellos cinco años no había vuelto el tal "investigador" por el archivo, pero su efecto continuaba; claro que no me fue difícil convencer al archivero de lo absurdo de la situación, pero el hecho se dió. Sólo que no es privativo de los archivos eclesiásticos, ni muchísimo menos: los hay también públicos en los que ese "derecho de exclusividad" es mucho más radical. Y si no me creen intenten trabajar en algunos de los archivos dependientes del Patrimonio Nacional y verán lo que se encuentran...

### **NIETO CUMPLIDO**

Es un fenómeno general de todos los museos, por ejemplo, no tanto los archivos como en los museos del Estado, en los que los facultativos, en algunos casos, se han apropiado de la investigación y publicación de muchas piezas.

### **ZALDÍVAR**

Por favor creo que no es cuestión de ir echando acusaciones de robos y hurtos.

Por lo tanto para resumir ¿figura de alguna manera en las conclusiones lo que podríamos llamar de una manera fina expolio hasta un acceso excesivamente restringido o no?

## LÓPEZ MARTÍN

Si me permitís, yo llevo muchos años ya como archivero. Creo que los casos que hubo en España fueron dos de archivos eclesiásticos que fueron además tremendamente castigados por la propia jerarquía eclesiástica. Dos casos que pasaron hace muchísimos años, y además esas cuestiones están muy superadas y en la mentalidad de todos los archiveros. Y lo del derecho exclusivo, me parece una cosa un poquito rara. Lo que ha podido ocurrir es que algún archivero que está trabajando algún material se lo haya reservado alguna vez. Lo cual es lógico, pero tampoco eso es corriente. Hacer problema en uno acuerdos de esta categoría, de casos tan fortuítos, que además yo aseguro que en España solo ha habido dos y han sido muy castigados por la iglesia, hacer de esto cuestión en una región donde no ha pasado, y donde no tenemos constancia de que los archiveros de Andalucía nos estemos guardando ni siquiera los documentos de cosas que estamos trabajando nosotros y que los damos, es sentar un precedente o aceptar algo que no está pasando.

## BAGUÉS

Me temo que todo este tema lo he desencadenado yo y quiero volver a defender el tema. El problema humano que yo planteaba no era quien es el que tiene que ser, sino simplemente que haya alguien responsable de ese archivo. Si hay alguien responsable evidentemente no va a suceder eso, porque se supone, se confía en la profesionalidad del archivero o responsable y punto. Yo tampoco quería meterme en camisas de once varas, ni en casa de nadie, ni decir que quien es el que se tiene que encargar del archivo, sino simplemente que haya alguien, y aquí tenemos el caso de Córdoba que ya han hecho posible que el archivo musical pueda pasar al archivo histórico. La posibilidad, quizás la más real en todas las catedrales, de que ese fondo sea debidamente custodiado.

## GONZÁLEZ BARRIONUEVO

En relación con la reserva de uso exclusivo de ciertos documentos para el archivero, creo que se están cargando las tintas en relación con el archivero. Muchas veces, ocurre lo contrario, el archivero que tiene que defender el derecho de amplitud para que todos los investigadores tengan acceso a esos documentos. A mí, mi experiencia como archivero de Sevilla tanto del arzobispado como de la catedral, se me han dado casos de

investigadores que me han pedido que les reserve ciertos fondos para ellos, y les he tenido que decir que no, que eso es un comportamiento totalmente inadmisibile en archivística, por consiguiente, no son los archiveros los culpables como parece que está pasando aquí, sino muchas veces son los mismos investigadores que nos lo piden.

### ZALDÍVAR

Ultima intervención, a no ser que haya turno de alusiones, porque parece que hay una cierta opinión mayoritaria acerca de dar por supuestos determinados asuntos y no entrar en pormenorizaciones que pueden ser ofensivas o que en principio podrían herir.

### CLIMENT

Yo creo que es mejor que no figure nada de esto porque sobre todo nosotros, los músicos, conocemos casos gravísimos en todo este tema. Quien no sabe que en cierta biblioteca los fondos musicales de tal asunto solo tenía acceso un sólo señor, eso lo sabemos todos, ¿por qué no se han publicado antes cantidad de cosas? Pues porque esos trabajos los hace fulano de tal. Yo creo que es mejor que no toquemos estos temas, sino que digamos que se pongan a disposición de todos porque nos meteríamos con personas muy respetables por otros aspectos. Los musicólogos saben que hay ha habido en España, no ya en una región, sino en España en general determinados temas que solamente los tocaba una persona y estaba negado el acceso total a todos los demás del mundo. Pues yo creo que con que digamos que se presten a los demás ya basta.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Es que en EE.UU., si existe la reserva, es decir, que tú vas a investigar sobre un tema y te dicen esto lo está investigando el investigador tal, y usted solamente puede investigarlo con su permiso. Por ejemplo, en la Sociedad Hispánica de Nueva York.

### CARREIRA

De todas maneras, es cuestión de cortesía que si tu estás trabajando arriba con un material no te lo van a quitar a tí para dárselo a otro, mientras estás enfrente, tomando un café.

Otra cuestión es el problema de "vuelvo el año que viene, guárdemelo", eso es muy distinto.

## ZALDÍVAR

En todo caso, esto está suficientemente debatido, yo propongo que aún cambiando sobre la marcha la cronología prevista, tomar el café ahora, por no entrar en un tercer tema a un cuarto de hora de terminar, y previamente al café, definir si las propuestas anteriores se aprueban o hay alguna puntualización salvo esa cortesía que ya pedía antes el Sr. Nieto Cumplido dejando algunos más o menos hirientes pasados y hasta cierto punto innecesarios fuera de las actas\*. ¿Hay alguna otra precisión más? No, entonces vamos a dar media hora. Gracias.

— Pausa —

## ZALDÍVAR

Aún reconociendo la existencia de cierta tradición parlamentaria al respecto, esta presidencia ruega que haya el menor número de murmullos y de lectores deperiódico, a fin de acelerar la segunda parte del debate. En la primera parte llegamos a acuerdo sobre dos puntos: Diagnóstico y pre-diagnóstico de archivos y conservación, preservación y condiciones físicas de los archivos.

Nos toca ahora debatir el punto propuesto en el orden de la sesión con el número dos, pero postpuesto al tres por decisión de Vds. Se abre pues el turno de palabra sobre la microfilmación.

## GONZÁLEZ VALLE

Yo creo que habría que hacer aquí un doble estudio, un doble debate. En primer lugar, lo que hay que debatir es que se van a microfil-

---

\* El compilador dudó entre seguir literalmente la indicación de Zaldívar y suprimir el tenso debate sobre actitudes faltas de ética de algunos profesionales o mantener el testimonio de este debate levantando toda frase o calificativo innecesariamente ofensivo o molesto. Eligió la segunda opción aún a sabiendas de lo poco grato del tema y de que puede herir sensibilidades corporativas.

mar todos los fondos. Otro problema, es a quien se puede facilitar microfílm, porque bueno aquí se ha dicho que son fondos públicos y que se deben dejar a todo el mundo. Cuando vamos a investigar, hay determinados fondos que en cualquier biblioteca pública te los ceden o no y hay que presentar determinados documentos, yo creo que eso a lo mejor habría que estudiarlo.

### NIETO CUMPLIDO

Los bienes de la Iglesia, son privados, no son públicos y la prueba está en que este convenio se realiza por eso, para que una institución como es la Iglesia los ponga al servicio de la comunidad. Lo hace público por este convenio, pero sin perder sus derechos. El criterio que más se ha barajado y que los obispos conocen es que de la microfilmación quedará un ejemplar en el propio archivo y otro en este Centro de Documentación Musical de Andalucía, será accesible por todo investigador y que el Centro puede responder, ofrecer a cualquier petición que se haga del exterior, y ofrecer reproducción, la única condición que pone la Iglesia es que a la hora de publicar, necesita permiso del archivo correspondiente, de tal modo que si después apareciera una edición pirata por no haber pedido permiso, podía ser demandada por derechos de propiedad como cualquier otra obra de un autor personal. Este es el criterio, por lo tanto, creo que es bastante amplio.

### GONZÁLEZ VALLE

Bueno pero aquí ¿cómo, a quiénes, de qué manera?, porque eso se presta. Si hay un Comité que decide o simplemente depende del archivero o del Director del Centro. Si hay unos criterios sobre a quién se le puede facilitar y dejar que publique o no.

### NIETO CUMPLIDO

El planteamiento que he hecho es el siguiente: que como archivero no tengo por qué hacer distinción entre la utilización de un manuscrito musical y un manuscrito que es un contrato de arrendamiento de una casa, por ejemplo. A mi me llega un señor al archivo y me dice que quiere para una tesis doctoral —yo ya sospecho que se va a publicar—, copias, reproducción, o microfílm de una pieza documental; es decir, el archivero es consciente de que al autorizarlo, está autorizando su publi-

cación. Finalmente, cuando se trata de investigación histórica, todos sabemos el escaso presupuesto con que se cuenta a la hora de sacar beneficios; pero en música hay unas editoriales con intereses comerciales. Otra cosa es el investigador personal que va a publicar una revista y es como otra investigación histórica más.

### RUBIO MERINO

Lo que yo iba a decir, casi ya me lo han constatado los dos, es que se asegurasen en estas normas, unos criterios muy rigurosos para evitar la comercialización de las reproducciones sobre todo las de fines lucrativos. Porque una cosa, es que vaya un investigador a estudiar una partitura y otra cosa es que vaya un Sr. a reproducir una partitura y luego se vaya a dedicar a dar conciertos por toda la geografía, incluso extranjera, o sea que ese fin lucrativo que se prohíba tajantemente y si acaso, tiene que ser el archivo de origen quien lo autorice.

### GONZÁLEZ URIOL

Por favor, entonces, ¿qué haríamos los músicos prácticos; qué tenemos que hacer?, es decir, tenemos cerrada la fuente de posible música, perdón, yo digo en principio, el músico-práctico que tiene que dar un concierto, por supuesto que si que va a recibir unos honorarios por ese concierto, pero al mismo tiempo, también vamos a hacer una labor de expansión de nuestra propia música que está absolutamente escondida y en muchas ocasiones no conocida en el mundo y que tenemos absoluta obligación de hacerla conocer, entonces como podemos hacer eso. Pregunto.

### BAGÚÉS

Me parece que es muy claro, se está hablando de ediciones publicadas con fines lucrativos.

### NIETO CUMPLIDO

Quiero aclarar: lo que esta consentido y admitido por los Sres. Obispos es que se controle exclusivamente la edición o uso comercial de este material.

**GONZÁLEZ URIOL**

A mí lo que me gustaría saber es como se debe controlar esto, en que sentido.

**BAGÜÉS**

Era una cosa anterior que había planteado el P. González Valle que puede tener alguna problemática, es decir, de quien pueda acceder a los fondos. Pienso que desde el punto de vista archivístico, el archivero no es quien para decidir a que viene un investigador o cualquier persona que cumpla los requisitos y las normas de acceso. Puede venir una persona por problemas jurídicos a por un documento, y en música lo mismo, puede venir un músico porque necesite partituras para tocar, un investigador o quien quiera, si el acceso es público.

**NIETO CUMPLIDO**

La Iglesia no es pública, pero hay un convenio para su utilización pública.

**BAGÜÉS**

Eso hay que tenerlo muy claro, es decir, si la es utilización pública, el archivero no es quien para preguntar a que se vá, eso está claro y no tiene porqué molestar.

**LÓPEZ-CALO**

Una cosa debe quedar muy clara en este aspecto: que los archivos de las catedrales son privados y que el archivero tiene pleno derecho a permitir el acceso al archivo a quien le parezca conveniente, y a negárselo a quien lo juzgue oportuno. Exactamente igual que cualquiera de nosotros permite el acceso a su biblioteca privada a quien juzga oportuno y se lo impide a quien le parece; así como se permite o no se permite el acceso a nuestra casa según el parecer del dueño. Se trata, en definitiva, de un derecho de posesión y de uso que creo es incuestionable.

Pues exactamente lo mismo sucede con los archivos de la Iglesia en España. Y si alguna vez un archivero —por las razones que sean— nos pone dificultades para consultar determinados fondos del archivo, puede dolernos y, por supuesto, no gustarnos; pero hemos de reconocer que está en su pleno derecho.

Pero una experiencia de más de 35 años recorriendo archivos españoles me dice que tal situación no se da: fuera de casos muy excepcionales no he encontrado más que facilidades por parte de los archiveros de las catedrales españolas para el uso de los archivos capitulares, en sus varios fondos, lo mismo que por parte de los maestros de capilla para el uso de los archivos de música. En mis libros he dejado siempre constancia pública de mi agradecimiento a tantos beneméritos archiveros y maestros de capilla, sin cuya ayuda generosa y frecuentemente omnímoda no hubiera podido realizar la obra que llevo realizada.

Eso sí: el día en que la Iglesia española, o una Conferencia Episcopal, por ejemplo, la andaluza, venda o traspase sus fondos documentales al Estado o a una Comunidad Autónoma, a un Ayuntamiento, etc., o bien haga un convenio con alguna de esas Instituciones, entonces esos archivos posiblemente entraran a ser archivos públicos. Pero siempre —y de esto tenemos mucha experiencia, y no siempre agradable—; tendremos que sujetarnos los investigadores y usuarios de esos archivos a las normas de uso que establezcan las nuevas autoridades responsables de los mismos, en esa hipotética situación. O sea: exactamente como ahora, en que un usuario de un archivo tiene que someterse a las normas de uso que tengan establecidas las autoridades responsables de esos archivos, y conozco casos en los que añoro la anterior situación, en que el archivo dependía exclusivamente del Cabildo y del archivero; hablo de casos concretos y por experiencia propia.

La situación, pues, creo que no va a ser, en esa hipótesis, mucho mejor que la actual, pues insisto en que los archiveros eclesiásticos y los maestros de capilla son sumamente generosos en las facilidades que conceden para uso de los archivos y el estudio en ellos.

Queda otro punto, que también se tocó aquí: lo de los fines lucrativos. Efectivamente, me he encontrado alguna vez algún archivero que creía que yo me iba a lucrar económicamente de lo que fuera a publicar como resultado de mis investigaciones. Pero —aparte de que se trató de excepciones aisladas— me fue siempre fácil deshacer el equívoco. Y no hace falta, en esta sede, demostrar la falta de fundamento de semejante

suposición, pues quién más quien menos todos tenemos experiencia de cuán costosa nos es, incluso desde el punto de vista económico, cualquier investigación y, desde luego, yo no sé si alguno de los presentes tiene experiencia en contrario, pero creo que a todos nos pasará lo mismo: que cuando conseguimos que una Diputación, o quien sea, nos publique un catálogo u obra similar, lo más que conseguimos para nosotros son 25 ejemplares de la obra publicada. Nada más. Y esto debieran tenerlo muy claro los responsables de nuestros archivos.

### NIETO CUMPLIDO

Esta cláusula, está puesta para precaver que la mecánica se haga como se hace con todos los archivos, por ejemplo, el Museo Británico al ceder el microfilms, en el escrito de remisión indica que si se publica esta obra, necesitará permiso cuando se trate de ediciones claramente comerciales. Aunque en ocasiones puede llegar el día en que sea comercial, por ejemplo, la literatura del siglo pasado, al principio, se publicó un Galdós, o Unamuno, para que le dieran 200 pts. por el original; hoy es comercial y se venden miles de ejemplares de estas obras.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Vuelvo al tema de la microfilmación, sobre la parte técnica. Hay varios puntos que yo quería que se abordasen, por que se pueden abordar; el primero es cómo se hace la microfilmación, si es una microfilmación temática, o es una microfilmación geográfica o topográfica. Con qué criterios se va a hacer. Eso es un punto que quizás valdría la pena pensarlo. Y después hay otro aspecto todavía más técnico: ¿En qué tipo de material se microfilma? no sé si cabe aquí hablar de este tema. En este caso, ¿se hacen los papeles sueltos por microfichas y los libros por filmes? o ¿cómo?. Luego también el formato, ¿se hace en 6 x 9 o se hace en 3 milímetros? Yo creo que serían aspectos a tratar. Volviendo al primer punto, la microfilmación debería ser geográfica y no tanto temática. En cuanto a las fichas yo creo que habría que seguir el modelo del Museo Británico, los cuales tienen unos negativos estandars que permiten la reproducción sumamente fácil sin vender el original. Así cuando se trata de reproducir en un libro, el Museo Británico te hace un microfilms especial para reproducción pero si es un microfilms para estudio, entonces ya te da un material específico para estudio.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Me gustaría intervenir en este punto. Pienso que viene muy bien porque quizás muchas cosas de las que ha planteado De la Cuesta se puedan intentar resolver. Yo estoy totalmente de acuerdo con la exposición que ha hecho Nieto Cumplido sobre el tema de la microfilmación y acerca de la importancia que va a tener para permitir una catalogación más fácil, una consulta más ágil y también una preservación de determinados fondos. Los que se van a microfilmear, en esta primera fase, serán la totalidad de las partituras autógrafas y libros polifónicos, después en las otras fases del convenio está prevista una microfilmación selectiva. Pensamos que quizás la microfilmación topográfica es la más adecuada porque respeta el orden que tienen las partituras dentro del archivo. El tipo de material a utilizar, pues todavía no está perfectamente definido, pero como sugerencia por parte del Centro nos inclinamos por hacer la microfilmación en películas que se insertan después en jacket. El jacket es un celofán que protege el rollo de película cortada en tiras, como todos conocen, que da más calidad y mayor tiempo de duración que la microficha; es más caro, pero pensamos que vale la pena hacer el esfuerzo. En cuanto al formato, puede ser adecuado para las partituras, 16 mm., y para los libros polifónicos tendrán el formato de 35 mm., también insertados en jacket. El jacket es también muy fácil de duplicar y sacar de él microfichas. De hecho, nuestro Centro dispone de aparatos donde en cuestión de minutos se realizan duplicados idénticos en microfichas del jacket y hay una mejor conservación porque la cinta no sufre el paso de los rodillos, o los problemas de las microfichas que se visionan en el lector y acaban con muchas erratas. El jacket es un celofán que se puede tirar y sustituir por otro. Las películas en sus jackets estarán como originales de seguridad y después harán unas copias para la utilización de los investigadores, y evidentemente copias gratuitas de todo el material para las catedrales que se sustituirán periódicamente atendiendo a que siempre tengan una calidad de conservación y de poder ver con toda nitidez el documento.

## GARCÍA FRAILE

Voy a intervenir en una cuestión que noto latir en el coloquio y que veo complicadísima; me refiero a la microfilmación de 12 archivos completos de otras tantas catedrales. Microfilmación que va tener una segunda copia y que va a reducir todos los documentos a unos pocos metros de cinta.

Está muy claro que el investigador ha de tener acceso directo al archivo y que éste debe facilitar su tarea, pero no es menos claro que el documento musical no admite comparación con otro tipo de documentos históricos (por ejemplo, un contrato) de cara a sus posibilidades posteriores de comercialización. El contrato tiene interés histórico indudable pero una composición musical puede tener unas connotaciones internacionales por el propio lenguaje que soporta el documento.

Si es fácil mecánica y técnicamente reproducir no ya una partitura, sino un archivo completo y en muy poco tiempo, sería fácil para una inteligencia oculta enviar a diversos investigadores interesados en no menos diversos aspectos del archivo y así lograr tener en su poder todos los archivos andaluces; esa inteligencia los querría tener fuera de España y ese fuera todos sabemos donde es.

Dicho de otra forma. Si yo deseo el organigrama de un aparatito de esos que están a precio casi regalado o pido la patente de uno de esos chismes me dirán que soy imbécil por pedir semejante cosa. Sin embargo quienes no me quieren dar el organigrama y menos la patente, pueden llevarse todos los fondos de forma limpia a veces incluso gratuita. Por eso pregunto a Andalucía: ¿Para qué sirve este Convenio? y ¿a quién hemos servido?, yo no pido desde luego exclusividad alguna pero sí desco advertir de un riesgo cierto.

### ÁLVAREZ PÉREZ

Yo no soy partidario de la microfilmación hasta que no esté catalogado o por lo menos inventariado el archivo. Es un principio que creo fundamental. Además requiero uniformidad de criterios en el uso del microfil, tanto por el Centro de Documentación como por los archivos catedralicios, no vaya a suceder que lo que se niegue en el Archivo se ceda con todo tipo de facilidades en el Centro. La uniformidad de criterios se refiere a conocer quien es, que pretende y que destino va a dar a lo investigado, la persona que solicita consultar los fondos.

### NIETO CUMPLIDO

Usted ha citado el caso del contrato de compraventa, pero imagínese que un archivero tuviera la suerte en Andalucía de encontrar diez contratos de compra-venta de D. Cristobal Colón y que se le ofrezca a Pla-

neta ¿cuanto dinero supone eso?, por lo que no se puede decir que la pieza musical vale más, depende de muchas circunstancias. Este es mi criterio personal en este sentido.

### LÓPEZ MARTÍN

Como ha dicho García Fraile, el de la microfilmación es un tema muy delicado. El peligro que apunta García Fraile es muy serio porque naturalmente se puede hacer una exportación enorme de todos nuestros fondos y realmente no van a acudir para nada a nuestros archivos, y por eso, este estudio que viene de muy largo. Dentro de la Junta Nacional los criterios reiterados y las recomendaciones a los obispos han sido de que no autoricen las microfilmaciones de series completas. Esto es un criterio mantenido por los archiveros de España ante este problema y no porque queramos ser egoístas. Luego está el otro problema que es el económico, porque microfilm todo, no se si se podrá hacer, cuando hay otras necesidades básicas, gravísimas de conservación, de restauración, etc.

### RUIZ VERA

Queramos o no queramos, actualmente en Andalucía, donde tenemos un vacío es en el campo de la musicología, no se que especialista andaluz habrá en la sala, creo que ninguno. Actualmente, la investigación musicológica se canaliza en la Universidad ¿no sería conveniente que la Universidad tuviera un fondo? La Universidad que tiene medios, incluso muchos más que algunas catedrales, ¿no creen que es conveniente que tenga un depósito de los microfilms? ¿No es conveniente que los archivos del estado bien dotados no tengan un fondo de ese microfilms?

### ZALDÍVAR

Ruiz Vera, usted está planteando otro tema, interesante, sobre la posibilidad de que la Universidad en tanto que entidad investigadora tuviera fondos para investigación. Vuelvo a repetir que esto es un turno extraordinario para sobre la posible evasión de archivos a través de copias, microfilmaciones, etc. Si le parece bien, dejamos esto para después de estas intervenciones abrir un nuevo turno sobre su propuesta.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Pienso que este Convenio que se ha firmado se inserta en un marco más amplio y global, no es un convenio aislado, sino que se inserta en una serie de negociaciones de la Comisión Mixta, Iglesia-Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), donde está presente la restauración de edificios, conservación del Patrimonio, etc., acuerdos que tratan otros aspectos y tienen su contexto también en otros temas globales. En cuanto a la posibilidad de que "inteligencias ocultas" nos roben el patrimonio musical, yo lo veo muy poco probable, en principio, porque como muy bien ha expuesto Nieto Cumplido, publicación, o utilización comercial, va a estar expresamente prohibida, si no es con el permiso del archivero y del archivo responsable de ese fondo. Evidentemente, tanto en el Centro como en las catedrales, se distingue muy fácilmente tanto el investigador que viene a investigar, de las personas que vienen por motivos interesados y que lo quieren recoger "todo", pienso que sería prácticamente imposible, y en todo caso, objeto de delito. Estarían expresamente prohibidos este tipo de actos y sancionados en el código penal.

En cuanto al costo, porque también se planteaba si valía la pena por lo caro que era la microfilmación; ya comentaba ayer que introducir estos documentos en soporte informático como imágenes, era costoso. El soporte de microfilms no es tan caro, mucho menos en el caso de nuestro Centro que dispone de una infraestructura de equipamiento propio en cuanto a microfilmación, y en realidad, evaluando gastos, no son precios prohibitivos, son costos que, evidentemente, haciéndolo en un plan que no sea todo a la vez, sino en fases sucesivas, se puede afrontar y vale la pena hacerlo.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

No tenemos que olvidar que la microfilmación cumple dos funciones. Una, difundir, naturalmente, y poner a disposición de los demás los fondos de modo que no se estropeen en la consulta; y otra conservar, tener segunda copia, para lo cual, yo creo que es absolutamente necesario microfilmarse todo. En segundo lugar, es inevitable: no podemos poner compuertas al mar, es decir, hoy en día, tal y como está la situación, es sumamente difícil el restringir los fondos de un archivo, "esto no lo doy". Más pronto o más tarde, va a tener que llegar la información completa porque así está en todo el mundo la situación de los archivos. Hay un gran problema que son los derechos de autor. La UNESCO y todas las

instituciones internacionales están muy sensibilizados con este tema y no sé que solución se da sobre ello, tenemos que estar sensibilizados y ojo avizor para ver lo que pasa.

## MELGARES

Como es en Jaén donde se está haciendo la primera experiencia de la microfilmación de fondos musicales, yo quería preguntar, y despues lo voy a llevar a propuesta, sobre el inconveniente o riesgo para el propio documento. Se ha hablado acerca de las fotocopias, parece claro, y fotografías, pero parece ser que no está exento de ciertos riesgos también la microfilmación. ¿En que condiciones o en que circunstancias muy concretas se podía permitir la microfilmación? En Jaén, lo primero que se está microfilmando son los fondos musicales, hemos tenido propuestas anteriores como casi todos los archivos de España, acerca de los Borbones, y no se ha permitido microfilmarse. Lo están haciendo ahora, pero quiero saber que riesgos pueden padecer los mismos fondos, el mismo documento con la microfilmación.

## FERNÁNDEZ MANZANO

Evidentemente en la microfilmación, el tema de la conservación del documento original es prioritario y es tan evidente que no es necesario insistir en ello, mientras que la fotocopidora produce calor, la microfilmación no; el único problema que puede haber en relación al documento, es en la manipulación, en cuanto a la encuadernación, etc., si no se manipula de una forma adecuada. Con los libros polifónicos que se microfilman a mayor distancia, ni siquiera hay un contacto físico entre el documento y el aparato que le está haciendo el fotograma, luego el único problema, —insisto—, es el manipular con cuidado la encuadernación, el manipular con cuidado las hojas de la partitura para no estropearla, igual que un investigador cuando trabaja, tiene que mantener un especial cuidado y no deteriorar lo que estudia.

## ZALDÍVAR

Damos por lo tanto entrada a una rapidísima intervención. Dada la hora, yo les agradecería que las intervenciones no sobrepasaran el minuto, puesto que es suficiente para decir lo que uno quiere si se ajusta al término. Por lo tanto, sobre el papel de la Universidad que proponía

Ruiz Vera, en la microfilmación, en la posesión de fondos. Todo ello más o menos lateralmente conectado con la posibilidad de la evasión o del expolio o de la exportación ilegal de fondos musicales.

### LÓPEZ-CALO

Yo también noto la ausencia de un representante de la Universidad de Granada, sobre todo habiendo en esta Universidad, como hay, una Cátedra de Historia de la Música, regentada por un eminente profesional de la Musicología, que cuenta con un importante haber de obras publicadas, y que, además, tiene proyectos de investigación y catalogación muy similares a los que aquí estamos debatiendo, que está dirigiendo un gran número de tesis doctorales, etc. Entonces pienso yo que deberíamos contar con la colaboración de la Cátedra de Historia de la Música de la Universidad de aquí.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Agradezco mucho que se plantee este tema, porque a la Universidad de Granada, como al resto de las Universidades andaluzas, se le invitó, en este caso, por dos veces y con acuse de recibo, —está en el libro de registro y puede ver quien quiera las invitaciones—, igual que se hizo con las Universidades de Córdoba, de Sevilla y de Málaga, que han mandado representantes. La Universidad de Granada, no respondió a ninguna de las dos cartas, están sus credenciales preparadas; por su parte no ha dado ninguna explicación de si venía o dejaba de hacerlo, desconozco los motivos de esta ausencia y personalmente me hubiera gustado que estuviera con nosotros.

Y hablando de ausencias, me parece oportuno mencionar, los telegramas de D. Antonio Ramírez Palacios, que excusa su asistencia, el de D. Jacinto Torres Mulas, que quería estar con nosotros, pero el traslado del Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M. le ha hecho imposible venir, el del Sr. Archivero de Cádiz, que por problemas de salud no ha podido acompañarnos, pero tenemos aquí a D. Máximo Pajares como responsable de los fondos musicales de esa Catedral; y del archivero de Málaga que también por problemas de salud no puede estar con nosotros, pero que viene en representación suya y de la Universidad de Málaga D. Luis Díez Huertas.

**ZALDÍVAR**

Bien, rogamos brevedad, un último y definitivo turno sobre este tema, y pasamos directamente a una posibilidad de votación, sobre conclusiones en microfilmación.

**GONZÁLEZ BARRIONUEVO**

Sobre la proposición de contemplar la posibilidad de ceder una reproducción de estos fondos a la Universidad, como centro de investigación, yo creo que no es conveniente, puesto que por el mismo capítulo, habría que reproducir todos los fondos históricos de los archivos para que los investigadores de la Universidad pudieran hacerlo allí. El archivo de música hay que ponerlo tan accesible como el de las catedrales a los investigadores de la Universidad, que son precisamente los que nos consultan, los que nos visitan. Luego, yo creo que no es necesario que se haga una copia aparte para ellos, puesto que pueden ir al archivo de la catedral a investigar personalmente.

**GARCÍA FRAILE**

¿El asunto es Universidad-Centro de Documentación?

**ZALDÍVAR**

En principio, si yo lo he entendido bien, es el papel de la Universidad, en tanto que entidad investigadora, en la custodia de fondos para la investigación.

**GARCÍA FRAILE**

Sobre este tema, como castellano que soy, y no andaluz, puedo dar mi impresión sobre ello. El sentido común dice que si hay un Centro de Documentación y una programación de trabajo en las doce catedrales de Andalucía, estos deben tener la colaboración de todas las instituciones que trabajen en esos campos. Todas las Universidades de Andalucía, deben colaborar en esa tarea magna de investigación y conste que esta colaboración de la Universidad-Junta de Andalucía, sería también el primer modelo y único porque en otras autonomías, no sucede así.

**RUIZ VERA**

En parte, estoy de acuerdo con el González Barrionuevo, solamente disiento con él, en la importancia que en Andalucía actualmente tiene la investigación musicológica. Ya sabe muy bien, que la investigación histórica en Andalucía está por encima de la investigación musicológica, entonces esa investigación, hay que estimularla de alguna manera. En Andalucía, tenemos al menos tres Conservatorios de Música superiores, en una Comunidad Autónoma con ocho provincias, y en ninguno de ellos existe la especialidad de Musicología. ¿Cómo estimular la actividad investigadora de Andalucía?

**ZALDÍVAR**

Perdone, pero sin que esto signifique quitar la libertad de expresión que siempre se les brinda cordialmente, parece que no es objeto de este congreso. No estamos hablando sobre la musicología en Andalucía, sino sobre Archivos Eclesiásticos andaluces.

**NIETO CUMPLIDO**

Esta recomendación que hace Ruiz Vera, yo creo que se la debe de hacer al Rector de su Universidad para que se ponga de acuerdo con la Iglesia, como lo ha hecho la Junta de Andalucía, no a nosotros. Por lo tanto creo que huelga la formulación al proyecto muy concreto que ha hecho la Junta de Andalucía. La iglesia no tiene dificultad en relacionarse con la Universidad, pero que hable la Universidad y que hable a sus máximos niveles, como lo ha hecho la Junta de Andalucía.

**ZALDÍVAR**

Bien. Simplemente hacer notar que despues de bastante más de media hora de discusión, teóricamente, sobre microfilmación, las conclusiones sobre microfilmación, son más bien escasas. ¿Hay alguna intervención que quiera de verdad aportar algo a la microfilmación, entendiendo por microfilmación, la microfilmación?

**FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**

¿Quién tiene que hacer la microfilmación? Los técnicos en fotografía, pero también tiene que intervenir un documentalista y a lo mejor el

musicólogo. Yo creo que debe de estar vigilada la microfilmación, no para que no se lleven los libros, sino para que las páginas vayan seguidas, para asegurar la secuencia de los fotogramas, para tomar nota de lo que se está haciendo, para que junto al fotograma aparezcan los aspectos técnicos, para identificar el fotograma y relacionarlo con el documento propiamente dicho, lo cual el fotógrafo muchas veces ni sabe esto ni tiene porqué saberlo, es un técnico a quien lo que le interesa es que la imagen salga lo mejor posible. Voy a contar un caso: se ha editado el libro del Hímnario de Huesca. La edición tiene un defecto muy pequeño, pero que es un defecto grave para mí, y es que no se han tomado la molestia, a la hora de hacer el microfilm, de los agujeros que tiene el folio, poner una cosa blanca debajo con el fin de que no se transparente lo de abajo. Entonces ¿qué ocurre? que en un himno aparece el neuma del folio siguiente: un podatus o "clivis" —no me acuerdo—, que te crees que es de ese himno y es del himno que está debajo y se ha transparentado. Lo hizo un fotógrafo excelente, pero no hubo técnico musicólogo pendiente de él.

## ZALDÍVAR

Fernandez de la Cuesta, a eso se le llama no podatus, sino "gazapus". ¿Les parece bien, por lo tanto acabar ya el asunto?, en lo único en lo que parece que la asamblea está de acuerdo es que debe de microfilmarse todo, que en todo caso han de extremarse las precauciones en la manipulación que conlleve la microfilmación, y que en todo caso teniendo en cuenta las condiciones de este convenio bilateral y particular entre una institución y otra, en este caso entre la Iglesia Católica y la Comisión Episcopal Española correspondiente y la Junta de Andalucía que en función de ese acuerdo es en el que tienen que establecerse los criterios de facilitación, etc., de ese material microfilmado. Por lo tanto, eso serían las conclusiones, exclusivamente eso. Alguna puntualización más?

## GONZÁLEZ VALLE

Es que hay aquí unas cosas que no las hemos debatido porque ya estaban claras. Creo que la conclusión de la asamblea no es que se deba microfilmarse todo, eso es una cosa que estaba ya previamente hecha. Quizás habría que debatir si merece la pena tal como están los archivos eclesiásticos, y la estructura que hay, si vale la pena hacer toda esa inve-

sión, pero eso nos trasciende a nosotros. Lo cierto es que hay un convenio y ha parecido muy bien a la Junta de Andalucía o al Centro de Documentación que se microfилme, pero eso no es una conclusión nuestra. Es un hecho.

### **BAGÜÉS**

Simplemente señalar ahora sobre cuestiones prácticas, lo que si tiene que estar el fondo es absolutamente ordenado, no solamente en el debido orden, sino por ejemplo, con cuadernos o libros numerados se puede enumerar perfectamente a lápiz o con papелitos, pero, es importante que el archivero remitente de ese fondo al Centro de microfilmación correspondiente, lo haga pensando que ese fondo, va a ser un microfilmado. Posiblemente el Centro de Documentación no se si lo verá como una cosa factible o no, podría revisar esos microfilmes antes de que esos fondos vuelvan a la catedral correspondiente.

### **ZALDÍVAR**

Por favor, para que quede claro, Fernández Manzano y Climent dicen que los fondos no se sacan, no salen de allí.

### **BAGÜÉS**

En ese caso, que se haga el control de los microfilms antes de que se lleven los equipos.

### **GONZÁLEZ VALLE**

Lo que ha dicho es importantísimo porque puede pasar inadvertido, hay que foliar a lápiz todos los cantorales, y todos los papeles.

### **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**

Yo insisto en la necesidad de que se pongan exactamente los datos del archivo en el microfilm porque es un peligro, es la experiencia mia, porque aunque esté todo muy bien inventariado, no se ponen datos en la ficha y todo esto es un caso tremendo.

## PAJARES

Se dice que microfilmarse todo, ¿las ediciones relativamente modernas también?

## ZALDÍVAR

Lo que se recoge es que es un hecho, que es una cuestión opinable, pero en el acuerdo, se da por hecho que se microfilma todo. Si no les parece mal pasamos al último apartado de la discusión.

El apartado siguiente se encabeza bajo el muy general título de catalogación y dentro de él la Comisión ha establecido los siguientes apartados:

- Las normas del repertorio internacional de fuentes musicales.
- La distinción posible de manuscritos e impresos.
- La inclusión o exclusión de biografías de músicos locales en el trabajo de Catalogación.

- Los criterios acerca de la factura de los diferentes índices de este tipo de trabajos. Y por último, un tema que ya había sido abordado previamente por Bagüés.

- Quién realizaría ese Catálogo, sobre la presencia o no de la persona designada por el obispo, en tanto que titular del archivo, sobre los especialistas aceptados de mutuo acuerdo, control periódico del trabajo, incluso la directa informatización del mismo. Abrimos rápidamente turno y les recordamos que es la una menos cuarto, que a las dos de la tarde, se tendrían que estar leyendo las conclusiones que a las dos y media se supone que se está comiendo y que por lo tanto a las dos menos cuarto máximo, tiene que dejarse cerrado el coloquio. Si ustedes quieren una pregunta inicial mucho más concreta en el caso de que alguien no la plantee: ¿Es la Asamblea favorable a que el trabajo que se va a llevar a cabo por la Junta de Andalucía por el acuerdo cumpla estrictamente las normas del Repertorio Internacional de Fuentes Musicales o no es partidaria?. ¿Es un asunto discutible o no es discutible?

## GARCÍA FRAILE

Evidentemente, seríamos suicidas si no respetásemos las normas internacionales. Ahora bien, quisiera hacer dos observaciones sobre los

"incipits" en evitación de errores que parecen haberse superado: la primera es que debe darse el "incipit" junto con la ficha de la obra y no en lugares separados del catálogo. la segunda es la concordancia entre "incipit" musical e "incipit" literario, es decir que cada sílaba vaya debajo de su nota tal y como se canta. Por otra parte, sugiero qu si hay posibilidades económicas y medios editoriales, lo bonito sería oír los cuatro primeros compases de esa obra.

### GONZÁLEZ VALLE

Estoy de acuerdo con lo que acaba de decir García Fraile. Lo que uno teme —tu también tienes mucha experiencia— es el tiempo que necesitamos para una catalogación de este estilo. Habría que, ordenar, completar y transcribir, poniendo previamente en sistema de partitura cada composición, cada villancico, muchos de ellos a 16 y más voces, para poder realizar un incipit de unos cuantos compases. El tiempo que esto requiere es incalculable. Realmente debería hacerse así. Pero si aquí se trata de un inventario, no sería en principio necesario, si bien podría realizarse en trabajos posteriores. Lo que sí parece urgente y necesario, especialmente pensando en la investigación, es, respecto a la polifonía del s. XVI y siglos anteriores, consignar los incipits musicales de *todas* las voces, pues sabemos que además de los célebres cantorales de polifonía, era frecuente en el s. XVI escribir o imprimir la música en cuademillos sueltos. Este trabajo facilitaría completar obras clásicas que en determinados archivos están incompletas, o solamente poseen una voz. A partir del s. XVII, por lo general, gran parte de las composiciones conservadas en los archivos catedralicios son villancicos compuestos por maestros afincados en esa catedral y por lo tanto mucho más difícil es de encontrar en otras. No es tan frecuente encontrar obras cuyo tiple esté en Zaragoza, contralto en Sevilla etc. Por esta razón creo, que no es tan urgente detenerse a escribir los incipits hasta tener el inventario de todas las obras.

Por otra parte, realizar un catálogo, poniendo todos los incipits musicales del modo anteriormente dicho, supondría pensar que quizás en el s. XXI aún no estaría terminado, lo que querría decir, que hasta el siglo que viene no sabríamos los fondos que tenemos en las catedrales españolas.

**GARCÍA FRAILE**

Bueno, yo lo presenté como un "desideratum". No obstante hay otra cuestión acerca de los "incipits" que debo comunicar a la Junta de Andalucía. Se trata de que ha existido una comercialización de "incipits" que permanece. Mi consejo es que no la desaprovechen pues es una oportunidad de financiación importante que otros no tuvimos la suerte de tener.

**ZALDÍVAR**

García Fraile saca de nuevo un tema interesante. Si quieren, abriremos un breve coloquio marginal sobre el mismo en cuyo caso pido paciencia a quienes tenían el turno de palabra pedido. García Fraile nos hablaba del posible beneficio económico que se puede obtener de los "incipits" musicales.

**NIETO CUMPLIDO**

Desde luego, los archiveros desconocemos qué tipo de comercialización se pueda hacer con los "incipits".

**GARCÍA FRAILE**

Yo no tengo información directa sobre el tema. Según mis referencias, existía un organismo internacional que daba una cantidad en dólares sobre cada "incipit" facilitado para alimentar su base de datos. Esos "incipits" eran ofrecidos al organismo por una persona concreta y eran realizados por otras personas distintas de ésta, de quién percibía el abono de su trabajo.

**ZALDÍVAR**

Parece que queda el tema cerrado. Regresemos pues al debate principal.

**CALAHORRA**

Si las normas internacionales dicen que el incipit musical se le aplique perfectamente su texto, lo acepto. Pero creo que no interesa tanto el que el texto esté perfectamente aplicado a la música. El incipit literario

tiene valor en sí, prescindiendo de la música. Además hay que tener en cuenta que a veces el texto que lleva el incipit musical no es al mismo tiempo el incipit de la obra literaria, dado que no es la primera voz —recogida en el incipit musical— la que inicia la composición musical. Por lo que la catalogación deberá recoger los dos incipits literarios: el de la primera voz y de la voz que inicia la composición. De no ser exigido taxativamente, yo no aplicaría el texto a las notas del incipit musical. Lo pondría todo seguido. Iniciándolo ya debajo mismo de la armadura.

Además si un incipit musical repite reiteradamente una palabra, por ejemplo “¡Ay!, ¡ay! ¡ay!...” y lo aplicamos perfectamente al incipit musical, no por ello tendríamos el incipit literario de una obra. Sólo la primera palabra de la misma.

#### CLIMENT

Yo distinguiría en la aplicación del texto y del “incipit” musical dos posibilidades. Si de polifonía clásica se trata, poner el texto con su música es una habilidad que no deberíamos exigir al redactor de un catálogo. Pero, en la música más reciente, a partir del s. XVIII, ¿qué dificultad reviste poner los textos debajo de sus propias notas?

#### CALAHORRA

Insisto, si copio diez o doce notas y resulta que el texto es “¡Ay!”, tendríamos una aria que comienza por uno o varios “¡Ay!”, pero no sabríamos nada más.

#### CLIMENT

Para eso hay un incipit literario aparte del musical.

#### CALAHORRA

No, aparte no. Yo estoy hablando de dos aspectos: el “incipit” musical y el “incipit” literario que es muy diverso de la aplicación del texto a la música.

**CLIMENT**

García Fraile habló, a menos que yo lo interpretara mal, de la aplicación del texto al "incipit" musical. Creo que estamos de acuerdo en lo de los dos "incipits" literario y musical, eso no tiene discusión. Mi propuesta se refería a la cuestión presentada por García Fraile.

**BAGÜÉS**

Esta discusión me parece inoportuna en este momento pues se limita a la estética catalográfica.

**CARREIRA**

Además hay dos problemas, de funcionalidad y de precio. Lo que quiero de un catálogo no es cantar un tema sino localizar una música y/o un texto. Aplicar el texto a su música en el ordenador lleva más tiempo y es más costoso que escribir independientes el "incipit" musical y el literario.

**GONZÁLEZ VALLE**

De hecho en el catálogo de programas de ordenador del RISM no hay ninguno que faculte para solventar ese problema.

**ZALDÍVAR**

Pues para aplicarnos a nosotros mismos esas normas vamos a dejar este tema y regresemos a debates más genéricos.

**GONZÁLEZ VALLE**

Yo creo que el criterio que hemos aceptado aquí es el ideal. Naturalmente esto nos limita, pero como la ficha del RISM pide unos datos, no hay problema en aumentar otros datos más, que nos interesen. Por otra parte, la ficha del RISM Internacional no es la que circula por ahí. Esa es solo una simplificación. La ficha del RISM está pensada también para la investigación y pide muchísima información. Ahora bien en pocos sitios la hacen como realmente es. Ahora bien sea la ficha simplificada o sea la original, es absolutamente necesario seguir las normas del

RISM para que nuestra información sea de provecho a la comunidad investigadora internacional y viceversa. Esto es a mi juicio importantísimo. Es más, creo que un centro de la trascendencia de este, que acaba de inaugurarse en Andalucía, debería estar en conexión con el RISM.

### ZALDÍVAR

Volvemos a insistir, si se acepta una cuestión es que se acepta y en principio no es válido aquello de "lo acato, pero no lo cumplo". Puesto que se ha aceptado mayoritariamente el cumplimiento de las normas de la Sociedad Internacional de Fuentes Musicales, no se reproducirán en Actas sino aquellas intervenciones que aporten cuestiones diferentes de las aprobadas\*.

### BAGÜÉS

Bueno era abundar exactamente en lo mismo que se está diciendo. Aceptar las normas internacionales, no implica que sean las únicas que se sigan, es decir, se siguen esas, pero se pueden ampliar.

De todas maneras lo que sí quería plantear es que no se pierda nunca de vista de que un catálogo es un instrumento de uso, entonces que tampoco pensemos que con los catálogos que vamos a hacer, vamos a investigar todo lo que precisemos. Piensen por ejemplo, en el tema del bajón ¿cómo se abrevia? Busquen en el libro la abreviatura y entonces nos ponemos todos de acuerdo, y Andalucía una vez más nos ilustra y lo hacemos todos.

Si es simplemente con referencia a esto, sí estoy de acuerdo, pero nos tenemos que ir hacia atrás. Que yo sepa el RISM, es un proyecto elaborado entre la Asociación Internacional de Musicología y la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales. ¿Qué ocurre?, qué en España, no existen prácticamente las bibliotecas musicales. Es decir, si las bibliotecas musicales estuvieran bien trabajadas, no solo las bibliotecas sino también los archivos y los centros de documentación musicales estuvieran conectados y defendieran esa terminología propia, entonces si que sería facilísimo que esa terminología entrara en el RISM, mientras no se haga eso señores....

---

\* El compilador ha seguido esta indicación.

## PAJARES

No se si hay previsiones del RISM sobre los distintos tipos de notación cuadrada, romboidal, etc. ¿Eso hay que reflejarlo exactamente o no?, porque después los ordenadores, las máquinas también tienen tipos para hacer la transcripción.

## GONZÁLEZ VALLE

Pero no está resuelto, porque ahora también hay mucha gente que transcribe partiendo los valores por la mitad y el otro lo ha puesto en valores originales, y entonces el ordenador no te lo resuelve. Como hasta ahora no ha habido una unidad de criterios, todavía el RISM, no la tiene y entonces han hecho una clave alfabética y dicen que eso les dá unas soluciones que pueda valer para todo, pero esto no está claro.

De todas formas debería hablar López-Calo, que es el representante del RISM en España, quizás los demás estamos hablando un poco de memoria.

## LÓPEZ-CALO

Supongo que se referiría a un programa específico que han hecho para la catalogación y estudio de las notaciones del canto gregoriano, pero eso aquí no viene al caso, porque estamos hablando de música polifónica.

## GONZÁLEZ VALLE

En la notación, lo que decías tu antes, el RISM publica por ejemplo, Palestrina notación picuda, cuadrada. Mantener en el incipit la notación del códice, es lo más general, según creo.

## ZALDÍVAR

Se recuerda a la asamblea que la comisión estableció otra serie de problemas posibles para discutir. No solo las normas del Repertorio Internacional de Fuentes Musicales, sino también la distinción entre manuscritos e impresos y si se incluyen o no biografías, los criterios en la factura de índices y quien lo debe de realizar, etc., por lo tanto, damos

la palabra sobre estos puntos y otros que ustedes crean de interés en relación con la catalogación en general.

### BAGÜÉS

Precisamente apuntar lo que había dicho antes, es decir, que el RISM no son las únicas normas. Si mal no recuerdo, el RISM solamente se limita a las obras anteriores a 1.800, ¿qué ocurre con los 188 años que nos quedan?, ¿qué ocurre con los impresos?, ¿los impresos modernos también los vamos a hacer exactamente con las normas del RISM? Es imposible, el RISM nada dice.

### GONZÁLEZ VALLE

El RISM tiene la mejor fuente de datos del mundo.

### BAGÜÉS

Manuscrita, y en todo caso, documentación anterior a 1800. Pero yo me refiero a los impresos modernos, ¿qué pasa con los impresos? Un simple dato: ¿Hay que poner el número de plancha o no? Y una cuestión muy concreta: ¿Hay que utilizar las normas ISBD sí o no? El ISBD es una norma internacional para la descripción de impresos completamente diferente a las normas del RISM.

### CARREIRA

Puesto que de los presentes soy quien más ha trabajado con impresos intentaré responder en parte a Bagüés. Reproduzco íntegro el título de la portada, editor y número de plancha. El nombre del editor lo copio literalmente pero omito su dirección, en caso de ser el tipógrafo diverso del editor así lo indico. Si la edición es del autor, no es corriente el número de plancha. En el fondo es una extensión de la normativa RISM para la música manuscrita anterior a 1.800. Para el "incipit" aplico literalmente la normativa RISM si bien cuando se trata de piano prefiero optar por reproducir el sistema completo, es decir ambas manos.

Mucho más complejo es trabajar con óperas o poemas sinfónicos impresos o en manuscrito. Con las óperas basta con hacer el "incipit" de

cada número como hace Garland en el prólogo a sus facsimiles de óperas del s. XVIII. Mi criterio con los poemas sinfónicos es indexar cada uno de los temas que aparecen copiando los comentarios literarios caso de existir.

## ZALDÍVAR

Hay bastantes aspectos que no han sido debatidos aparte de la distinción entre manuscritos e impresos que podríamos considerar como propuesta de Bagués y Carreira; de todos modos he de insistir a Vds. en que la asamblea decidió respetar las normas del RISM aplicando las peculiaridades "de more hispana".

Insisto en ello pues entramos en la media hora final de nuestro debate y quedan pendientes dos temas de interés: el de la inclusión de biografías en los catálogos y la preguntata ¿Quién realiza esa catalogación? que la comisión entiende como muy interesante. Se abre el turno de palabra sobre las biografías.

## GARCÍA FRAILE

Biografías entendiéndose las incluidas en el elenco de un catálogo, considero personalmente que están fuera de sitio, porque creo que el autor se estudiará en la monografía posterior correspondiente. Si alguien sigue con el criterio contrario de incluir biografías en los catálogos, yo si le pediría por favor que lo dijera en el índice. Porque resulta que hemos visto catálogos publicados donde algunos doctores tiene una biografía, algunos, otros no, pero no se dice al principio quién tiene la biografía y quien no, entonces es una inversión ridícula, inútil y de dinero perdido, porque yo busco la biografía de tal señor en tal catálogo que tiene obras, pero no se me dice que allí está escrita la biografía.

## CLIMENT

Me parece muy bien que se advierta, no lo hemos hecho, muy bien, pero que se suprima, no me parece demasiado bien, sobre todo si se trata de biografías de músicos desconocidos, como lo son la mayor parte de nuestros músicos. Había que decir por lo menos es del s. XVI o XVII. Estoy de acuerdo en que se diga, pero que se pongan unos someros datos

biográficos, que permitan encuadrar aquellos músicos pertenecientes a la capilla musical, donde se hace el catálogo. O sea, el catálogo se hace en la catedral de Jaén, aquellos músicos de Jaén que normalmente no conocemos, pues que al coger ese catálogo, tengamos referencias de esos músicos, los demás de la historia universal, pues ya los conocemos.

### BAGÜÉS

Estamos hablando de incluir biografías y eso presupone que el catálogo está publicado. Creo que la Junta de Andalucía está interesada en publicar los catálogos y creo que todos sabemos que hay un proyecto de un diccionario biográfico. Hasta ahora, sí se entendía que se pusieran en los catálogos las biografías, sobre todo de músicos desconocidos, pero si se lleva a buen término, esperemos que sí, el diccionario de músicos españoles e hispanoamericanos supongo que nos sería tan necesario.

### CLIMENT

Lo que es claro, si no hubiéramos publicado biografías, muchos de los colaboradores de ese diccionario, no hubieran podido decir nada.

### ZALDÍVAR

En todo caso, Nieto aportaba que también para aquellos músicos que se descubran con posterioridad al diccionario, el problema se sigue manteniendo.

### CARREIRA

Cuando elaboré el programa "La música en la Rioja" me tuve que plantear el problema de la inclusión o no inclusión de las biografías en los catálogos. Estos saldrán sin biografías pues se diseñó el proyecto de un pequeño Diccionario de Músicos de La Rioja. Aquí en Andalucía la cuestión es más ardua pues se superponen dos proyectos: el del "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana" y el "Diccionario de Músicos Andaluces de todos los tiempos". Mi propuesta es exonerar a los catálogos de los contenidos biográficos. Es probable que algún músico quede fuera de los diccionarios, sobre todo aquellos cuyo nombre comienza por una de las primeras letras del alfabeto, pues el proyecto de catalogación no va en fase con los de los diccionarios,

pero para dar a conocer las vidas de nuestros músicos están las revistas de musicología y los folletos de publicación local siempre y cuando se difundan correctamente.

### ÁLVAREZ PÉREZ

Para mí está claro que biografías dentro del catálogo no. Pero creo que es el lugar para recoger los datos históricos que figuran en la partitura ya que es el único lugar en que aparecen. Así, esta obra se escribió para la visita de tal obispo o se estrenó con ocasión de tal festividad... Es información reflejada en la unidad física que llamamos partitura. En ocasiones esos datos históricos son biográficos del compositor, como en obras escritas para su toma de posesión como maestro de capilla.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Yo iría en la línea de lo que ha dicho Climent, de no hacer biografías, pero sí recomponer exactamente el nombre, (por ejemplo, Tova, se sabe que es Melchor, Antonio o José Manuel) o la cronología exacta del autor. Cronología integral, es decir, nació en tal fecha, pero también ¡joj! si estuvo en la Catedral de Córdoba de 1.537 a 1.542, pues yo creo que también es pertinente poner eso ahí. Y después también es interesante la procedencia: si ha estado en Córdoba, pero viene de Sevilla. Yo creo que esos datos sí son pertinentes en el catálogo. Yo lo limitaría a nombre, cronología y estancia.

### ZALDIVAR

Pasaríamos rápidamente a resumir. Simplemente recordar para no repetir otros conceptos, que parece que mayoritariamente se está de acuerdo en la inclusión de reducidísimos aportes biográficos, y en este sentido coincidimos una parte y otra. Pero eso sí, expresamente señalizados y a ser posible separados en el índice de tal manera que no se confunda, si a ustedes les parece esto, podría ser una primera conclusión.

### LÓPEZ MARTÍN

Con todos los respetos y humildad, los musicólogos rompéis el esquema que los archiveros renemos de catálogo. Si se va a hacer una cosa seria, científica, no tiene sentido ninguno que en un catálogo se pongan

datos biográficos. No olvidéis que se trata de hacer el catálogo de una sección de un archivo histórico de una iglesia. Es muy distinto que la ficha si encuentro en la partitura un dato exclusivo, que al final de la ficha haya un apartado donde se recoge esto. Como decía muy bien Alvarez Pérez es un dato que conviene para la historia. Pero para todo lo demás, vayan a estudios monográficos. ¿Qué luego hay una publicación de diez autores y ustedes hacen una introducción biográfica?, háganla. De la otra manera se cargan el concepto de catálogo y no podemos olvidar que tenemos que jugar dentro de todo lo que es el sentido de catalogación en archivística.

### **GARCÍA FRAILE**

Creo que si hay unas normas de catalogación y si hay un concepto de catalogación en Andalucía, manténgase ese concepto. Tanto más que en el caso concreto andaluz, no hay que discutir el tema de biografías en el catálogo y están programadas biografías en serio y con calma para más tarde. Creo mejor por tanto que Andalucía haga los catálogos limpios conforme a las normas de catalogación de los señores archiveros de Andalucía.

### **RODRÍGUEZ PEÑA**

Una cosa es la labor catalográfica y otra es la labor biográfica musicológica. Es un catálogo, un instrumento de trabajo y hay que tener las ideas claras sobre el tema. Que en una partitura aparece en algún momento, como es muy frecuente por otra parte en un archivo eclesiástico notas, bien sea por detrás, en una esquina, eso en la ficha catalográfica no se recoge. Sí se recoge como en un catálogo, el índice ya sea onomástico, geográfico, etc., que debería haberlo, esa información no se pierde en un momento. Ahora elaborar una biografía, es una labor musicológica que va más allá del catálogo que es para lo que estamos aquí reunidos.

### **ZALDÍVAR**

En principio parece que estaba establecido que en ningún caso se hablaba de la elaboración biográfica, sino de la inclusión o no de un re-

sumen de datos biográficos, por lo tanto, simplemente, si les parece bien, entraríamos ya en la votación directa como propuesta.

### LÓPEZ MARTÍN

Si cuando hacemos un catálogo de nuestros fondos de personajes de una categoría impresionante en la historia de la Iglesia y aún en la historia de España, tuviéramos que poner todas esas notitas, ¿cuándo acabaríamos los catálogos? Si es que además eso no es catálogo; yo insisto que eso no es catálogo. Abran todos los diccionarios y todos los índices que quieran, pero no nos saltemos, la norma general de lo que es un catálogo.

### ZALDÍVAR

Parecen suficientemente claras ambas posturas y creo que se pueden votar. Una propuesta es publicar los catálogos limpios, con la única inclusión del nombre normalizado. La otra propone incluir pequeñas y escuetas notas biográfica. ¿Votamos o es precisa alguna matización?

### GARCÍA FRAILE

Lo de "pequeñas y escuetas notas biográficas" no refleja el sentido de mi propuesta. Yo me refería a la recomposición de datos que no existen ahí y son pertinentes para la comprensión del objeto en cuestión. Así, poner entre corchetes 1527-1643, junto a Francisco de la Torre, creo que es beneficioso.

### GONZÁLEZ VALLE

Eso es que se debe de poner, eso no se discute, es norma científica. Entendemos que la musicología es una ciencia igual que la historia, y son normas aceptadas, y naturalmente que hay que poner a ser posible las fechas; en todos los catálogos del mundo aparece y si no, es un catálogo incompleto. Como no poner muchos anónimos, intentar el que hace el catálogo poner los menos anónimos posibles, por comparación de obras. Hay que tener en cuenta que la musicología, es una ciencia mucho más moderna que la historia, por ejemplo, o que la filología. Aunque bueno, en España falta una estructura básica, fundamental y entonces cualquier detallito que aparece son de suma importancia, saber que la Misa de las Siete Palabras de Haydn se cantaba en Zaragoza, es un dato fundamental.

**ZALDÍVAR**

Por favor: un momento. Yo simplemente rogaría una de dos: o que se llegue a una conclusión, o que la conclusión es que no se llega a la misma.

**CLIMENT**

Yo preguntaría a los archiveros, si no a los musicólogos ¿cómo hemos adelantado en el conocimiento de nuestros músicos ?. A base de recopilar los datos que se han publicado, desde los catálogos de Pedrell, el primero que ya nos daba sus datos, equivocados o no, y hemos ido entresacándolos unos de otros. Yo he hecho muchas biografías de músicos a base de coger datos de un archivo y de otro.

**GARCÍA FRAILE**

Con permiso de los Sres. Archiveros voy a matizar este tema. En las fichas de los catálogos de todas las bibliotecas de mundo, desde la del Museo Británico hasta la más modesta, he visto que al final de la ficha técnica mis colegas ponen entre corchetes datos que no están en el documento pero que son extraordinariamente útiles para su cabal comprensión.

**CLIMENT**

Perdón, dejando ese tema porque ya no quiero seguir, pero tan importante como eso sería creo, cuando catalogamos anónimos, cosa que no se ha hecho en muchas ocasiones, dar de qué época es ese anónimo, porque sino, no tiene sentido, luego sabemos curiosamente quemuchas veces no se ha hecho, aquí, si añades eso al tema de las biografías te da un poco lo mismo. De qué te sirve a ti, saber que esa obra es de Tovar, si no sabes de qué época es Tovar, entonces, por lo menos, habrá que decir de cuando es, siempre que se trate de músicos no conocidos.

**ZALDÍVAR**

Parece claro que sobre este asunto no es posible llegar a acuerdo. Dejemos pues las biografías y la factura de los índices de los catálogos, notificar una apostilla de un miembro de la comisión acerca de si se va a

optar por el sistema "IBM" o por el sistema "Apple" a la hora de la informatización de los catálogos y abrir el último tema de debate, para el que disponen de diez minutos. ¿Quién realiza la catalogación?

### **BAGÜÉS**

Yo antes voy a hacer una propuesta, y no voy a hacerla tanto en cuanto a decir quién es el que tiene que hacer el catálogo, sino proponer que sea la Universidad, en tanto que es la entidad científica que se dedica a la investigación, la que controle la realización de los catálogos, la que decida en cada instante quien tiene que hacer los catálogos. El Centro de Documentación que sea el encargado ya que ha sido quién ha firmado el convenio de toda la organización del proyecto pero sería bueno darle a la Universidad la función del control para evitar que haya una dispersión de criterios.

### **LÓPEZ-CALO**

Yo pienso que esta propuesta de Bagüés es la más acertada bajo mi punto de vista, porque efectivamente en la Universidad ellos son los especialistas los que se dedican a esto y entonces en vez de encargárselo a gente que a lo mejor hay que empezar por enseñarles a catalogar, que lo haga la Universidad, o sea, el encargo ya específico de la redacción del catálogo, de la catalogación propiamente dicha, la hiciera la Universidad.

### **BAGÜÉS**

Amplío esto, la catalogación perfectamente puede hacerse en el Centro, no tiene porqué hacerse en unos archivos. Planteo fuera el tema del inventario que puede hacerlo perfectamente el archivero, pero el catálogo, se puede hacer aquí en el Centro, de alguna forma controlado por la Universidad.

### **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**

Yo lo que digo es que ese es un ideal, pero también depende un poco de las diversas universidades, de lo que llamaríamos los centros musicológicos y archivísticos del país. Me parece lógico que estén en la Univer-

sidad, evidente, pero a lo mejor hay centros, por ejemplo, un seminario donde hay personas dedicadas a esto y no están en la Universidad.

### BAGÜÉS

Es completamente diferente. Yo planteo esto por varias razones, porque la entidad universitaria, es la que está absolutamente coordinada y la que puede conseguir que al final todo sea muchísimo más igual en todo esto.

### FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Yo es que me temo, que con las autonomías universitarias, ese tema no puede ser realizable tan fácilmente.

### GONZÁLEZ BARRIONUEVO

Parte de lo que yo voy a decir, ya lo ha contestado Fernández de la Cuesta. Yo soy maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, miren ustedes, en la Universidad de Sevilla, exactamente ahora, no hay cátedra de musicología. Bajando a lo concreto, creo que los que llevamos más tiempo metidos en esto, podemos en teoría hacerlo, somos: el organista que tiene una serie de libros publicados y el maestro de capilla, que soy yo y que llevo una serie de años y conozco más o menos el archivo y su "tinglado". Entonces, cada caso concreto en cada catedral es distinto, si las universidades dan una norma general sobre quién cataloga, no reflejan las particularidades y sobre todo los trabajos realizados con anterioridad.

### GONZÁLEZ VALLE

Creo que en las catedrales donde haya un músico con suficiente preparación debería realizar él este trabajo, pero bajo un control, que no tiene que ser exclusivamente la Universidad. La Universidad forma especialistas en musicología. Para llevar a cabo un trabajo de este tipo no es necesario haber cursado todos los estudios de musicología. Sin embargo es muy necesario poseer más conocimientos típicos de los bibliotecarios y archiveros. Alumnos de musicología adelantados podrían llevar

a cabo trabajos de este tipo, de este modo ganarían algún dinero para cursar sus estudios y harían una experiencia muy positiva con vistas a su formación. La Junta y la Iglesia deberían nombrar un comité de expertos en archivos y en musicología para vigilar estos trabajos. Este comité podría organizar cursillos especiales para preparar a las personas que van a realizar el trabajo en los archivos. Los que lleven a cabo el trabajo deberían poseer también unos conocimientos mínimos de música eclesiástica y liturgia, saber algo de latín etc.

### **GONZÁLEZ BARRIONUEVO**

No he intervenido y ha parecido que solamente estaba inventariado el catálogo musical de Córdoba. En Sevilla, está completamente inventariado y está a punto para microfilmarse, no lo dije antes porque no me parecía que era lugar ni era momento de intervenir. Se estaban tocando temas concretos y hasta ahora nadie ha preguntado como están actualmente los archivos. En el caso de Sevilla, por ejemplo, creo en teoría que no hay que recurrir a la Universidad.

### **PAJARES**

Hay otro maestro de capilla de Andalucía que no lo es oficialmente en la actualidad pero que lo ha sido durante muchos años, pero es el que tiene ordenado el archivo, incluso el archivo está en fichas, pero no conozco nada más que el mío, otros no.

### **FERNÁNDEZ MANZANO**

Estoy de acuerdo con lo que ha dicho Fernández de la Cuesta, hay que ver donde están las fuerzas musicológicas en Andalucía. Tenemos muy buenos musicólogos en las Universidades andaluzas, pero también los hay en otros sitios, en conservatorios, y en colectivos como maestros de capilla, e investigadores que están vinculados a las catedrales de diversas maneras, etc. La idea en este convenio, es que la Iglesia designará a un coordinador, y la Junta designará otro, esas dos personas llevan la responsabilidad y el control ante la Comisión Mixta de un convenio firmado por ambas partes. Queremos que se integren todos los investigadores, como antes decía, profesores de la Universidad, de conservatorios,

maestros de capilla, archiveros —que llevan quizás trabajando en ese fondo muchos años—, pero tampoco sería aceptable una labor de tutela de otra institución tercera, de un convenio que ha firmado la Consejería de Cultura y la Iglesia Católica en Andalucía, y que corresponde a las personas que nombren ambas instituciones para esta responsabilidad.

Como comentaba Nieto Cumplido estamos ante un convenio realizado entre dos instituciones, una de ellas —la propietaria de los fondos— se compromete a abrirnos las puertas, permitirnos la microfilmación, etc., a cambio, la otra dotará de una serie de infraestructura a estos trabajos, comprometiéndose a realizar convocatorias públicas para que investigadores de cualquier sitio, andaluces, españoles o extranjeros, se integren en los equipos que realizarán estas labores, junto a acuerdos y contextos más amplios de negociaciones, en las que se incluye restauración de edificios, de obras de arte, etc.

Si bien la utilización de estos fondos es competencia de su propietaria —la Iglesia Católica en Andalucía— y la organización de las distintas fases, atendiendo a los presupuestos necesarios para afrontarlas, es competencia de la Consejería de Cultura, en ningún momento se han querido eludir los mecanismos de control necesarios en cuanto a criterios científicos.

Estamos convencidos de que “cuatro ojos ven más que dos” y que muchos ojos ven más que cuatro, y aunque sean fundamentales y se tendrán en cuenta las sugerencias e iniciativas de las universidades andaluzas en este sentido, creemos que este control debería realizarse por la comunidad científica española, y por eso los hemos reunido aquí, porque a las aportaciones de las universidades andaluzas podríamos añadir las de otras universidades españolas, las de los archiveros, profesores de conservatorios, maestros de capilla, e investigadores del C.S.I.C., como de diversos especialistas en archivística y documentación, garantizando, no solo una amplitud de criterios entre los diversos sectores que conforman el panorama que incide en esta problemática, sino una integración necesaria con los proyectos que se realizan en otras comunidades y en Europa, porque estamos convencidos de que nuestro esfuerzo solo valdrá la pena si se vuelca en moldes y formatos lo más universales posibles. No duden de que a cada nuevo paso que demos volveremos a convocarlos para que evalúen y critiquen lo realizado, como para sentar las bases y criterios del tratamiento de cada una de las facetas a realizar, —como queda reflejado en el convenio—, y que su experiencia en otros lugares represen-

ta un enriquecimiento de planteamientos que no podemos permitirnos el lujo de desaprovechar.

### ZALDÍVAR

¿Alguna intervención directa sobre esto? Sobre la intervención Fernández Manzano, ya antes Nieto Cumplido, había advertido de una posible vía que eran los acuerdos rectorados particulares. Al fin y al cabo, se está discutiendo un acuerdo concreto entre dos instituciones, lo cual en ningún caso imposibilita que haya acuerdos a más bandas.

### GONZÁLEZ VALLE

A mí me parece, que eso sucede exactamente igual con los archivistas y bibliotecarios de las catedrales. No todos están trabajando en España con el mismo rigor o nivel. Hay algunos que trabajan seriamente siguiendo normas internacionales; se reúnen, celebran congresos, hacen cursos de archivística..., otros en cambio no lo hacen. Así puede suceder también con los musicólogos. Por otra parte creo que un musicólogo no tiene porque ser también especialista en archivística. Se exige demasiado al musicólogo. Faltan en España instituciones que preparen a los músicos en este sentido (archivar, catalogar fuentes musicales), o centro donde puedan formarse en este sentido. Además, esto no hay porqué exigírselo o censurárselo a la musicología. Tampoco un sacerdote por el hecho de ser maestro de capilla está en condiciones de catalogar —recordemos la conferencia de López-Calo—. No obstante en la situación que aún vivimos en España, creo que los maestros de Capilla y organistas de las catedrales, son los que mejor lo harían, ya que poseen una sólida formación humanista y musical.

### ZALDÍVAR

Recuerdo que lo que debatimos es acerca de si la Universidad debe controlar o no la realización de los catálogos, así como quien debe realizar y quien debe estar cualificado para realizarlos.

### GARCÍA FRAILE

Quisiera unir esta intervención con la que hice ayer tarde. Creo que la pregunta acerca de "quién" está mal planteada pues debemos pregun-

tarnos acerca de "quienes", puesto que la catalogación ha de ser tarea de equipo. Aquí estamos reunidos técnicos profesionales, archiveros e investigadores, con políticos con capacidad decisoria. Así pues, como miembro de una Universidad que ha sido invitado a asesorar un Acuerdo Mixto Junta de Andalucía e Iglesia Católica, daré el más sencillo de los consejos: Cuéntese con todas las fuerzas, cuanto más especializadas mejor. Por ello no es admisible aquello de "yo soy el primero y tú el segundo". Desde luego la Universidad posee una función de investigación para la cual dispone de gente cualificada, no sólo la de Granada, sino en las demás universidades andaluzas hay personas dedicadas a estos trabajos.

Soy universitario y mi perspectiva no puede ser otra que creer en el profesional de la musicología y pedir que se cuente con él y creo que el profesional se demuestra por su cualificación no por su procedencia, pero recuerdo que los archivos no están ni en las Universidades ni en los Conservatorios; están en las catedrales y en éstas hay gente que la conocen muy a fondo como los maestros de capilla, los organistas, los archiveros, etc. ¿quién tiene que hacer las catalogaciones?, todo un equipo multidisciplinar.

## LÓPEZ MARTÍN

Yo voy casi siempre en la línea de García Fraile. Quiero decir lo siguiente y él ya lo ha indicado: lo que no se puede perder de óptica es lo que ha dicho Fernández de la Cuesta, estamos en unas Jornadas Metodológicas de Catalogación de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía tras un pacto Iglesia Católica-Junta de Andalucía. Los últimos responsables tienen que ser la Iglesia y la Junta y debe de haber una persona por cada una de estas dos entidades que han pactado, y firmado este trabajo y eso no se puede discutir. Ahora bien, me parece correcto que los dos responsables que se nombren decidan la composición de un equipo lo más amplio posible para trabajar. Pero anticipo ya una incomodidad por parte de los clérigos y de la Iglesia. En otras catalogaciones estamos molestos, nosotros los archiveros, porque se pacta la catalogación de los bienes de la Iglesia y luego nos mandan unos becarios que nos van fastidiando a los curas, que tenemos que hacerles el trabajo, mientras los otros se llevan el dinero costando diez veces más. Esto es una realidad que yo me he encontrado, de curas que tienen tres o cuatro pueblos y que

me han llamado molestos porque incluso la persona civil, última encargada ante el Ministerio o ante quien sea, ha llamado amenazando al cura y yo les he tenido que decir: "remitéme lo a mi que soy el responsable diocesano y el que da las credenciales". Tengan ustedes esto presente; una obra tan maravillosa puede caer inmediatamente en dejación y en un vacío porque como se fastidien los que lo tienen que hacer, el trabajo se queda sin hacer.

### ZALDÍVAR

Siento comunicarles que son las dos menos cinco. La propuesta de Bagüés sobre que sea la Universidad la que controle la confección de los catálogos demuestra poca viabilidad a la vista de lo oído en el coloquio; por ello, mejor que proponerlo a votación me parece, ya que buscamos salidas para acuerdos conjuntos, proponer que sea un equipo lo más amplio posible el encargado del control de los catálogos. Este equipo sería designado por las entidades titulares de acuerdo. Creo que es una propuesta que previene unteriores polémicas. ¿Se aprueba? (*murmillos*). Cedemos pues la palabra a Fernández Manzano en su calidad de anfitrión y antes, mostrar el agradecimiento de esta presidencia por la gentileza y la forma delicada y en ningún caso sangrienta en la que esta discusión se ha desarrollado.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Por parte del Centro, lo único que quiero decir es nuestra intención de que los equipos de trabajo se hagan lo mas amplios posibles, integrando a todos los sectores. Anunciar que en estos momentos se están preparando los borradores la orden de convocatoria —que aparecerá en el ejercicio siguiente en el B.O.J.A.—, para que todos los investigadores que lo deseen formen equipos y opten de una manera libre, pública y democrática a la realización de estas labores.

### ZALDÍVAR

Si alguien tiene interés en formar parte del equipo de redacción que lo diga. A las dos y cuarto se volvería a convocar para poder leer las conclusiones.

## FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Perdón, yo he entregado un esquema elaborado en Madrid por mis alumnos, para hacer la catalogación de impresos musicales. Es la colección de tipos que pueden aparecer en los archivos.

## ZALDÍVAR

Las conclusiones o una redacción posible si a ustedes les parece bien, es la siguiente: "Reunidos en Granada, a convocatoria del Centro de Documentación Musical de Andalucía y en su mismo local los días 18 y 19 de noviembre de 1988 para tratar léase el título de las Jornadas, acuerdan alear a la comisión Mixta...", en tanto que responsable el desarrollo y ejecución del acuerdo que ustedes saben mejor que nosotros como reza, las siguientes propuestas:

1.- Se acepta el programa de catalogación de fondos musicales, en su primera etapa propuesto por la citada Comisión Mixta, en el que se establece la prioridad de los archivos catedralicios y dentro de estos a los libros de polifonía y de partituras.

2.- Se recomienda como labor previa y urgente la exhaustiva búsqueda de cualquier fondo musical custodiado en cualesquiera de las dependencias catedralicias, con particular interés en la localización de los documentos musicales escritos en cifra, en todo caso se recuerdan los principios archivísticos básicos de respeto a la ordenación histórica, si existe, y a la unidad física de las diferentes secciones o series. La ordenación de dichos archivos deberá ser comprobada por medio de inventario, previamente al proceso de microfilmación.

3.- Se requiere de la instancia competente igual trato a los fondos musicales, que a los no musicales de los archivos capitulares, así como se une a la petición general de un Centro de Formación de Restauradores.

4.- De conformidad con la propuesta de la Comisión Mixta, se entiende necesaria la microfilmación completa de los fondos musicales siguiendo los criterios técnicos del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

5.- Con los complementos y peculiaridades que resulten de los fondos concretos a catalogar, se recomienda sin embargo la máxima afinidad posible con las fichas internacionales RISM, ISBD, etc.

6.- En la elaboración y ulterior edición de los catálogos, se recomienda el uso de nombre normalizado, y en su ausencia, los datos imprescindibles para su más completa identificación.

7.- Se expresa el deseo de integrar tanto en la realización del trabajo como en el control del mismo, a todos los sectores y personas relacionadas con la materia y competentes en los diversos contenidos y aspectos concretos que concurren en la labor prevista.

En Granada al día de la fecha.

### ZALDÍVAR

Se acepta por unanimidad y por ovación y para concluir el acto, yo enormemente agradecido y enormemente liberado, cedo la palabra para la clausura al Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

### FERNÁNDEZ MANZANO

Voy a ser brevísimo, en primer lugar unirme al agradecimiento que se ha hecho a la mesa, en concreto a Alvaro Zaldívar y a Xoán Manuel Carreira por su magnífica labor y lo bien que han llevado y desarrollado estos debates.

Agradecer profundamente en nombre de la Junta de Andalucía a todos ustedes la gentileza que han tenido viniendo aquí para estar con nosotros a debatir un tema tan importante, porque vamos a iniciarlo y querríamos comenzar con las opiniones, con los consejos que ustedes nos podían dar y que eran fundamentales para abrir un camino largo e ilusionado.

Muchísimas gracias a todos y les ruego nos disculpen, cuando otra vez, —y espero que pronto—, abusando de su amabilidad, les volvamos a pedir que nos acompañen para evaluar y criticar lo realizado, como para debatir los fundamentos metodológicos y científicos de la realización de las diversas fases de este convenio.

¡MUCHÍSIMAS GRACIAS!

## APENDICE

### EL "PLAINE AND EASIE CODE" APLICADO A LA MUSICA ESPAÑOLA

Por Barry S. BROOK y José LOPEZ-CALO

#### I. Introducción

En la revista *Fontes Artis Musicae* (vol. XI/3, 1964, págs. 142-155) apareció un artículo por Barry S. Brook y Murray Gould titulado "Notating Music with Ordinary Typewriter Characters: (A Plaine and Easie Code System for Musicke)", en el que los autores proponían un primer intento de catalogación musical con incipits redactados en forma clara y concisa, que pudiera ser realizado con una máquina de escribir. Fue recibido con general alborozo; y en los meses que siguieron a su aparición los autores recibieron, junto con unánimes aprobaciones al proyecto, numerosas sugerencias para su perfeccionamiento. Como consecuencia de ello el Prof. Brook publicó, en el vol. 2-3, del año 1965, de la misma revista (págs. 156-160), una nueva versión, que recoge esas sugerencias y que en sus líneas básicas ha quedado como definitiva, del sistema, con el título "The Simplified 'Plaine and Easie Code System' for Notating Music: A Proposal for International Adoption".

A esta versión y a este artículo se hizo referencia en la ponencia básica del presente coloquio y ya se anunció su publicación. Pero una simple traducción no parecía bastar, sino que se juzgó que era necesario hacer una adaptación del sistema, conservando todas sus líneas esenciales, a fin de acomodarlo a las necesidades específicas de la música española, en particular a las que implica la catalogación de los archivos musicales de nuestras catedrales, que era el objeto primario de las Jornadas. La traducción y acomodación la realizó el Prof. López-Calo, pero ha sido examinada y aprobada por el Prof. Brook, quien introdujo en ella modificaciones y sugerencias, de modo que la autoría es, en conjunto, de los dos. Y, por lo que respecta a España, el Prof. López-Calo ha publicado ya un pri-

mer intento de universalizar en España el sistema de incipits musicales, en el nº 1 de la *Revista de Musicología* (págs. 254-260) y en el vol 26 (1967) de la citada *Fontes Artis Musicae* (págs. 34-35).

"Plaine and Easie Code" significa "Sistema sencillo y fácil", se entiende, según el título original del segundo artículo publicado en *Fontes*, "para la notación musical"; se trata, pues, según el propio título, de "una propuesta para su adopción a nivel internacional". El título está tomado del famoso tratado de Sir Thomas Morley "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (Londres, 1597), y aunque se trata de un término que ya ha entrado en el lenguaje de la musicología universal, por lo que actualmente suele escribirse según la ortografía moderna *Plain and Easy Code*, aunque aquí, para respetar la concepción original del sistema, mantendremos la escritura antigua.

## 2. Necesidad de un nuevo sistema de catalogación musical

Una de las necesidades más urgentes de la bibliografía musical de hoy es la de aceptar, a nivel internacional, un sistema sencillo para la escritura de los incipits musicales. Las varias razones que para esto hoy han sido estudiadas ya en el primer artículo citado arriba. Una de esas razones debe ser recordada aquí: por muy completa y precisa que sea la descripción de una composición, no es posible la identificación completa de una gran cantidad de fuentes musicales sin los incipits musicales (unas diez o doce notas bastan); y puesto que la notación convencional es demasiado lenta, por el tiempo que se tarda en escribirla, y demasiado costosa para reproducirla, y, por otra parte, no sirve para el proceso electrónico de datos, estos incipits deben hacerse en una forma codificada que use los caracteres normales de una máquina de escribir y que luego sean legibles por un ordenador, mediante un programa adecuado, para su ulterior proceso y utilización en una base de datos. Hasta ahora ninguno de los muchos sistemas de codificación propuestos ha logrado una aceptación universal y generalizada. Es una pena que el RISM no haya tomado el acuerdo, hace diez o doce años, de adoptar un —uno cualquiera, con tal que sirviera,— sistema codificador de los incipits y lo haya impuesto a sus colaboradores. Se propone, pues, el presente sistema con el deseo y la intención de que sirva para remediar esta situación, en cuanto ello es posible.

Incluso en el caso de la música impresa, cuando los datos que ofrecen las páginas de título pueden ser tan útiles, la identificación raramente es segura, puesto que la misma pieza puede haber sido publicada con dife-

rentes números de opus y bajo los nombres de diferentes compositores, y ello por muy diversos editores. De esta manera, diez entradas de catálogo, aparentemente diferentes, pueden referirse todas a la misma pieza. Ciertamente cuando existe un catálogo temático de las obras de un determinado autor la referencia al número de catálogo pudiera resolver el problema, pero hay muchísimos compositores de los que no existen índices temáticos de sus composiciones. Es triste que hoy sea demasiado tarde para añadir incipits musicales a las descripciones de los catálogos de obras impresas que ya están reunidas en las oficinas centrales del RISM en Kassel. Pero parece claro que incluso hoy, a pesar de llegar tan tarde para solucionar este problema, es posible intentarlo, añadiendo incipits musicales codificados a las descripciones de todas las composiciones impresas ya catalogadas, o al menos a aquellas obras que no han sido claramente y positivamente identificadas por otros medios. Y aunque esto añada varios años de retraso ulterior a la publicación de los primeros volúmenes alfabéticos del RISM y exija un gasto de tiempo y unos esfuerzos adicionales, merece la pena intentarlo.

Quizá la mayor dificultad se da en el campo de la música manuscrita de los siglos XVII y XVIII, cuyas fuentes superan a las impresas en aproximadamente la proporción de 10 a 1. Difícilmente puede concebirse que un cuerpo tan vasto de materiales musicales, que incluye muchos anónimos y obras de dudosa autoría, pueda ser catalogado adecuadamente sin un código de incipits musicales. Esto es precisamente el reto al que se enfrenta el RISM hoy. El problema se agudiza cuando se trata de música manuscrita, porque en ella faltan, por lo común, los parafernalia habituales en las páginas de título de la música impresa (nombre del editor, número de opus, etc.). La identificación es frecuentemente más segura cuando a la música le acompaña un texto vocal, pero en la música instrumental uno puede estar totalmente perdido sin el incipit musical. Porque, por ejemplo, un compositor pudo haber escrito una docena de sonatas en trío en re mayor, y con el modo tradicional de catalogación no hay modo de distinguir las unas de otras; sólo el incipit musical lo consigue.

Y, desde luego, tratándose de la música de los archivos españoles esto se da, de modo casi universal, a pesar de tratarse de música con texto literario. Porque un mismo autor pudo haber escrito varias misas en do mayor para 4 o para 8 voces, con la eterna combinación instrumental de dos violines, dos oboes, dos trompas y acompañamiento, varios *Dixit Dominus* para esa combinación de voces e instrumentos, o para otras cualesquiera, según las diversas épocas, y no hay modo de identificar adecuadamente

una de esas misas o uno de esos salmos mediante el sistema tradicional de catalogación, y sólo con los incipits musicales se logra una identificación completa e inequívoca de éstas u otras cualesquiera composiciones.

Prescindiendo de la situación respecto de música impresa, es de desear que no sea demasiado tarde para comenzar a añadir los incipits musicales al inventario de fuentes manuscritas. Si el RISM no encuentra un método de lograr una identificación clara de los manuscritos se habrá malgastado una enorme cantidad de trabajo para lograr un resultado que, en definitiva, va a quedar incompleto e imperfecto.

### 3. El "Plaine and Easie Code"

La versión original de la "Notación musical con caracteres ordinarios de máquina de escribir: un sistema codificado, sencillo y fácil, para la música" ("Notating Music with Ordinary Typewriter Characters: A Plaine and Easie Code System for Musicke"), que apareció en esta revista (*Fontes*, XI, 142-155), con valiosos comentarios por Jan LaRue, Ingmar Bengtsson, Nanie Bridgman, Rita Benton y Paule Chaillon-Guioimar, generó una gran cantidad de experimentaciones y de discusiones. Pronto se vio claro que eran necesarias algunas modificaciones para hacer el Código más práctico desde el punto de vista internacional, por lo que la presente versión incorpora las sugerencias de numerosos colegas que se interesaron en el proyecto. El principio básico de esta nueva versión sigue siendo el mismo: después que el catalogador ha reunido la información habitual tomada de la página de título de la obra, simplemente tiene que añadir un incipit en código, tomado de la primera página de la música. Con el Código simplificado eso requiere sólo unos pocos segundos adicionales. Se pueden añadir, *ad libitum*, los símbolos suplementarios que se encuentran en la versión original del "Plaine and Easie", pero para la mayoría de los casos basta la versión simplificada, que aquí se explica. Más adelante pondremos algunos ejemplos.

Respecto a España hay una única dificultad particular: El "Plaine and Easie Code" está basado en los nombres que las notas musicales tienen en el solfeo anglosajón, tomados de la notación alfabética medieval; y como en España, se usa la notación guidoniana, basada en las sílabas de la primera estrofa del himno de vísperas de San Juan Bautista, esa notación resulta menos familiar.

Sin embargo, la experiencia demuestra que esta dificultad es más aparente que real, y que con un mínimo de práctica se acostumbra uno en

pocos minutos a esas siglas. De hecho, en Francia y en Italia, que tienen la misma nomenclatura para los nombres de las notas, usan este sistema internacional sin dificultad alguna y con magníficos resultados. Con todo, para aclarar desde el comienzo las cosas diremos aquí, aunque sean hechos ya bien sabidos, que la notación alfabética comienza por el *la*, que, por tanto, es la A, siguiendo hacia arriba: si=B, do=C, re=D, mi=E, fa=F y sol=G.

### 3.1. Datos preliminares

*Tempo, armadura de la clave y compás.* Se escriben lo primero de todo y entre paréntesis. En aras de la claridad se deben evitar las abreviaturas. Cuando en una composición falta cualquiera de los tres datos dichos, o cualesquiera de ellos, se indica cada elemento que falte por un espacio en blanco entre comas. Por ejemplo: (Adagio, 4/4) significa que no hay sostenidos ni bemoles en la armadura de la clave.

*Tempo.* Se escribe(n) la(s) palabra(s) integra(s); las indicaciones metronómicas, si las hay, se añaden inmediatamente después, precedidas de la sigla MM. Por ejemplo, MM 2 = 120, significa que cada blanca equivale a 120; MM 6 = 240, significa que una semicorchea equivale a 240.

*Armadura de la clave o tonalidad.* Se expresa con un sostenido o un bemol (#, b) seguido de los nombres de las notas —siempre según el sistema alfabético— a las que afecta. Así, #FCG es una armadura con tres sostenidos, en fa-do-sol. *Opcional:* en el caso de tonalidad en menor, o de armaduras parciales o poco comunes, se puede usar una palabra o símbolo adicional; por ejemplo, *menor, serial*. Y es ésta una de las pocas ocasiones en que el código o sistema permite varias opciones. Una señal de admiración (!) indica una armadura incompleta o extraña (por ejemplo en la música barroca o en Bartók).

*Compás.* Debe darse exacto, como está indicado en la música, y sin abreviaturas de ningún género. Por ejemplo 3/4, 2/2, C, 3C, O, etc. *Opcional:* El número del movimiento o tiempo, el instrumento o voz del incipit, y la clave pueden indicarse antes del paréntesis donde se anotan el tempo, armadura y compás. El número del movimiento o tiempo se da en números romanos, pero sólo cuando no es el primer movimiento. *Instrumento o voz:* Normalmente para el incipit se usa el instrumento o voz superior; las excepciones deben ser especificadas. Y cuando se dan dos o más partes o incipits deben colocarse uno encima de otro. La clave se es-

pecifica cuando *no* es la clave de sol, por ejemplo: "clave C-3" para la viola (=clave de do en tercera línea).

Por poner un ejemplo concreto: El tercer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven sería: III, cello, clave F-4 (Allegro bBEA menor, 3/4), lo que significa: Tercer movimiento, incipit tomado del cello, clave de fa en 4ª línea; Allegro, tres bemoles, tonalidad de do menor, compás de 3/4.

### 3.2. Las notas

En las notas hay dos variables esenciales: *duración* y *altura*. Es claro que un sistema codificado de incipits, para ser eficaz, debe incluir ambas variables, de tal manera que puedan ser reconocidas fácilmente como música, que puedan ser leídas con toda rapidez y precisión y, finalmente, que puedan ser reconvertidas, también con toda rapidez y precisión, en notación convencional, sin omitir nada de lo que está escrito en el original.

*Duración:* La duración de las notas y de las pausas se da a través de números. Estos números aparecen *antes* de las letras que indican las notas o los silencios y su efecto dura, sin que haya que repetirlos, hasta que se borren por un número de duración diferente o por una "g" minúscula, que indica una nota de adorno ("grace note"). La duración de las notas se expresa de la siguiente manera:

1=redonda o su silencio

2=blanca o su silencio

4=negra, etc.

8=corchea

6=semicorchea

3=fusa

5=semifusa

7="garrapateada"

9=brevis

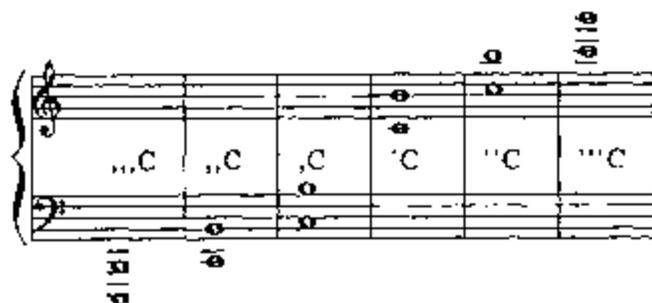
0=longa.

Las *notas con puntillo* se indican según la escritura convencional, es decir, por un punto seguido del número de duración. Así 2. C 4D significa un *do* blanca con puntillo seguido de un *re* negra.

Los *silencios* se indican por un guión: -

Las *ligaduras* por un guión inferior (de subrayado): \_

*Altura de las notas:* Se indica, como ya queda dicho, por las siete primeras letras del alfabeto, A B C D E F G, que significan respectivamente, como es bien sabido y queda ya también explicado, la, si, do, re, mi, fa, sol. Las alteraciones — #, ##, x, b, bb, n (=natural) — *preceden* a las letras que indican las notas y van colocadas inmediatamente antes de las mismas notas, exactamente como en la notación convencional. Las *octavas* en que están colocadas las notas se indican de la siguiente manera:



Esas comas o apóstrofes indicadores de la altura van colocados inmediatamente antes de los números de duración de notas y continúan en su valor hasta que se introduzca un nuevo símbolo de octava. Así, para usar el mismo ejemplo ya aducido, de la 5ª Sinfonía de Beethoven, el siguiente incipit



aparecería en código así: (Allegro, bBEA menor, 3/4) „4G / ‚CEG / '2C  
4E / 2D ‚4#F / 2.G\_ / G /

Este sistema de símbolos de las octavas de altura es paralelo al de los números de duración de notas, y ambos mantienen su acción hasta que sean cancelados o cambiados por otros; ambos tienen, además, la virtud de que en casos de duda permiten repetir un símbolo sin que esto afecte, en modo alguno, al resultado. Así, en un compás de 4/4: 2C 4EG / GE 2C / (blanca, negra, negra / negra, negra, blanca /) es exactamente igual a: 2C 4EG / 4G 4E 2C /. De igual manera las notas del “Frère Jacques” se escribirían en do mayor: 'CDEC / CDEC / EFG, lo que equivaldría a: CDEC / CDEC / 'EFG.

Para poner otro ejemplo familiar, el incipit de la Sinfonía en sol menor de Mozart, cuyas notas caen todas en una misma octava, por lo que sólo se requiere un único símbolo de octava:



(Molto allegro, bBE menor, C) 2- 4- "8ED / 4D 8ED 4D 8ED / 4D B

He aquí todavía un ejemplo de una ficha completa de catálogo tomada de la Biblioteca Musical del Queens College de Nueva York, en la que por la simple añadidura de un incipit de una línea, que le llevó al catalogador justamente 30 segundos de trabajo adicional, una *overtura* poco conocida de Sammartini es identificada sin posibilidad de error ni de confundirla con ninguna otra:

El incipit del primer violín en notación convencional (con signatura incompleta) se presenta de la siguiente manera:



La ficha completa del catálogo, con el incipit en código, se presenta así:

M Sammartini, Giovanni Battista, 1701-1775

61 [Overture, Cuerdas. C menor]

S18 Overture

Bl. 24 Partitura (11 p.) 27 x 35 cm.

Reproducción en fotocopia de la partitura de un copista moderno hecha a base de las partes manuscritas, Blancheton 24 ["antes de 1742", B. Churgin].

(Allegro, bBE menor!, 3/4) "4.C 6- 'C8.E 6G / "4C C C/

1. Overturas - Partitura completa.

#### 4. Símbolos adicionales

\_ Un guión debajo de la línea sin ningún carácter encima: significa una ligadura.

/ Barra de compás.

- // Doble barra.
- Ⓞ Fermata cuando encierra una nota (letra) o silencio; por ejemplo, 1(D) = fermata sobre un *re* redonda; 4 (-) = fermata sobre un silencio de negra.
- ( ) Grupos rítmicos especiales, como tresillos, quintillos, etc., se encierran juntos dentro de un paréntesis. Así: (8CDE) significa tresillos de corcheas de *do re mi*.
- (7) Lo mismo que el anterior, pero añadiendo el número, después de los símbolos, para clarificar el contenido del paréntesis, lo mismo que se hace en la escritura convencional.
- (( )) Encierra los cambios en el tempo, armadura de la clave o compás que se encuentran en el curso de una composición.
- / - / Silencio de un compás entero.
- / - 3 / Silencio de tres compases (tres compases de espera).
- / : / Repetir el compás anterior.
- / : 2 / Repetir los dos compases anteriores.
- //: :// Signos de repetición, como en la notación convencional.
- g Nota de adorno ("grace note").
- t Mordente ("trill"); antecede a la nota: t8D = un mordente de corcheas sobre el *re*.
- ! Indica una armadura de la clave incompleta o extraña.

## 5. Conclusión

El "Plaine and Easie Code", en esta nueva versión, ha eliminado varias de las dificultades de la versión anterior. Actualmente se la está empleando con éxito en un buen número de proyectos bibliográficos y analíticos. Por ejemplo, Murray Gould, en el Queens College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, ha desarrollado una adaptación para el canto gregoriano; varios especialistas han aplicado el Plaine and Easie a la codificación y catalogación de fuentes etnomusicológicas; otros lo están usando para catálogos temáticos, procesados con ordenador; el Prof. Brook, con la ayuda de estudiantes graduados del Queens College de la Universidad de Nueva York, ha preparado un "Catálogo de la Unión" de todas las partituras sinfónicas, impresas y manuscritas, en bibliotecas públicas o privadas, coordinado con las grabaciones en disco y en cinta

magnetofónica, y los datos que hasta ahora se han obtenido están siendo picados actualmente para procesarlos en ordenador, hacer los índices, etc.; finalmente, George Logemann, de la Universidad de Nueva York, y Murray Gould, han extendido el código a un lenguaje completo que puede leer, almacenar y procesar composiciones completas, incluyendo los datos armónicos, dinámicos, de fraseo, etc., permitiendo análisis completos, tanto estilísticos como estructurales.

Es de esperar que la actual versión del Código sea útil a muchos otros estudiosos y bibliotecarios, y especialmente al RISM en sus esfuerzos para hacer frente a la enorme empresa de catalogar el vasto océano de fuentes manuscritas anteriores al 1800.

## 6. El "Plaine and Easie" en 1989

Hasta aquí el artículo aparecido en *Fontes* en 1965, con las adaptaciones que han parecido más necesarias para la música histórica española. Pero los casi 25 años transcurridos desde que se ideó este sistema de catalogación musical permiten una evaluación que ya se puede establecer como definitiva, así como añadir algunos elementos que la experiencia ha demostrado en estos años.

La primera constatación es que, en conjunto, se puede decir que el "Plaine and Easie" constituye una solución acertada, pues tantos años de uso y aplicación han demostrado que es un sistema que funciona perfectamente y que no sólo cumple con todos los cometidos que en un principio se pensaron, sino que resulta eficacísimo para la identificación de anónimos, duplicados, transformaciones, etc.

El uso de ordenadores, con el adecuado programa, es indispensable para sacar todo el rendimiento que el sistema permite. Y cuanto más amplia sea la base de datos de que se disponga y más numerosas sean las composiciones que en ella entran, más espectaculares son los frutos.

Una de las mayores satisfacciones que el inventor del "Plaine and Easie" tuvo fue el hecho de que el RISM ha adoptado enteramente este sistema, con ciertas transformaciones, en su "Proyecto A/II" de catalogación de toda la música manuscrita del mundo escrita o copiada entre 1575 y 1825, con resultados sencillamente espectaculares.

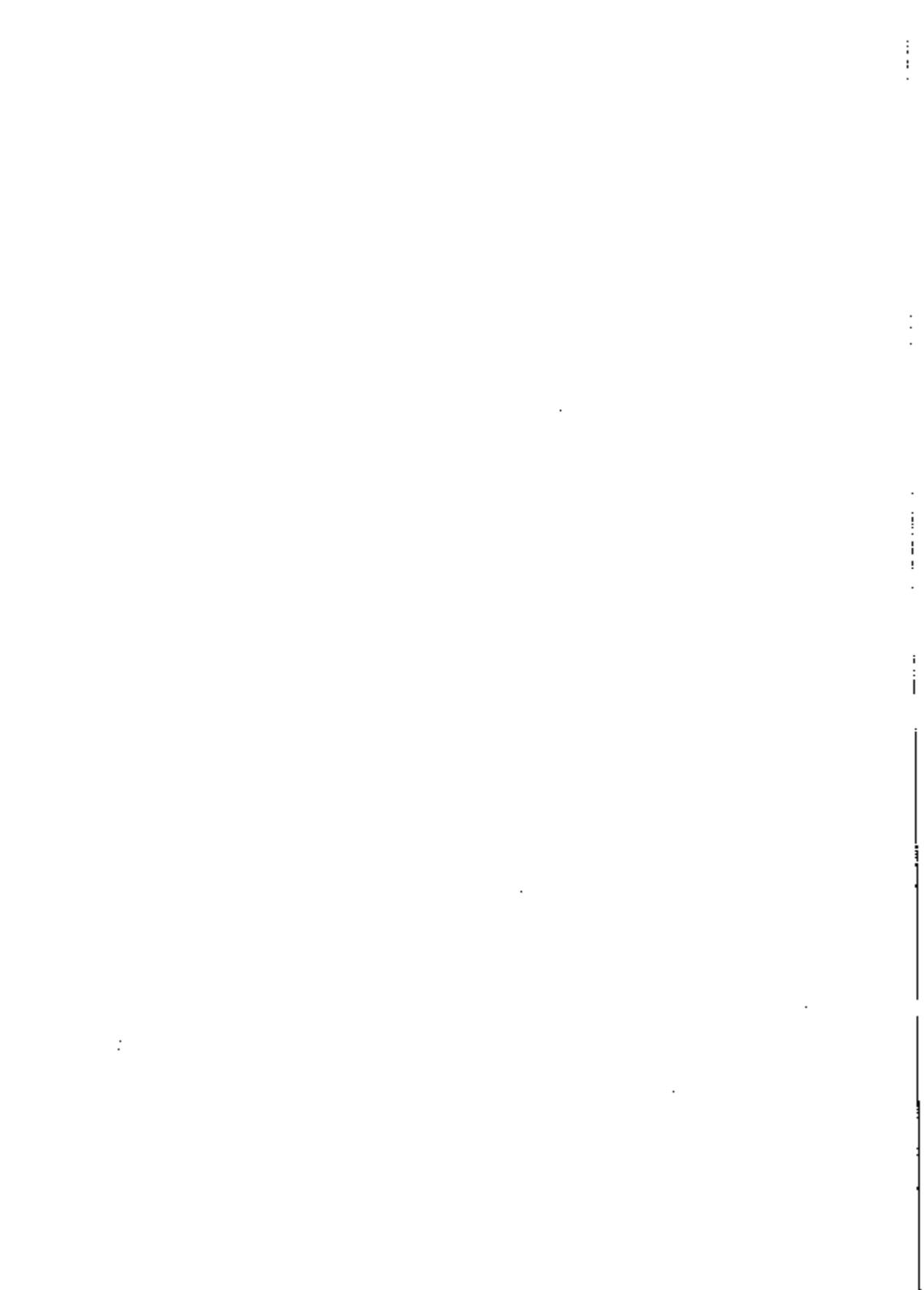
Aún hay un ulterior motivo de satisfacción: que se han creado programas de ordenador capaces de reconvertir los datos del "Plaine and Easie Code" en lenguaje musical convencional, de modo que, al momento

de publicar un catálogo, los incipits pueden aparecer escritos en la escritura habitual de música, con la doble ventaja que ello supone: la posibilidad de utilizar toda la información de los incipits en lenguaje de ordenador, para su ulterior manipulación y uso, y la de publicar los mismos incipits en la escritura musical convencional.

En cuanto a España, es de desear que los musicólogos y archiveros españoles se decidan a utilizar éste, u otro sistema parecido, para sus catálogos, y que se creen uno o varios bancos de datos con esta información, que facilite a los estudiosos la solución de los problemas que la catalogación de las fuentes musicales lleva consigo. Y no cabe duda que una institución como el Centro de Documentación Musical de Andalucía, pionero en tantos aspectos de la catalogación musical en España, parece la más indicada para comenzar esta tarea de futuro.

Nueva York y Santiago de Compostela, Navidad de 1989

P.S. Los autores agradecerían a sus colegas que les hiciesen llegar cualesquiera sugerencias para una ulterior mejora del sistema. Toda aportación será bienvenida, y puede hacerse a cualquiera de los dos autores: Barry S. Brook, City University of New York, Graduate Center, 33 West 42 Street, N.Y. 10036, U.S.A.; José López-Calo, Virgen de la Cerca 31, 15703 Santiago de Compostela.



## ANEXOS

Se ha creído conveniente publicar en estos anexos diversa documentación de interés; en primer lugar el texto íntegro del convenio firmado el 16 de junio de 1988 entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía; también la Orden de 5 de mayo de 1989, publicada en el B.O.J.A., por la que se convocan Premios a Proyectos de Investigación Musical, dado que es el cauce —anunciado en estas Jornadas— para la catalogación de estos fondos, y que tendrá una continuidad y periodicidad anual; y las actas del jurado correspondientes a dicha orden. En estos momentos las partituras autógrafas y libros polifónicos de la catedral de Jaén están microfilmados en su totalidad, finalizando su microfilmación el 30 de noviembre de 1989; se han comenzado estas labores en la catedral de Córdoba; y próximamente se realizarán en el resto de las catedrales andaluzas, como indica el convenio.

*Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía, para la catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía.*

En Sevilla, a 16 de junio de 1.988

### COMPARECEN

El Excmo. Sr. Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, D. Javier Torres Vela y

El Excmo. Sr. Obispo Delegado de los obispos de la Iglesia Católica de Andalucía, D. José Antonio Infantes Florido.

## INTERVIENEN

El Excmo. Sr. D. Javier Torres Vela, en virtud de su cargo, en representación de la Comunidad Autónoma Andaluza, y El Excmo. Sr. D. José Antonio Infantes Florido, en virtud de su cargo, en representación de los Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía.

Ambas partes se reconocen mutuamente capacidad legal para otorgar esta escritura y

## EXPONEN

I. El valor y riqueza de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica de Andalucía exige proceder a la elaboración de un Plan de Catalogación de los mismos que posibilite su mejor conservación y el acceso de los investigadores.

II. Por todo ello se estipula el presente convenio entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y los Obispos de la Iglesia Católica en Andalucía, cumpliendo el Acuerdo adoptado por la Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía en su reunión Plenaria celebrada el día 13 de mayo de 1988.

III. Y llevando a efecto lo acordado se solemniza en las siguientes

## CLAUSULAS

*Primera.*- El presente Convenio tiene como objeto principal la catalogación de los Fondos Musicales conservados por la Iglesia Católica andaluza en los Archivos Catedralicios.

*Segunda.*- La catalogación de los Fondos se realizará en varias fases según se recoge en el Anexo que se incorpora al presente Convenio.

*Tercera.*- El establecimiento de los criterios metodológicos y de la ficha de catalogación se realizará conjuntamente con los investigadores en la materia asignados por la Iglesia y por la Consejería de Cultura.

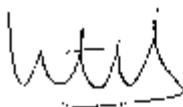
*Cuarta.*- La elaboración del Plan de Catalogación será objeto de estudio conjunto por los representantes designados por la Iglesia y la Consejería de Cultura.

*Quinta.*- Se llevará a cabo la microfilmación de los Fondos Musicales Eclesiásticos quedando microfilmados para su conservación en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, entregándose asimismo una copia de todo el material microfilmado para el Archivo de la Catedral.

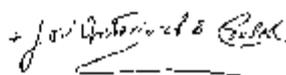
El material microfilmado será de libre acceso para los investigadores, aunque su reproducción, copiado o publicación facsímil requerirá el permiso del Archivo Catedralicio correspondiente.

Y en prueba de conformidad, ambas partes suscriben el presente Convenio de Cooperación, en Sevilla, a dieciseis de Junio de mil novecientos ochenta y ocho.

El Consejero de Cultura



El Obispo Delegado



***Plan de catalogación de los fondos musicales  
de los archivos catedralicios de Andalucía.***

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, consciente del valor y riqueza de los Fondos Musicales de la Iglesia Andaluza, considera como labor prioritaria proceder a la elaboración de un plan de Catalogación de los mismos. Con este fin, se envió al Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía para tomar un primer contacto con diversos Archiveros Eclesiásticos y con las personas responsables de los Fondos Musicales o que investigan en ellos.

Dada la diversidad de los Fondos Musicales conservados por la Iglesia Andaluza, se estima conveniente estructurar este plan en varias fases.

0. Fase preparatoria. 1988.

I. Primera fase: Catalogación de las partituras y libros corales. 1989-92.

II. Segunda fase: Vaciado de las noticias y referencias musicales de las Actas Capitulares, libros de Secretaría, Estatutos de Música, libros de Fábrica, libros de Racioneros, libros de Nóminas y otros. 1993-96.

III. Tercera Fase. Catalogación de los códigos, libros, hojas sueltas, etc., de canto mozárabe y canto gregoriano. 1997.

#### 0. Fase preparatoria. 1988

1) Toma de contacto con diversos archiveros eclesiásticos y personal responsable o investigador de los fondos musicales.

2) Elaboración y aprobación del Plan.

3) Esquema de trabajo para abordar el proyecto.

*a) Unificación de los criterios metodológicos y modelo de ficha de catalogación.*

Afrontar la labor de catalogación de los fondos musicales eclesiásticos requiere un punto de partida unificado en cuanto a modelo de ficha de catalogación, estudiando la posibilidad de informatizar el material elaborado, y realizando el trabajo de acuerdo a los criterios que se siguen en el resto de España y Europa.

Para conseguir este objetivo se propone celebrar una reunión en el mes de octubre-noviembre, a la que se invite a los principales investigadores del tema, a fin de definir este modelo unificado.

*b) Elaboración del Plan.*

Todo el proceso de estas características ha de ser siempre abierto y flexible, lo que no es óbice para la necesidad de concretar la materialización del mismo.

En este sentido y con objeto de supervisar la Fase Preparatoria y la Primera Fase, la Iglesia designará un coordinador del proyecto, quien estará subvencionado por la Consejería de Cultura, como ayuda a la investigación, a fin de poder sufragar tanto los gastos de desplazamiento como la atención y trabajo de coordinación. La Consejería de Cultura designará otro coordinador.

Estos dos coordinadores elaborarán antes del día 1 de Noviembre las concreciones del Plan, el equipo de investigadores a formar en cada provincia, etc.

*c) Microfilmación.*

Con los objetivos de conservación y servicio a la investigación paralelo a los trabajos de catalogación, se realizará la microfilmación de los Fondos Musicales Eclesiásticos. Estas labores permitirán además realizar una catalogación comparada de gran interés, sobre todo en las obras anónimas o de dudosa atribución, al poder comparar, de forma fácil, estas partituras con otras de autor conocido y estudiar las variantes en las distintas copias de una misma obra conservadas en lugares distintos.

La microfilmación se realizará de forma conjunta a las fases de Plan, con cargo a los presupuestos de inversiones de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural. El microfilm se conservará en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, como medida de seguridad, realizando copias periódicas del mismo para evitar su deterioro. Será de libre acceso para los investigadores, aunque su reproducción, copiado o publicación facsímil quedará prohibida, necesitando para realizar la misma el permiso del Archivo Catedralicio correspondiente.

Como contrapartida se realizará una copia de todo el material microfilmado para el Archivo de la Catedral, y se atenderá a su sustitución por otra nueva, de forma gratuita, cuando la misma se deteriore.

*d) Infraestructura humana para la realización del Plan.*

Será misión de los dos coordinadores realizar un estudio sobre el grado previo de realización de trabajos de catalogación de partituras y libros corales, en cada catedral, su grado de adecuación al modelo que se decida, los investigadores locales que pueden participar en el proyecto, etc.

Para la realización de las diversas fases de este plan se formarán equipos de investigación, con un calendario de trabajo que se adecuará a las fechas previstas en cada fase y a los presupuestos de subvenciones destinados a este fin por parte de la Consejería de Cultura.

Los criterios básicos en la formación de estos equipos serán los siguientes:

- La Consejería de Cultura, con cargo a sus presupuestos de subvenciones, otorgará una ayuda a la investigación a las personas que realicen estos trabajos de catalogación.

- Se considera muy conveniente que formen parte como directores de cada equipo las personas que ya han iniciado, algunas hace años, estas labores, y por consiguiente conocen estos fondos.
- Se unirán al Director de cada equipo un especialista en paleografía musical, que a ser posible será el mismo para la Primera Fase del plan en todos los Archivos Catedralicios, para que conozca y detecte las posibles comparaciones que permitan reducir el número de obras anónimas o de dudosa atribución.
- Un auxiliar administrativo, que pasará las fichas a máquina en cada sitio, completará el equipo.
- El equipo quedará así formado por uno o dos investigadores locales familiarizados con los Fondos Musicales del Archivo, un especialista en paleografía musical que irá rotando en todos los archivos; recibiendo la subvención antes citada.
- El trabajo de conjunto será supervisado por los dos coordinadores.

En la Fase Preparatoria se realizará la unificación de los criterios de catalogación, mediante la reunión monográfica de especialistas en la materia; se designará a los dos coordinadores, los cuales definirán los equipos y el presupuesto de los mismos antes del 1 de noviembre, y se realizará la microfilmación de los Fondos Musicales de Partituras y Libros Corales en el Archivo de la Catedral de Jaén. Calendario: 1988.

## I. Primera fase

### Catalogación de las Partituras y Libros de Corales.

Los equipos previstos comenzarán su trabajo en el primer trimestre de 1989. Se propone realizar los mismos en el siguiente orden: Córdoba, Sevilla, Jaén, Granada, Málaga, Cádiz y Almería.

En la Fase anterior se habrá definido tanto a los equipos como el tiempo de ejecución.

Se procederá a la microfilmación, en 1989, de Córdoba y Sevilla, y en 1990 de Granada, Cádiz y Almería.

Se procederá a la formación de un equipo conjunto, entre los participantes de los diversos equipos, que elaborarán los índices generales, comparados onomásticos y de materias, la preparación material de la Edición

del Catálogo de Libros Corales y Partituras conservadas en los Archivos Eclesiásticos. Esta edición se preparará durante el año 1991, realizando su publicación en el año 1992.

## II. Segunda fase

Vaciado de las noticias y referencias musicales de las Actas Capitulares, libros de Secretaría, Estatutos de Música, libros de Fábrica, libros de Racioneros, libros de Nóminas y otros. 1993-96.

Previo a la puesta en marcha de esta fase se celebraría otra reunión con los especialistas en la materia para definir la metodología a seguir.

Se procederá a formar nuevos equipos, dado que el trabajo a realizar es diferente, no siendo necesarios conocimientos de paleografía musical, pero sí imprescindible amplio dominio de la paleografía general y la diplomática. Estos equipos estarán supervisados por dos coordinadores, uno elegido por la Iglesia y otro por la Consejería de Cultura, pudiendo ser los mismos o diferentes a los de la Primera Fase.

Una o dos personas que vengán trabajando en el tema de vaciado de estos fondos llevarán la dirección del equipo, tres personas con conocimientos profundos de diplomática y paleografía, locales o no, colaborarán en el vaciado, y dos auxiliares administrativos. En esta fase no sería imprescindible que una persona rotara por los distintos archivos. Se puede observar un incremento en el personal de los equipos, lo que vendría motivado por la laboriosidad y volumen de estos vaciados. Su forma de subvención sería idéntica a la de la fase anterior, realizándose entre 1993 y 1995. En 1996 se crearía un equipo formado por algunos componentes de los equipos de trabajo, que prepararían la edición de este material, realizándose la misma a finales del año 1996.

Igualmente se procederá a la microfilmación de los documentos que presenten mayor interés.

## III. Tercera fase

Catalogación de los códices, libros, hojas sueltas, música inserta en manuscritos, etc., de canto mozárabe y canto gregoriano. 1997. De igual forma que en las Fases anteriores se convocará una reunión de los especialistas en la materia para definir la metodología a seguir.

Se nombrarán coordinadores y equipos de trabajo nuevos, dado que el material objeto de la catalogación es diferente a los anteriores.

Los equipos estarán formados por menor número de personas: Una persona asumiría la dirección del trabajo —si alguien es especialista en la materia y viene desarrollando estas labores sería la persona indicada; de no encontrarse, se contrataría a un especialista en canto gregoriano y canto mozárabe; colaboraría en los trabajos de mecanografiado un auxiliar administrativo.

La forma de subvención será idéntica a la de fases anteriores.

Se microfilmara el material que se estime de mayor interés.

Un equipo formado por diversas personas pertenecientes a los equipos de trabajo realizará la preparación de este material, que se publicará a finales de 1997.

Con independencia o paralelamente al desarrollo de este plan, y dado que los fondos musicales de los Archivos Eclesiásticos han sido objeto de diversos estudios —en algunas ocasiones sin editar— se procedería a la publicación de estos trabajos por parte de la Consejería de Cultura, de forma paulatina. Se propone la publicación durante 1988 de la obra de Germán Tejerizo Villancicos de la Capilla Real de Granada, 2 v. Igualmente se solicita la información a la Iglesia y Archiveros Eclesiásticos de Andalucía de estos trabajos de investigación para estudiar su publicación y elaborar el calendario de las mismas.

Por último, se realizará una encuesta relativa a los Fondos Musicales de los Archivos Eclesiásticos, cuando los avances en las labores de catalogación y vaciado aconsejen efectuar la misma.

### *Consejería de Cultura*

#### **ORDEN de 5 de mayo de 1989, por la que se convocan premios a proyectos de Investigación Musical 1989.**

El Estatuto de Autonomía para Andalucía, en su Art. 13, punto 26, atribuye a la Comunidad Autónoma competencias exclusivas en materia de Promoción y Fomento de la Cultura en todas sus manifestaciones y expresiones. Una vez hecho efectivo el traspaso de estas competencias por Real Decreto 864/84 de 29 de febrero y asignadas a la Consejería de Cultura, según Decreto 180/84 de 19 de junio, las funciones y servicios del estado referentes al "Fomento de la Música, promoción de la creatividad y difusión de las mismas... Organización y Promoción de manifestaciones musicales de todo género, así como la conservación del folklore" se consideró necesario la creación del Centro que posibilitara el desarrollo pleno de aquéllas. A tal fin, el Decreto 12/85 de 22 de enero, recogió la figura del Centro de Documentación Musical de Andalucía, como programa de la Dirección General de Teatro, Música y Cinematografía, que pasó a depender de la actual Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, siendo recogida su creación y regulación por el Decreto 293/87 de 9 de diciembre, y en cumplimiento del art. 3, punto 5, referente a la "Realización de Investigaciones Musicales", se convocan estos Premios a Proyectos de Investigación.

Uno de los aspectos más importantes del Patrimonio Artístico y Cultural de Andalucía es su música. La variedad y riqueza de los distintos estilos, así como su originalidad y conexión con otras músicas en distintas partes del mundo, sobre todo en los países islámicos, Hispanoamérica, etc., y la influencia dada y recibida hacen que nuestra música esté presente en muchas de las manifestaciones folklóricas y musicales del mundo, sirviendo como puente para el entendimiento y el diálogo con otros países.

Para fomentar la labor en este campo, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural y del Centro de Documentación Musical de Andalucía, considera oportuno crear esta convocatoria con el propósito de premiar a

los investigadores y estudiosos del tema, al tiempo que contribuye a la expansión de una parte esencial de nuestro acervo cultural.

Se considerarán con carácter prioritario en esta convocatoria las labores de catalogación, vaciado e investigación musical en los Archivos de la Iglesia Andaluza, en cumplimiento del Convenio de Cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía para la Catalogación de los Fondos Musicales de los Archivos Catedralicios de Andalucía, firmado el 16 de junio de 1988.

En consecuencia, he tenido a bien disponer:

*Primero.* Se convocan Premios a Proyectos de Investigación Musical, correspondientes al año 1989, de acuerdo con las Bases adjuntas que figuran como Anexo a la presente Orden.

*Segundo.* El importe de la totalidad de estas Ayudas a la Investigación Musical para 1989 será de 8.000.000 ptas.

*Tercero.* El importe de los premios estará a cargo de las consignaciones presupuestarias del Centro de Documentación Musical de Andalucía para estos fines y se imputarán a la aplicación presupuestaria 9.19.04.271.35B.1.

Sevilla, 5 de mayo de 1989

JAVIER TORRES VELA  
Consejero de Cultura

## ANEXO I

### Bases

#### 1. Objeto

Serán objeto de esta convocatoria los trabajos realizados en los siguientes campos:

1.1. Premios de investigación a labores de vaciado de noticias y fondos relativos a la música y los músicos andaluces o a la actividad musical

de nuestra comunidad, en Hemerotecas, Archivos Eclesiásticos, Archivos Privados y otros.

Inventarios de bienes musicales, órganos, instrumentos musicales, etc., relacionados con la música y los músicos andaluces o ubicados en Andalucía.

1.2. Premios a Proyectos de Investigación de trabajos en curso sobre la música y los músicos andaluces en cualquiera de sus facetas.

## 2. *Condiciones de los solicitantes*

Porán optar a esta convocatoria cuantas personas lo deseen, sin distinción de nacionalidad, individualmente o en equipo, siempre que los proyectos que presenten no hayan sido premiados ni subvencionados con anterioridad y sean inéditos.

En el caso de presentarse en equipo, a los efectos de entrega de los premios se considerará al primer firmante.

## 3. *Cuantía de los premios*

3.1. Se establece una limitación máxima de 2.000.000 ptas. para cada premio.

3.2. Todo premio llevará consigo una retención del 10% en concepto de impuesto sobre la renta de las personas físicas.

## 4. *Presentación de solicitudes*

4.1. Los solicitantes deberán presentar instancia dirigida al Ilmo. Sr. Director General de Fomento y Promoción Cultural —según modelo que figura en en Anexo II a esta Orden— en el Registro General de la Consejería, en las Delegaciones Provinciales, en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, o por cualquiera de los cauces previstos en el art. 66 de la Ley de Procedimiento Administrativo y en el art. 51 de la ley 6/1983 de 21 de junio, del Gobierno y Administración de la Comunidad Autónoma.

4.2. La convocatoria quedará abierta durante 30 días naturales contados a partir del día siguiente de su publicación.

4.3. Junto a la instancia, deberá presentarse la siguiente documentación:

- a) Memoria explicativa del proyecto a desarrollar, con calendario y plazo de entrega de la totalidad del mismo, que incluya un presupuesto pormenorizado.
- b) Historial de los trabajos y materiales realizados dentro del tema, bien efectuados por el solicitante u otros investigadores.
- c) Fotocopia compulsada del D.N.I. o el Documento Oficial de Identificación del país de origen.
- d) Fotocopia compulsada de los títulos académicos.
- e) Prueba acreditativa de los contactos realizados por el solicitante, en su caso, en los Archivos, Bibliotecas, Colecciones, Bancos de Datos, etc. en los que propone realizar su investigación, cuando dicho permiso sea necesario para acceder a los mismos.
- f) Declaración de otros premios y ayudas recibidas por el solicitante.
- g) Curriculum vitae del solicitante.

4.4. Todos los documentos a confeccionar por los solicitantes se presentarán en original y firmados.

4.5. El Centro de Documentación Musical de Andalucía podrá requerir a los solicitantes para que proporcionen cualquier información aclaratoria que resulte necesaria antes de conceder los premios.

4.6. Los candidatos, por el solo hecho de solicitar estos premios, se comprometen a aceptar el contenido de esta convocatoria y sus resultados.

### *5. Selección y concesión*

5.1. El estudio y selección de las solicitudes presentadas se realizarán mediante un jurado compuesto por:

Presidente: El Director General de Fomento y Promoción Cultural.

Vocales: El Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía. El Jefe del Servicio de Actividades de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural.

Tres personas relacionadas con el mundo de la música y la danza.

5.2. Para la concesión de los premios y determinación de su cuantía se tendrán en cuenta los elementos que concurren en la documentación presentada, así como el interés que, a juicio del jurado, revistan los mismos.

5.3. La selección del Jurado se realizará en el plazo de 30 días como máximo desde la fecha de finalización de presentación de solicitudes.

5.4. La resolución del Director General de Fomento y Promoción Cultural se hará pública mediante su publicación en el B.O.J.A.

5.5. Los beneficiarios de estos premios deberán comunicar su aceptación definitiva mediante escrito remitido al Director General de Promoción Cultural en el plazo de 10 días naturales a partir de su publicación en otro caso, se entenderá hecha la renuncia.

5.6. Los miembros del Jurado tendrán derecho a ser gratificados por su colaboración en cuantía que será fijada mediante resolución del Director General de Fomento y Promoción Cultural, con cargo a las dotaciones presupuestarias de la Dirección General.

### 6. *Pago de los premios*

El pago de los premios se realizará de una sola vez iniciándose la tramitación a partir del momento en que los beneficiarios comuniquen por escrito a la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural la aceptación de los mismos.

### 7. *Obligaciones de los beneficiarios*

7.1. Entregar la totalidad del trabajo, mecanografiado, como de los materiales adjuntos al mismo, en el plazo previsto en la Memoria-Proyecto del solicitante, en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

En caso contrario, o de incumplimiento de estas bases, se podrá exigir la devolución del premio, en parte o en su totalidad, así como la negación de otros posteriores.

7.2. La Consejería de Cultura se reserva el derecho a editar los trabajos total o parcialmente, si lo estima oportuno, en el plazo de dos años transcurrido dicho plazo el autor podría gestionar su publicación en la forma que considere oportuno, debiendo figurar en dicha edición "Premio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a la investigación musical".

7.3. Los beneficiarios en el transcurso de la realización de su investigación contarán con el asesoramiento del Centro de Documentación Musical de Andalucía, atendiendo a las propuestas de éste en cuanto a formato unificado de las fichas, líneas documentales de especial interés, así como cuantas sugerencias permitan una mayor utilidad pública posterior de los mismos, como el deseable nivel de calidad.

## ANEXO II

## Modelo de solicitud

Don \_\_\_\_\_  
 nacido en provincia de \_\_\_\_\_ país \_\_\_\_\_  
 con domicilio en \_\_\_\_\_  
 teléfono \_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_ años de edad y DNI, o Documento  
 Oficial de Identificación nº \_\_\_\_\_

## EXPONE:

Que en base a lo dispuesto en la Orden de 5 de mayo de 1989 por la  
 que se convocan Premios a Proyectos de Investigación Musical 1989

## SOLICITA:

Le sea concedida la cantidad de \_\_\_\_\_ ptas. por la labor de:

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| <input type="checkbox"/> Catalogación | <input type="checkbox"/> Vaciado                  |
| <input type="checkbox"/> Inventarios  | <input type="checkbox"/> Investigaciones en curso |

Objeto del trabajo \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Centro o Institución donde se desarrollaría en su caso \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Duración aproximada de la investigación \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

De acuerdo con las bases que regulan la presente Convocatoria, se acompaña a esta instancia la siguiente documentación:

(Señale toda la documentación que aporta. Los documentos a confeccionar por los solicitantes deben ser presentados en original y firmados).

- Memoria explicativa-Proyecto de investigación.
- Calendario de trabajo y plazo de entrega.
- Presupuesto pormenorizado.
- Historial de los trabajos y materiales realizados dentro del tema.
- Fotocopia compulsada de los títulos académicos.
- Documentación acreditativa del permiso de investigación, si procede.
- Declaración de otras ayudas.
- Curriculum vitae.

\_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 1989

Fdo.: (El solicitante).

Umo. Sr. Director General de Fomento y Promoción Cultural.  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

### *Acta del Jurado*

De acuerdo con la Orden de 5 de mayo de 1989, por la que se convocan Premios a Proyectos de Investigación Musical 1989, y reunido el Jurado formado por el Ilmo. Sr. D. Pedro Navarro Imberlón, Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en calidad de Presidente; como vocales el Sr. D. Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía; el Sr. D. Francisco Senra Lazo, Jefe del Servicio de Actividades de la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural; el Sr. D. Manuel Nieto Cumplido, Archivero de la Catedral de Córdoba y representante de la Iglesia Católica en Andalucía; el Sr. D. José García Román, compositor; y el Sr. D. Antonio Ramírez Palacios, musicólogo.

#### ACUERDAN:

1.- Resaltar la calidad de los proyectos presentados a esta convocatoria, que pone de manifiesto el alto nivel de la investigación musical en nuestra Comunidad Autónoma.

2.- Conceder los siguientes premios:

a) "Catalogación de los Fondos Musicales gregorianos y polifónicos del Archivo de la Catedral de Jaén", al equipo formado por el Sr. D. José Melgares Raya, el Sr. D. Antonio Aragón Moriana, el Sr. D. Antonio Luis de la Casa León y el Sr. D. Manuel Fernández Serrano; debiéndose integrar en el equipo el Sr. D. Alfonso Medina Crespo, realizador del inventario de dichos fondos; con una dotación de 2.000.000 ptas.

b) "Catalogación de los Fondos Musicales del Archivo de la Catedral de Sevilla", al equipo formado por el Sr. D. José Enrique Ayarra Jarne; el Sr. D. Herminio González Barrionuevo; y el Sr. D. Manuel Vázquez; recomendando incluyan los fondos musicales de la Cojombina; con una dotación de 2.000.000 ptas.

c) "Catalogación y vaciado de todas las noticias musicales del Archivo de la Catedral de Málaga", al equipo formado por el Sr. D. Antonio Martín Moreno; el Sr. D. Gonzalo Martín Tenllado; el Sr. D. Adalberto

Martínez Solaesa; la Srta. Dña. M<sup>a</sup> Angeles Martín Quiñones; el Sr. D. Carlos Messa Poulet; la Srta. Dña. Pilar Ramos López, con una dotación de 2.000.000 ptas.

d) "Catalogación del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz", al Sr. D. Máximo Pajares Barón, con una dotación de 1.700.000 ptas.

e) "Vaciado de noticias musicales en revistas especializadas del s. XIX", al Sr. D. Ramón García-Avelló Herrero, con una dotación de 300.000.

Granada, 26 de julio de 1989



Fdo.: Pedro Navarro Imberlón

PRESIDENTE DEL JURADO

DIRECTOR GENERAL DE FOMENTO Y PROMOCIÓN CULTURAL

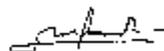


Fdo.: Reynaldó Fernández Manzano

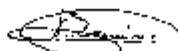
DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA



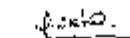
Fdo.: Francisco Senra Lazo  
JEFE SERVICIO ACTIVIDADES



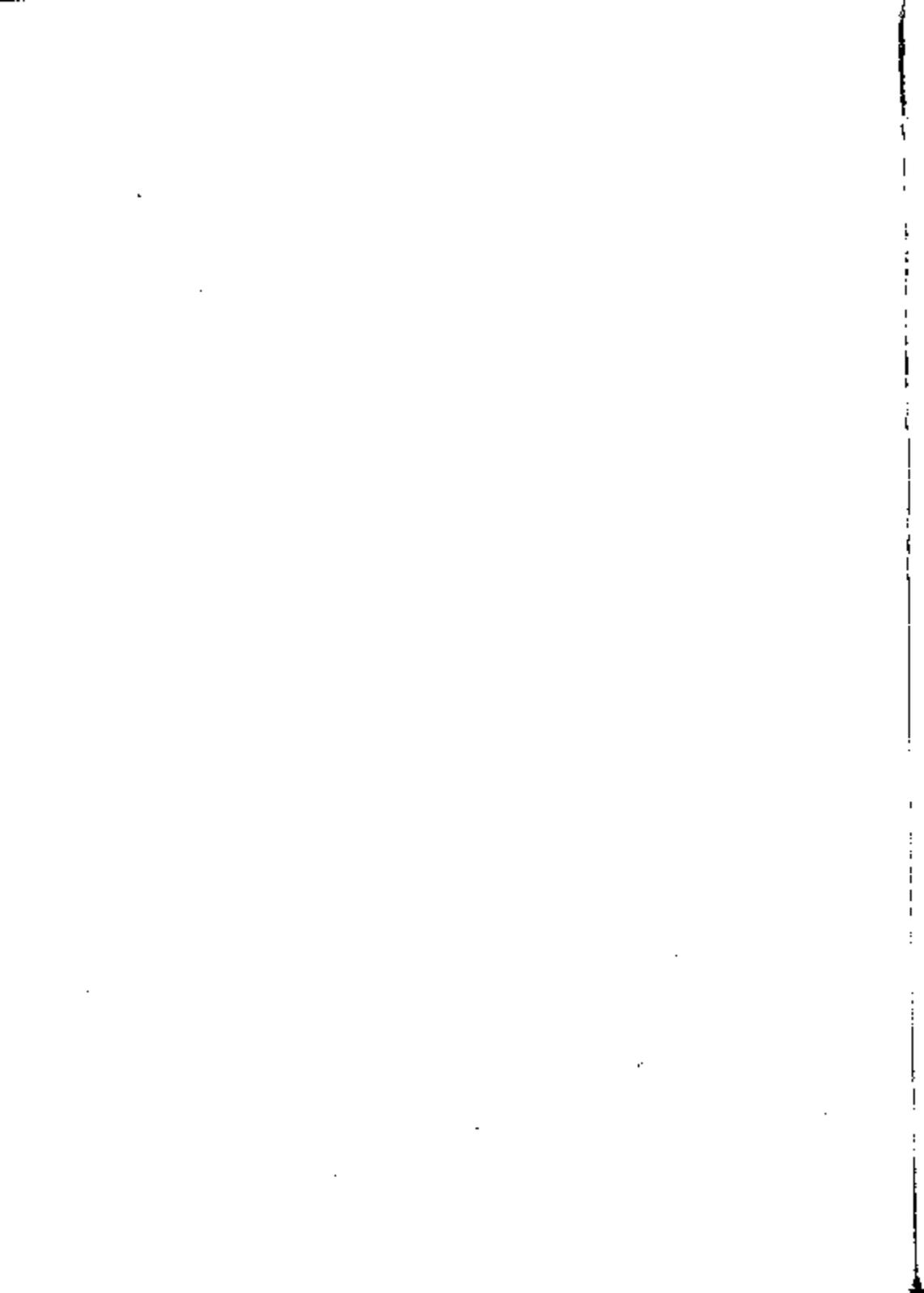
Fdo.: José García Román  
COMPOSITOR



Fdo.: Antonio Ramírez Palacios  
MUSICÓLOGO



Fdo.: Manuel Nieto Cumplido  
REPRESENTANTE DE LA IGLESIA CATÓLICA EN ANDALUCÍA



## INDICE

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCIÓN DEL COMPILADOR	
KOÁN MANUEL CARREIRA .....	5
RELACIÓN DE PARTICIPANTES .....	7
SESIÓN INAUGURAL	
INTERVIENEN:	
—REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO	
Director del C. Documentación Musical de Andalucía	
—MANUEL NIETO CUMPLIDO	
Representante de la Iglesia Católica en Andalucía	
—PEDRO NAVARRO IMBERLON	
Director General de Fomento y Promoción Cultural	
Junta de Andalucía	
—JAVIER TORRES VELA	
Consejero de Cultura, Junta de Andalucía .....	9
PONENCIA INAUGURAL:	
—CLASIFICACIÓN Y CATALOGACIÓN	
—DE LOS ARCHIVOS MUSICALES ESPAÑOLES	
Por:	
JOSÉ LÓPEZ CALO	
Catedrático de Historia de la Música, Universidad de Santiago de Compostela	17
DEBATE Y DISCUSIÓN DE LOS PARTICIPANTES .....	51
CONCLUSIONES .....	148
APÉNDICE	
EL "PLAINE AND EASIE CODE" APLICADO A LA MÚSICA ESPAÑOLA POR	
BARRY S. BROOK Y JOSÉ LÓPEZ-CALO .....	145
ANEXOS	
—Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de	
Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía. Para la catalogación de los fondos	
musicales de los archivos catedrales de Andalucía .....	157
—Orden de 5 de Mayo 1989 por la que se convocan premios a proyectos de	
investigación musical. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía .....	165
—Actas del jurado de los Premios de proyectos de investigación musical 1989.	172