

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Departamento de Historia del Arte II

(Moderno)



**TESIS DOCTORAL**

**Archivo Juan José Mantecón: metodología de valorización de archivos  
personales de naturaleza musical**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Laura Prieto Guijarro**

Directores

Francisco Portela Sandoval  
Félix del Valle Gastaminza

**Madrid, 2016**



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)  
Tesis Doctoral

Archivo Juan José Mantecón. Metodología de  
Valorización de Archivos Personales de  
Naturaleza Musical

Doctoranda

**Laura Prieto Guijarro**

Directores

**Francisco Portela Sandoval y Félix del Valle Gastaminza**

Madrid, 2015





**Archivo Juan José Mantecón**  
**Metodología de Valorización de Archivos**  
**Personales de Naturaleza Musical**



In Memoriam

*Claudio Prieto*

*Rafael García*

*Francisco Portela*



## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento al Departamento de Historia del Arte II (Moderno) y al conjunto de su profesorado por la calurosa acogida en la realización de los cursos de doctorado y en la admisión de esta tesis.

Un recuerdo y agradecimiento muy especial al Doctor Francisco Portela por su apoyo permanente desde las primeras investigaciones de doctorado y, en particular, por la confianza, el ánimo y el impulso hacia esta tesis hasta los últimos días de su vida. Tengo que manifestar que las últimas correcciones y consejos para este trabajo llegaron apenas diez días antes de su fallecimiento, lo que pone de relieve su talla profesional y personal. Por el profundo afecto que sentía hacia él, lamento su ausencia en el acto de lectura del mismo, aunque tengo la esperanza de que esté de algún modo presente y pueda considerarme digna de ese entusiasmo del que siempre hizo gala.

Mi agradecimiento más sincero a Félix del Valle, co-director de esta tesis, no sólo por su permanente ayuda y aliento, sino por esa infinita paciencia que le caracteriza y por ese esfuerzo especial de los últimos meses. Y, sobre todo, por honrarme con su amistad.

Esta tesis se ha realizado en un contexto emocional complicado. La larga enfermedad y posterior fallecimiento de mi padre, Claudio Prieto, y el repentino fallecimiento de mi yerno, Rafa, han presidido el trabajo de este último año. Pese a que tampoco podré tener a mi padre en la lectura, quiero agradecerle todo lo que ha hecho por mí en la vida, que ha sido infinito, al igual que lo ha hecho y lo sigue haciendo mi madre, Mónica, una persona maravillosa a la que admiro sin reservas por su fortaleza, su dulzura, su capacidad de trabajo, su cariño y esa entrega que tiene para todos nosotros y que nos ha permitido llegar a donde estamos.

Tengo el convencimiento de que no estaría escribiendo estas líneas sin el apoyo y el amor de mi compañero de camino, Enrique, que me ha brindado el mejor escenario para poder llevar a buen puerto este trabajo y todos los que he emprendido. Después de

treinta y cuatro años, sigue teniendo una fe inagotable en cualquier cosa que hago. Mil gracias por estar ahí, siempre.

Y a mis niñas, a Mónica y Patricia, que ya no son tan niñas por mucho que me empeñe y que no dejan de animarme incluso cuando les quito buena parte del tiempo que tendría que dedicarles. Son, sencillamente, la luz de mi vida.



2.1.- Archivos localizados en bibliotecas, centros de documentación, fundaciones, instituciones...	-----	68
2.1.1.- <i>Biblioteca Nacional</i>	----	70
2.1.2.- <i>Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>	----	75
2.1.3.- <i>Sociedad General de Autores y Editores</i>	-----	77
2.1.4.- <i>Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	-----	78
2.1.5.- <i>Fundación Juan March</i>	-----	80
2.1.6.- <i>Biblioteca Histórica Municipal de Madrid</i>	-----	83
2.1.7.- <i>Centro de Documentación de Música y Danza</i>	-----	84
2.1.8.- <i>Centro de Documentación de Música de Andalucía</i>	-----	84
2.1.9.- <i>Eresbil</i>	-----	86
2.1.10.- <i>Instituto Valenciano de la Música</i>	-----	87
2.1.11.- <i>Caja de Ahorros del Mediterráneo</i>	-----	87
2.1.12.- <i>Escuela de Música de Pamplona</i>	-----	88
2.1.13.- <i>Biblioteca de Cataluña</i>	-----	88
2.1.14.- <i>Fundaciones / Instituciones privadas</i>	-----	90
2.2.- Situación actual	-----	93

### PARTE III

#### 1.- METODOLOGÍA DE VALORIZACIÓN DE ARCHIVOS MUSICALES.

ARCHIVO MANTECÓN	-----	103
1.1.- Obra musical	-----	104
1.2.- Elementos en una partitura	-----	106
1.3.- Guía para el análisis y catalogación de partituras	-----	107
1.3.1.- <i>Conceptos musicales</i>	-----	136
1.3.1.1.- <i>Pentagrama</i>	-----	137
1.3.1.2.- <i>Notas</i>	-----	139
1.3.1.3.- <i>Clave</i>	-----	142
1.3.1.4.- <i>Armadura de clave o tonalidad</i>	-----	144
1.3.1.5.- <i>Divisiones de compás</i>	-----	149
1.3.1.6.- <i>Tempo</i>	-----	152
1.3.1.7.- <i>Dinámica</i>	-----	155
1.3.1.8.- <i>Carácter</i>	-----	156
1.3.2.- <i>Otros elementos relacionados con la partitura y/o la obra musical</i>		
1.3.2.1.- <i>Título</i>	-----	157
1.3.2.1.1.- <i>Extrínseco</i>	-----	158
1.3.2.1.2.- <i>Intrínseco</i>	-----	159
1.3.2.2.- <i>Subtítulo</i>	-----	163
1.3.2.3.- <i>Autor</i>	-----	164
1.3.2.4.- <i>Movimientos</i>	-----	166
1.3.2.5.- <i>Plantilla</i>	-----	167
1.3.2.6.- <i>Lugar</i>	-----	177
1.3.2.7.- <i>Fecha</i>	-----	178
1.3.2.8.- <i>Ámbito</i>	-----	179
1.3.2.9.- <i>Intérpretes</i>	-----	179



1.1.- <i>Música Instrumental</i>	-----	307
1.1.1.- <i>Orquesta</i>	-----	307
1.1.2.- <i>Conjunto Instrumental</i>	-----	328
1.1.3.- <i>Quinteto</i>	-----	330
1.1.4.- <i>Cuarteto</i>	-----	332
1.1.5.- <i>Trío</i>	-----	341
1.1.6.- <i>Dúo</i>	-----	347
1.1.7.- <i>Solo</i>	-----	362
1.1.7.1.- <i>Guitarra</i>	-----	362
1.1.7.2.- <i>Piano</i>	-----	364
1.1.7.3.- <i>Violín</i>	-----	397
1.2.- <i>Música Vocal</i>	-----	398
1.2.1.- <i>Voz y orquesta/conjunto instrumental</i>	-----	398
1.2.2.- <i>Voz y piano</i>	-----	405
1.2.3.- <i>Voz sola</i>	-----	440
1.3.- <i>Música Incidental</i>	-----	442
2.- <i>Escritos sobre música</i>	-----	447
2.1.- <i>Libros</i>	-----	447
2.2.- <i>Prensa escrita</i>	-----	449
2.2.1.- <i>Diarios</i>	-----	449
2.2.1.1.- <i>La Voz</i>	-----	449
2.2.1.2.- <i>El Alcázar</i>	-----	848
2.2.1.3.- <i>Otros diarios</i>	-----	875
2.2.2.- <i>Revistas</i>	-----	880
2.3.- <i>Conferencias</i>	-----	892
2.4.- <i>Programas de radio</i>	-----	913
3.- <i>Programas de concierto</i>	-----	949
B.- <i>OBRAS NO MUSICALES</i>	-----	999
1.- <i>Prensa/Publicaciones periódicas</i>	-----	999
2.- <i>Conferencias</i>	-----	1009
3.- <i>Programas de radio</i>	-----	1011
4.- <i>Escritos literarios</i>	-----	1015
4.1.- <i>Comedia/drama</i>	-----	1015
4.2.- <i>Novela</i>	-----	1020
4.3.- <i>Cuento/relato</i>	-----	1021
4.4.- <i>Poesía</i>	-----	1033
5.- <i>Otros escritos</i>	-----	1039
C.- <i>CORRESPONDENCIA</i>	-----	1041

## RESUMEN

El objeto de esta tesis es presentar el archivo completo del compositor Juan José Mantecón, tanto en la idiosincrasia que le es única e intransferible, como en virtud de su pertenencia a esa categoría que denominamos archivos personales musicales, sacando a la luz aquella información todavía desconocida de esta figura central de la Generación del 27 y esencial en la vida musical española del siglo XX. Aborda para ello unas líneas de actuación que profundizan en los problemas de normalización de cada uno de los elementos que intervienen en la información propia de un archivo musical personal.

Se parte del contexto actual sobre este tipo de archivos, muy valiosos como patrimonio cultural y de gran interés histórico, aunque hasta ahora poco estudiados y muchos de ellos todavía ocultos al conocimiento de investigadores y archiveros. Son archivos, por otra parte, de fondos muy heterogéneos y que a menudo presentan problemas de dispersión y fragmentación de la información. El estado de la situación que se deriva del análisis empírico de la accesibilidad en otros legados personales que tienen como fondo conceptual la música, ha llevado a entender la necesidad de proponer un método de aplicación en el tratamiento documental que aporte soluciones al conocimiento global de la figura objeto de estudio y, por ende, poder extrapolar tal conocimiento al marco sociocultural de la época a la que pertenezca.

Siendo el primer objetivo presentar el contenido del archivo de Juan José Mantecón con un nivel de descripción tan en profundidad como lo ha permitido el estado de los fondos y las investigaciones complementarias, esta tesis plantea como segundo objetivo el establecimiento de una metodología que sirva para poner en valor este tipo de archivos, con especial enfoque en el tratamiento de las partituras y obras musicales, así como con particular énfasis en el diseño de un modelo de relaciones sistematizadas entre los distintos fondos que constituyen un archivo musical personal. El sistema permite el tratamiento de los documentos no sólo como entes aislados sino como informaciones de contenido multidireccional.

Con estos objetivos principales, esta tesis aporta, por otra parte, tres objetivos secundarios: una nueva definición de archivo personal musical; pautas para la

identificación de los archivos de esta naturaleza existentes en España y, finalmente, una guía para la catalogación de partituras.

La elección del tema vino por el trabajo que desde hace varios años hacemos en archivos personales de músicos. Los primeros resultados de ese trabajo, que reúnen la experiencia musicológica con la documental, se materializaron en la ordenación del archivo privado del compositor Claudio Prieto. Paralelamente, el trabajo final tras la realización de los cursos de doctorado se centró en la figura de Juan José Mantecón y su obra crítica en el periódico *La Voz*, de manera que seguir la investigación sobre su vida y obra fue el resultado natural de unir el trabajo documental y musical y también de cubrir las nuevas líneas de investigación que se fueron abriendo a medida que avanzaba el estudio.

Su archivo incluye partituras, recortes de prensa de las críticas que escribió en periódicos y revistas, programas de mano, conferencias, guiones de radio, correspondencia, novelas, cuentos y poesía. Buena parte de ese contenido se encuentra inédito y esta tesis quiere presentar la obra todavía desconocida en un catálogo en profundidad que asiente la producción total de su autor. El proceso metodológico se ha producido en tres fases: observación, identificación de los materiales y el posterior tratamiento documental de los mismos.

Este trabajo de investigación ha permitido cumplir los objetivos con los siguientes resultados:

- Se han ampliado los datos referentes a la biografía de Juan José Mantecón
- Se han realizado análisis complementarios en todas sus partituras, aportando nuevos datos
- Se han incluido todas las referencias bibliográficas de las críticas publicadas en los periódicos en los que escribió, así como los programas de concierto y la correspondencia
- Se ha aplicado la metodología relacional multidireccional tomando como eje central la partitura o la obra musical, sobre la que confluye todo el núcleo de documentos o de informaciones que tienen una relación directa con la obra. Se ha utilizado el campo Referencia como elemento cohesionador y se han

diseñado tres campos específicos para posicionar los códigos de Referencia en función del tipo de documento.

- Se propone una definición más exhaustiva y completa para los archivos personales musicales. Se plantea también una denominación unívoca para los mismos.
- Se aporta información específica sobre algunos de los archivos personales musicales más importantes custodiados en organismos públicos y/o privados en España.
- Se ha diseñado y elaborado una guía o manual para facilitar la catalogación de partituras

Palabras clave: Archivos personales – Música – Patrimonio cultural – Tratamiento documental – Fondos documentales - Partituras – Manuales de catalogación – Metodología de valorización – Modelos de relaciones sistematizadas.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to present the complete legacy of the composer Juan José Mantecón, both because of its idiosyncrasy, which is unique and not transferable, and by virtue of its membership to that category called music personal archives, by bringing out that information still unknown concerning this central figure of the *Generación del 27* and essential in the 20th century musical life. It is therefore being addressed action lines which deepen the normalization problems of each of the elements involved in the inherent music personal archive information.

It starts from the current context of this type of archives, very valuable as cultural heritage and of great historic interest, although very little studied until now, and many of them still hidden to researchers, and archivists knowledge. On the other hand, they are archives with very heterogeneous collections and that often have problems of dispersion and fragmentation of information. The current situation derived from the empirical analysis of accessibility concerning other personal archives which have music as conceptual background, has taken us to understand the necessity of proposing a method of application in documentary treatment in order to provide solutions to the hole

knowledge of the figure under study and, therefore, to extrapolate such knowledge to the sociocultural framework the figure belong to. The system allows a documentary treatment not only considering the documents like isolated entities but as information of multidirectional content.

Being the first goal to preset the content of Juan José Mantecón archive with a description level as in-depth as the collections context and further investigations have allowed, this thesis raise, as second goal, the establishment of an useful methodology to value this kind of archives, with a special focus on scores and musical works treatment, as well as with a particular emphasis on the design of a systematized relationships model between the different collections in a music personal archive.

It is also provided a new definition for music personal archives, as well as patterns for these archives identification in Spain and, finally, a guide for scores cataloguing.

The choice of the central theme is justified by the work we are doing with personal music archives from long years ago. The first results of this work came with the sorting of the composer Claudio Prieto private archive. In parallel, the final work after doctoral courses, was focused on Juan José Mantecón and his press reviews in *La Voz*, so that continuing the research about his life and work was the natural result of joining musicological and documentary interests and also of meeting new lines of research that were opening as the study continued.

His archive contains scores, newspapers and magazines press reviews, concert programs, lectures, radio scripts, letters, novels, tales and poems. A very significant part of them are unpublished, so this thesis wants to present this work still unknown in an in-depth catalogue settling his total production. The methodological process has gone in three phases: observation, materials identification and their documentary treatment.

This research project has allowed us to meet the goals with the following results:

- Data concerning the biography of Juan José Mantecón have been extended.
- Complementary analysis over all his scores has been made, bringing new evidences

- All the press reviews bibliographical references, as well as concert programs and letters have been included
- It has been applied the multidirectional relational methodology taking the score or the music work as the central topic, over which focuses the whole core of documents or informations related with it. It has been used the field Reference as a cohesive element and it has been designed three fields to position the Reference codes depending on the document type.
- It proposes a more exhaustive and complete definition for personal music archives. It also raises an unambiguous denomination for them.
- It brings specific information about some of the most important personal music archives held in custody by public and/or private institutions in Spain.
- It has been designed a guide to facilitate scores cataloguing.

Keywords: Personal archives – Music – Cultural heritage - Documentary treatment – Collections - Scores – Cataloguing guides – Valuation methodology - Systematized relationships model



# PARTE I

## OBJETO, OBJETIVOS, MÉTODO, FUENTES

## PARTE I

### 1.- OBJETO, OBJETIVOS, MÉTODO, FUENTES

#### 1.1. Objeto: Archivos musicales personales: Archivo Juan José Mantecón

Desde hace ya varias décadas, el interés por las investigaciones centradas en los archivos personales de aquellas figuras cuya labor profesional, humana o social ha tenido una proyección definida para el conocimiento y la comprensión de una determinada época de nuestra historia, ha ido creciendo paulatinamente hasta poder afirmar que, en la actualidad, se ha creado una corriente de atención específica hacia este tipo de archivos, aun siendo todavía una de las menos estudiadas. El despertar de este interés podríamos situarlo a finales del pasado siglo, cuando numerosas bibliotecas, archivos, fundaciones y otras instituciones públicas y privadas empezaron a recibir significativas cantidades de archivos personales. Estamos ante una corriente que está teniendo como resultado tangible, por una parte, la celebración de jornadas, seminarios y congresos especializados en la materia<sup>1</sup>, el primero de ellos organizado por la Biblioteca Nacional en 2004<sup>2</sup> y, por otra, la publicación de una amplia serie de trabajos que no sólo están sacando a la luz aquella información, hasta ahora inaccesible, meramente centrada en la persona que la ha producido sino que también, por extensión, está contribuyendo a descubrir, en unos casos o a profundizar, en otros, en las realidades y tendencias del contexto político, económico, social y cultural del marco histórico y temporal en el que les tocó vivir.

---

<sup>1</sup> Sirva como ejemplo las jornadas “Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales”, organizadas conjuntamente por la Fundación de los Ferrocarriles Españoles y el CSIC, celebradas el 17 y 18 de febrero de 2011, o el curso de verano “La hoja de ruta de los archivos personales, familiares y de empresa”, celebrado en Pamplona el 9 y 10 de septiembre de 2010 organizado por el Archivo General de la Universidad de Navarra o el más reciente de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos (AIEMH) que se celebró en la Universidad de Valladolid el 12 de febrero de 2015 bajo el título “La creación literaria a través de los archivos personales”.

<sup>2</sup> I Seminario de archivos personales. Madrid: Biblioteca Nacional, 26-28 mayo 2004

**Lugar de celebración:**  
**Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC**  
**C/Albasanz 26-28**  
**Madrid 28037**

**Acceso en transporte público:**  
**Metro**  
**Línea 5, Ciudad Lineal (Salida Albaracín) o Suanzes**  
**Línea 7, Hnos. García Noblejas**  
**Autobús urbano**  
**Líneas 4, 26, 36, 48, 70, 77, 104, 105 y 143**

Ya en su quinta edición, el Archivo Histórico Ferroviario de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas organizan las Jornadas "Archivos y Memoria", que en febrero de 2011 se centrarán en el análisis de los problemas conceptuales y metodológicos en torno al patrimonio documental generado por personas o colectivos en el desarrollo de su actividad personal o profesional (científicos, artistas, políticos, académicos, etc.), y en la capacidad social de su recuperación y gestión por parte de instituciones que tienen entre sus funciones la conservación de la memoria. Con el título elegido se hace hincapié en dos características propias de este tipo de colecciones documentales: su carácter extraordinario y su personalidad, frecuentemente variada tanto en sus objetivos, como en sus formas y soportes materiales. Siguiendo la finalidad marcada en las anteriores ediciones, el objetivo principal es establecer puentes entre historiadores, antropólogos, archiveros, expertos en medios de comunicación, bibliotecarios, especialistas en literatura, museólogos, etc., que propicien el diálogo entre proyectos de investigación y profesionales de la documentación y la archivística.

**Quintas Jornadas Archivos y Memoria**

**Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales**

**Madrid, 17 y 18 de febrero de 2011**

**Organizan:**  
 Archivo Histórico Ferroviario, Fundación de los Ferrocarriles Españoles  
 Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC  
 Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CCHS-CSIC  
 Laboratorio de Patrimonio, IEGPS-CSIC

**Ilustración 1. Quintas Jornadas Archivo y Memoria**

Paralelamente al interés propio del ámbito archivístico, se ha ido fraguando el que afecta a los archivos musicales de producción no institucional. Un ejemplo de ello lo encontramos en el libro editado por María García Alonso que recoge los artículos presentados en el encuentro que tuvo lugar en el convento de Coria (Trujillo) en diciembre de 1997, en torno a los archivos de músicos españoles de las generaciones de 1898 y 1914<sup>3</sup>, donde se reflexiona, por otra parte, sobre la situación, contexto y tratamiento de este tipo de archivos.

Los investigadores, en general, como los archiveros, en particular, empiezan a tomar conciencia ahora de la enorme riqueza de estos archivos, cuya desatención podría tener consecuencias irreparables para nuestro patrimonio. Ello no es óbice para ser igualmente conscientes de la peculiaridad de sus fondos, casi siempre heterogéneos y sujetos al mejor entender de su productor que, como es natural, ni tiene por qué ser investigador, ni mucho menos profesional de la archivística y que, por tanto, no se somete a sus reglas y normativas, antes bien, aplicará criterios propios cuya mejor razón de ser, a menudo, se limita a facilitar su manejo. Esto, en el mejor de los casos. En el peor, un escenario integrado por la mera acumulación de documentos, materiales u objetos que son testigo de las diferentes facetas de su existencia.

<sup>3</sup> GARCÍA ALONSO (1997)

Desde el registro de su nacimiento, un ser humano irá generando documentos de identidad, pasaporte, carnets que atestiguan su pertenencia a instituciones o asociaciones, certificados de estudio, títulos académicos y profesionales, escrituras públicas, documentos bancarios, facturas, recibos de pago, expedientes médicos, correspondencia oficial y privada, folletos informativos, fotografías, discos, videos, planos, libros, revistas, escritos, mobiliario y utensilios de trabajo, joyas y otros objetos de uso personal. Además de todo ello, esta lista se engrosa con aquellos documentos generados en virtud de su actividad profesional, que pueden no distinguirse desde el punto de vista del tipo de soporte, pero que sí se distinguirán por la particularidad de su contenido. Aún más, si nos movemos en el terreno artístico, encontraremos cuadros, tablas, esculturas, carteles, programas de mano, catálogos de exposiciones, libros, reseñas y críticas en medios de comunicación, y un largo etcétera. De todo ello, en mayor o menor medida, con mejor o peor entendimiento, podemos alcanzar su comprensión y desarrollar una función analítica razonablemente ajustada a la realidad.

Si nos aproximamos ahora a los archivos personales musicales, debemos añadir, a toda esta heterogeneidad documental, la presencia de una tipología documental como es la correspondiente a las partituras, que aplica un sistema de notación absolutamente ininteligible para quienes no lo hayan estudiado y que supone una barrera difícilmente salvable para comprender y analizar adecuadamente la obra artística que se esconde tras esa simbología. Se dice que la primera fase de la investigación es la observación. Sin duda, lo es. Pero cuando de esa observación el investigador no experto sólo puede colegir una parte de la información que se le ofrece, estamos poniendo un palo más a la rueda de la ya de por sí compleja naturaleza de los archivos o legados personales.

Tampoco se puede perder de vista que el tratamiento de los fondos que constituyen estos archivos plantea una serie de interrogantes a los que es preciso dar respuesta. Preguntas como si debe aplicarse un tratamiento unitario e incluso si deben ponerse en juego normativas específicas para ellos, requieren respuestas concretas que no sólo deben tender a la unificación de criterios, como ha venido siendo común hasta la fecha en nuestras reglas de catalogación, sino que deben imprimirse de una cierta premura para evitar la proliferación de sistemas que puedan asentarse en la disparidad y en la parcialidad.

El objeto de esta tesis, en resumen, es el archivo de Juan José Mantecón, tanto en la idiosincrasia que le es única e intransferible, como en virtud de su pertenencia a esa categoría que denominamos archivos personales musicales, abordando asimismo, desde su propia naturaleza, unas líneas de actuación que profundizan en los problemas de normalización de cada uno de los elementos que intervienen en la información propia de un archivo musical personal, con especial enfoque en las partituras y en el diseño de relaciones sistematizadas.

### **1.1.1. Situación y contexto**

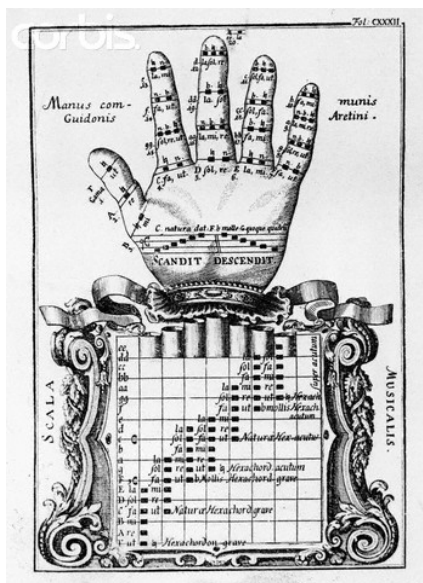
Dentro de los archivos personales, los musicales constituyen una de las tipologías de archivos menos estudiada y sistematizada, en cuanto que una buena parte de los fondos que los constituyen, como hemos comentado, requiere de una alta especialización para su correcto análisis y conservación. Y se ha de insistir aquí en que no hablamos de la descripción bibliográfica en mayor o menor profundidad, sino del análisis de cada unidad documental y de su rol en el conjunto del archivo a tratar.

La identificación de esos fondos es el primer paso en el procedimiento para este tipo de archivos, como lo es, en general, al enfrentarnos a cualquier otra tipología. Junto a fondos ya citados, como documentos administrativos y económicos, fotografías, correspondencia, escritos propios y ajenos, grabaciones discográficas y videográficas y otros materiales comunes a otros archivos personales, los legados musicales incluyen unos documentos de enorme complejidad en su tratamiento: la notación en papel pautado o, lo que es lo mismo, la partitura.

Los elementos que son susceptibles de entrar en juego en la catalogación de obras musicales y que, en buena parte, se derivan de la información contenida en la partitura, son muy numerosos y están directamente relacionados tanto con aquellos aspectos compartidos con cualquier documento o información, así como en particular con otras obras artísticas –títulos, autores, publicación, interpretación o exposición, etc., cuanto con aspectos que son indisolubles a la naturaleza de la música.

A lo largo del tiempo, y desde los primeros vestigios prehistóricos que dan cuenta de la presencia de manifestaciones musicales desde el nacimiento del ser

humano, las distintas culturas que se han ido sucediendo o superponiendo por nuestro planeta han tenido en la música un medio para expresar sentimientos asociados a las creencias religiosas, a los rituales de caza, a las campañas por la conquista o la defensa del territorio o, sencillamente, al deleite del ocio. Cada cultura, cada pueblo, ha ido desarrollando sus propias formas de expresión musical hasta alcanzar métodos de representación que pudieran ser inteligibles para su estudio, para su interpretación y, evidentemente, para su creación. Los países que conforman el llamado mundo occidental, hunden sus raíces, en lo que a notación musical se refiere, en las herencias recibidas ya desde los babilonios y, desde un aspecto más concreto, de la civilización griega. Sin embargo, es el corpus del canto gregoriano el que nos acerca a una versión más cercana a la modernidad, y el sistema de Guido d'Arezzo, allá por el siglo XI, el que se cita como origen de nuestro sistema actual de notación musical.



refiere. Archivos de orquestas, de agrupaciones corales o de instituciones públicas o privadas dedicadas a la organización de conciertos, han nutrido igualmente el conjunto del patrimonio musical. Otra parte nos ha llegado a través de los archivos personales de compositores e intérpretes.

Siendo estos archivos personales interesantísimos por su riqueza informativa, son los que suelen presentar unas peores condiciones, toda vez que, o bien no han sido sometidos a ningún tipo de gestión, o bien lo han sido por personas sin los conocimientos profesionales adecuados para realizar dicha gestión. Como es lógico suponer, dada la idiosincrasia de los legados personales, sus fondos son la mejor fuente primaria con la que puede contar un investigador pero no es menos cierto que la falta de rigor metodológico implica también la necesaria e inevitable consulta de otras fuentes para perfilar adecuadamente la información, sin que ello presuponga tampoco garantía de éxito. Encontramos en ello uno de los problemas que han venido presidiendo la investigación musical desde que se estableciera como disciplina científica en la última mitad del siglo XIX: la información se halla dispersa entre distintos fondos, fondos que, por otra parte, suelen responder a enfoques a veces demasiado específicos. Y es esta especificidad la que nos lleva al segundo hándicap en el ámbito historiográfico: la fragmentación de la información.

Nos encontramos hoy en una sociedad del conocimiento que prima no sólo el acceso mismo al saber universal sino el acceso a todos aquellos procedimientos que nos permitan comprender de una forma clara la información que recibimos o que es susceptible de ser recibida. Una vez más, como sucede en tantas otras disciplinas, hay que traer a colación el uso de las nuevas tecnologías, que ha posibilitado la organización de la información musical en bases de datos accesibles para todos los ciudadanos. Pero también hay que señalar que las estructuras y la organización de los contenidos en esas bases de datos han perpetuado con excesiva frecuencia la disparidad de criterios y, por tanto, entorpecen la adecuada comprensión de todo su potencial informativo. Sólo en los últimos años, la proliferación de sitios web dedicados a compositores, intérpretes, editoras musicales, compañías discográficas, empresas de representación, entidades organizadoras de eventos musicales, tiendas de instrumentos, entidades educativas y un larguísimo etcétera, nos servirían para constatar tanto esa disparidad de criterios como

la fragmentación de la información sin que existan, en muchos casos, puentes de uso común.

Del mismo modo que el sector bibliotecario ha trabajado desde hace muchos años por la normalización descriptiva de los fondos bibliográficos a nivel global, dando como fruto una convergencia de criterios que, entre otras cosas, nos permite disfrutar hoy de la enorme magnitud de servicios que nos ofertan las redes bibliotecarias, sería un gran paso hacia delante que el sector archivero se orientara en la misma línea, de tal manera que en un futuro no muy lejano tuviéramos a nuestro alcance redes internacionales de aquellos archivos que comparten temáticas o tipologías comunes. Aunque hay ejemplos ya de algunas redes de archivos, éstas dan todavía sus primeros pasos, aunque no son muchas las que lo hacen en el ámbito musical, excepción sea hecha de algunas iniciativas como el Proyecto Mozart<sup>4</sup>, o el Proyecto Mutopia<sup>5</sup>, éste último, dedicado exclusivamente a la aportación de partituras y el primero, a la figura de Mozart. Hay que añadir también el Proyecto AMA (Access to Music Archives), una iniciativa de carácter internacional en el seno de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (IAML) que tiene como finalidad la creación de un portal que permita acceder a las colecciones archivísticas generadas por compositores, intérpretes y cualquier institución relacionada con la música localizadas en cualquier parte del mundo<sup>6</sup>. La parte española está representada en la Asociación Española de Documentación Musical junto con Eresbil<sup>7</sup>, que trabajan en la actualidad en una base de datos sobre las colecciones musicales públicas y privadas de España. Otros países han desarrollado también sus propios proyectos, como *Cecilia*<sup>8</sup>, en Gran Bretaña e Irlanda, que reúne todas las colecciones depositadas en archivos, museos y bibliotecas, *Kalliope*<sup>9</sup>, en Alemania o *Domus*<sup>10</sup>, en Sudáfrica.

En este contexto es en el que se enmarca el presente trabajo que, estando centrado en el archivo concreto de Juan José Mantecón, aborda asimismo, desde su propia naturaleza, unas líneas de actuación que profundizan en los problemas de

---

<sup>4</sup> [www.mozartproject.org](http://www.mozartproject.org)

<sup>5</sup> [www.mutopiaproject.org](http://www.mutopiaproject.org)

<sup>6</sup> Se pretende facilitar desde la IAML una base de datos a aquellos países que no tengan desarrollo de proyectos propios. En la actualidad, el proyecto está teniendo un avance muy desigual

<sup>7</sup> Archivo Vasco de la Música

<sup>8</sup> <http://www.cecilia-uk.org/>

<sup>9</sup> <http://www.nachlassdatenbank.de/>

<sup>10</sup> <http://www.domus.ac.za/content/view/46/5/>

normalización de cada uno de los elementos que intervienen en la información propia de un archivo musical personal, con especial enfoque en las partituras y en el diseño de relaciones sistematizadas.

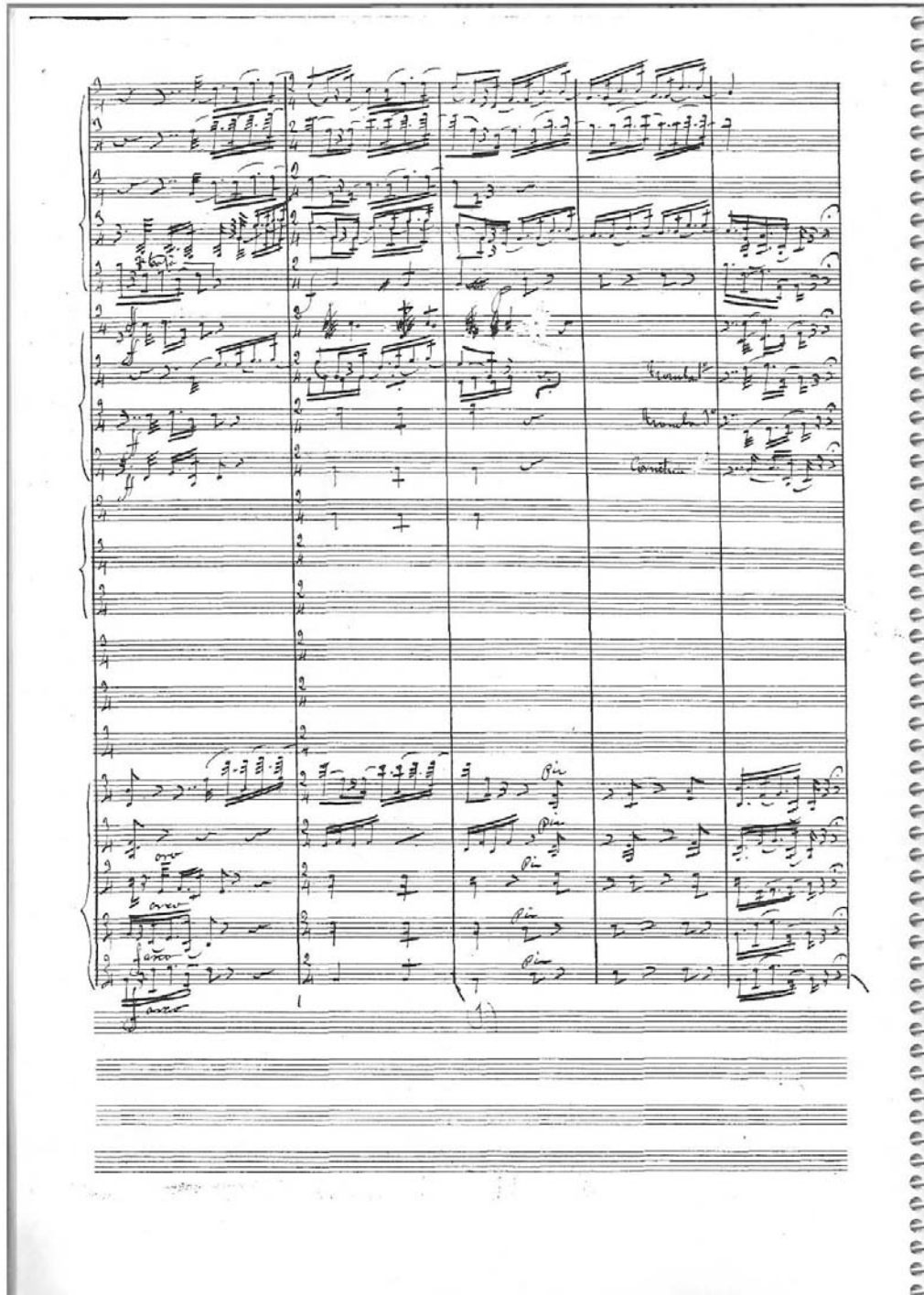


Ilustración 3. Partitura manuscrita de José Serrano: *El Trust de los Tenorios*

### 1.1.2. Elección del tema

Un campo de actuación en el que venimos trabajando desde hace ya varios años es el de los archivos personales de músicos. Los primeros resultados de ese trabajo, que tiene aún la experiencia musicológica con la documental, se materializaron en la ordenación del archivo privado del compositor Claudio Prieto, un trabajo, de otro lado, que se ha ido concretando también en algunas publicaciones todavía en enfoques parciales<sup>11</sup> pero que continuará hasta la publicación del catálogo completo de su producción.

Paralelamente, el trabajo final tras la realización de los cursos de doctorado se centró en la figura de Juan José Mantecón, a sugerencia de Emilio Casares, entonces director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y con el inestimable apoyo y estímulo, a continuación, de Francisco Portela. De alguna manera se puede decir que fue una aproximación fortuita pero que, desde el primer momento, resultó apasionante por los retos que planteaba. A ese apoyo se sumó, poco más tarde, Félix del Valle, cuya sugerencia de aunar ambas facetas, musicológica y documental, asumimos con total convencimiento puesto que era una consecuencia natural de una actividad en la que se contaba con experiencias anteriores.

Fue un comenzar desde cero una vez localizada la ubicación de su archivo personal, entonces en manos de su viuda, Carmen Marín, a la que se pudo entrevistar también en varias ocasiones antes de su fallecimiento, con 101 años de edad. En un principio, el ámbito de interés se circunscribió a su labor crítica en el diario *La Voz*, cubriendo una etapa que iba del año 1920 al año 1934. La carencia tan llamativa de información sobre su figura hizo, sin embargo, que se decidiera añadir a ese trabajo una información biográfica que supliera, al menos en sus líneas generales, la ausencia de datos fiables sobre su devenir personal y profesional. Arrancaba así el primero de los retos, al que posteriormente se irían sumando otros de variada naturaleza.

---

<sup>11</sup> PRIETO, Laura (2006) y PRIETO, Laura (2007)

Publicada la primera monografía sobre su trabajo en *La Voz*<sup>12</sup>, para la que hubo que sortear no pocas dificultades, se produce la decisión de la familia Marín, una vez fallecida Carmen, de donar una parte del archivo de Mantecón a la Fundación Juan March. De esta donación se deriva el encargo por parte de esta institución para la elaboración de un catálogo con el inventario del legado, traducida en una segunda publicación<sup>13</sup> que supuso, sobre todo, una labor de campo de carácter musicológico dirigida a poner un mínimo de orden en el considerable caos en el que se encontraban las partituras. Ya en ese momento empezó a fraguarse la idea de crear una suerte de guía para el análisis de los elementos de una partitura que pudiera ser de utilidad para todos aquellos profesionales de la documentación que, careciendo de conocimientos musicales, se vieran en la necesidad de catalogar partituras.

En el ínterin entre ambas publicaciones, salió a la luz un ensayo<sup>14</sup> sobre una campaña de comunicación que Juan José Mantecón realizó en los años treinta del pasado siglo a favor de las reclamaciones de los músicos militares. Esta investigación vino dada tras la lectura de los artículos que al respecto publicó en *La Voz*, así como otros artículos que escribió para revistas especializadas, y completada con un corpus de cartas que se encontraban en su epistolario.

Todos esos trabajos fueron abriendo, a su vez, nuevas líneas de investigación que parecía importante cubrir y que invitaban a cerrar el ciclo natural iniciado años atrás. Esas líneas se ampliaron en dos direcciones que se complementaban entre sí: por un lado, completar el catálogo del legado que dejó Juan José Mantecón y, por otra parte, proponer una metodología adecuada para contribuir a extraer todo el potencial informativo que contienen este tipo de legados. En función de todos estos parámetros descritos, se eligió el tema que se desarrolla en la presente tesis.

## **1.2. Objetivos**

El primer objetivo de este trabajo es sacar a la luz el contenido del legado de Juan José Mantecón en su totalidad, proponiendo un nivel de descripción tan en

---

<sup>12</sup> PRIETO (2001)

<sup>13</sup> PRIETO (2004)

<sup>14</sup> PRIETO (2001)

profundidad como lo ha permitido el estado de los fondos y las investigaciones complementarias.

Hay que decir que buena parte de esos fondos están depositados en la Fundación Juan March de Madrid, pero que otros permanecen en poder de la familia Marín, herederos de la esposa de Mantecón, Carmen Marín, y que aún podemos encontrar partituras tanto en el Centro de Documentación Musical (CEDOA) de la SGAE como en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, además de una parte de sus críticas musicales en *La Voz*, que no se encontraban en su Archivo sino que tuvieron que ser extraídas de la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Su trabajo compositivo alcanza la cifra de 142 títulos en partitura, la inmensa mayoría de ellas manuscritas y una parte autógrafas. Su estado va desde las rigurosamente completas hasta aquellas que no son sino un mero esbozo, así como otras que se encuentran incompletas. Todo este conjunto se encuentra en la Fundación March, aunque se han exceptuado de la mención en este catálogo a aquellas hojas pautadas en las que el apunte era tan breve o tan inconexo que no permitía tener una mínima noción de qué tipo de obra pudiera ser e incluso para qué plantilla pudiera estar pensada.

Sus escritos sobre música comprenden, por una parte, todo el corpus de críticas y reseñas publicadas en los periódicos en los que trabajó, así como sus libros sobre música y el conjunto de escritos para revistas especializadas, programas de mano y conferencias. A ello hay que añadir los guiones radiofónicos sobre música para las tres emisoras en las que colaboró durante buena parte de su vida profesional: Unión Radio, Radio Madrid y Radio Nacional de España. Todo el conjunto de escritos musicales, excepto uno de los libros escrito en colaboración con Eladio Chao y que está incompleto, se encuentra en la Fundación March. Por lo que respecta a los programas de mano, sólo una parte pasó a la Fundación, mientras hay algunos otros ejemplares que permanecen en manos de la familia Marín.

Hablando de los escritos literarios sobre temáticas no musicales, nos lleva a un núcleo de documentos que van desde guiones radiofónicos hasta textos de conferencias, pasando por un corpus de obras que se adscriben a los géneros de comedia, drama,

relato, cuento, novela y poesía. La totalidad de los mismos están depositados en la Fundación.

Entre los documentos que permanecen en poder de los herederos se encuentra el conjunto de su correspondencia, 291 cartas dirigidas a Juan José Mantecón en las que podemos encontrar nombres como los de Manuel de Falla, Jacinto Guerrero o Salvador Bacarisse.

Cuando vio la luz el libro sobre el catálogo de Juan José Mantecón<sup>15</sup> tras el depósito del fondo en la Fundación March, su primer objetivo, como se ha comentado, era trazar un inventario del contenido del fondo. Sin embargo, entendimos entonces que una de las aportaciones mayores que podía tener el catálogo con respecto a la publicación anterior sobre su obra crítica en *La Voz*<sup>16</sup>, era dar a conocer la totalidad de sus composiciones. Hubo que hacer para ello un trabajo musicológico bastante complejo porque se encontraron varias casuísticas que hubo que resolver: de una parte, sabíamos de obras que se habían estrenado y de las que no aparecía la partitura; de otra, había partituras que se identificaban con facilidad frente a otras de las que se carecía de la menor referencia; añadido a ello, empezaron a aparecer evidencias de que existían partituras con distintos títulos que, en realidad, eran la misma obra, o bien fragmentos que podían haber sido utilizados como parte de otras partituras. De este modo, hubo una primera fase dedicada a poner en claro las dudas en torno a las partituras para luego proceder a su inventariado con los datos disponibles.

En lo que respecta a las críticas que Mantecón escribió, no se hizo entonces una descripción específica de todas las publicadas en los periódicos *La Voz* y *El Alcázar*, puesto que no se consideró oportuno dado su gran volumen<sup>17</sup>, dejando tan solo una referencia global de las mismas y siempre teniendo en cuenta que ya había una monografía dedicada al análisis de los artículos en *La Voz* que son, con muchísima diferencia, el apartado más abundante en cuanto a su producción crítica<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Op. Cit.*

<sup>16</sup> *Op. Cit.*

<sup>17</sup> Son 1.107 críticas entre ambas publicaciones

<sup>18</sup> 1.037 referencias

Finalmente y, dado que se trataba de un inventario y quedaba fuera de los objetivos del mismo, tampoco se establecieron las relaciones vinculantes entre las distintas morfologías de documentos y sus respectivos contenidos.

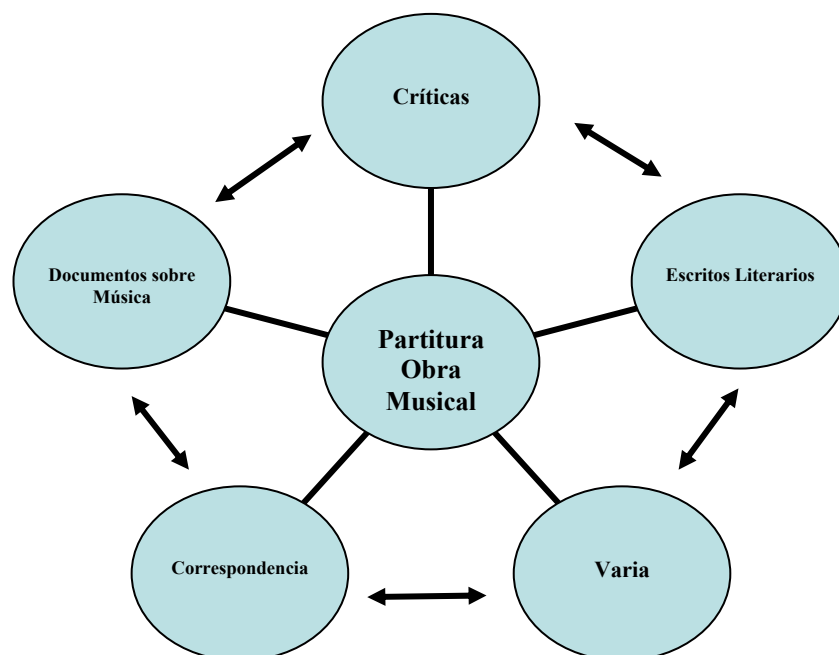
Teniendo en cuenta todo lo expuesto, cumplir el primer objetivo de esta tesis pasa por dar cabida a todo lo que en el anterior catálogo había quedado fuera, proponiendo, no sólo un salto cuantitativo sino también cualitativo, en la medida en que se pretende pasar de un catálogo-inventario a un catálogo en profundidad que asiente la producción total de su autor. En función de ello se ha incorporado una relación exhaustiva de todo el aparato crítico, incluidas las citadas más de mil cien referencias correspondientes a *La Voz* y *El Alcázar*; se suman, asimismo, los programas de mano correspondientes tanto a aquellos en los que aparece el estreno o la interpretación de alguna obra de Mantecón, como en los que intervino como redactor o conferenciante sumando, además, aquellos que simplemente conservó como testigo de su presencia en los conciertos para ejercer su función crítica, que totalizan 78 referencias. Se añaden, por otra parte, todas las referencias correspondientes a su epistolario.

El segundo objetivo de esta tesis es el de establecer una metodología que sirva, en primer lugar, para la valorización del legado de Juan José Mantecón pero que tiene la aspiración de ser de utilidad para aplicarse a cualquier otro archivo musical. El estado de la situación que se deriva del análisis empírico de la accesibilidad en otros legados personales que tienen como fondo conceptual la música, ha llevado a entender la necesidad de proponer un método de aplicación en el tratamiento documental que aporte soluciones al conocimiento profundo y global de la figura en cuestión que se esté estudiando en cada caso y su producción y, por ende, poder extrapolar tal conocimiento al marco sociocultural de la época a la que pertenezca.

Una de las carencias más importantes que se han detectado en la observación en torno a este tipo de legados personales es la ausencia de un mínimo criterio de reunión cuando la totalidad de los fondos no se encuentra en un mismo espacio físico, incluyendo aquí los espacios en Internet. Por otra parte, incluso en el tratamiento documental de un fondo ubicado en un mismo espacio, se observa la ausencia también de criterios relacionales que permitan seguir los nexos que puedan producirse entre las distintas tipologías de documentos que son de común conformación en estos legados. El

conocimiento del recorrido completo de la creación y vida de una obra musical no tiene sus límites en la descripción de la partitura, sino que genera a su alrededor un conjunto de documentos cuya creación no hubiera sido posible sin la existencia misma de la obra: contratos de encargos, contratos de edición, contratos de alquiler de materiales si es el caso, reseñas o críticas en medios de comunicación, fotografías del evento o de los protagonistas del mismo, grabaciones sonoras o videográficas, correspondencia, galardones y un largo etcétera que es preciso consignar no sólo de manera aislada, generando espacios estancos, sino bajo la aplicación de una metodología multidireccional.

Aun siendo conscientes de las aparentes limitaciones que podrían plantearse para la consecución de este objetivo en un formato papel, cabe apuntar que el modelo aquí propuesto es trasladable a un software diseñado a tal efecto sin la menor dificultad. El diseño de tal software, sin embargo, no es objetivo de esta tesis y, por tanto, queda su posible desarrollo para trabajos futuros.



**Ilustración 4. Sistema relacional en torno al Archivo Mantecón**

### **1.2.1. Objetivos secundarios**

#### **1.2.1.1.- Definición del concepto de archivo personal musical**

Siendo los objetivos principales de esta tesis los ya mencionados, se ha querido abordar una definición más exhaustiva de lo que podemos entender como archivos personales de contenido musical. En este sentido, son muchas las definiciones ya existentes sobre archivos, fondos, colecciones o legados, todas ellas con evidentes vinculaciones entre sí. Dichas vinculaciones no lo son tanto porque cada una de esas semánticas no tenga su definición claramente diferenciada en los numerosos tratados y trabajos sobre archivística publicados hasta la fecha, sino porque influye en ello lo que podríamos denominar la fuerza de la costumbre.

Estos cuatro términos -archivos, fondos, colecciones o legados- se vienen utilizando indistintamente en las denominaciones, de tal modo que ni siquiera nos movemos en estos momentos bajo un criterio nominal unívoco, tomando con frecuencia la forma de transmisión como el medio de denominación del conjunto documental. Este es un problema en absoluto menor y que requiere de una solución adecuada, que podrá tomarse una vez confrontadas las oportunas definiciones.

#### **1.2.1.2.- Identificación de Archivos musicales en España**

El segundo de los objetivos secundarios de este trabajo es ofrecer aquella información disponible y accesible que permita la identificación de los legados musicales que existen en España en la actualidad. No se pretende hacer una relación exhaustiva, ni mucho menos definitiva, de los legados, pero sí suficiente como para servir de asiento empírico para la hipótesis planteada al respecto en esta tesis. Para obtener esta información se ha recurrido, en primera instancia, a aquellas entidades conocidas por ser receptoras de este tipo de fondos, como es el caso de la Biblioteca Nacional, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Hemeroteca Municipal de Madrid, el Instituto Valenciano de la Música, el Archivo Vasco de la Música, el Centro de Documentación Musical de Andalucía o de la Fundación Juan March, entre otros.

En segunda instancia, se ha recurrido a la bibliografía existente sobre catálogos de compositores, sin que ello presuponga que la publicación se corresponde siempre con archivos que puedan considerarse como tales, puesto que la información puede haberse acumulado sin la existencia de archivos, fondos o colecciones unitarias en torno al personaje. No obstante, el estudio de esta bibliografía era requisito imprescindible para la prueba de una de las hipótesis planteadas en esta tesis.

En todas las instituciones citadas se ha buscado información referente a colecciones, archivos, fondos o legados unitarios de carácter personal y naturaleza musical, que es el mismo ámbito de actuación que el de esta tesis. No se han tomado en cuenta, por tanto, aquellas referencias individuales a documentos de música o sobre música que no respondieran a la reunión consciente de documentos u objetos fruto de la actividad de una única persona en el transcurso de su devenir profesional, por mucho que cualquiera de estas instituciones poseyera mayor o menor cantidad de documentos de autoría asignada a cualquier profesional de la música.

### **1.2.1.3.- Guía para la catalogación de partituras**

El tercer objetivo secundario de esta tesis ha sido aportar una guía para la catalogación de partituras que, más allá de los elementos de descripción incluidos en las reglas de catalogación nacionales e internacionales al uso, permitiera la identificación de aquellos otros elementos para los que el conocimiento de la teoría musical se antoja imprescindible. No aspira a ser una guía definitiva pero sí un instrumento útil para la comprensión de este tipo de materiales de idiosincrasia tan particular. Mueve a ello el hecho de que buena parte de las carencias observadas en su catalogación tienen que ver directamente con ese desconocimiento básico de la teoría musical.

## **1.3. Método**

El método utilizado para la elaboración de esta tesis ha querido huir de una aproximación exclusivamente basada en hablar sobre Juan José Mantecón o sobre cómo poner en valor el contenido unitario de un archivo personal de naturaleza musical. Antes bien, se ha querido explorar una aproximación tanto desde la propia figura como desde el propio contenido, de forma tal que la proyección del personaje y de su legado nos

permita dibujar un retrato fidedigno de su realidad creadora. No se trata sólo de describir, sino de hacerlo bajo la premisa de la comprensión de lo que se está describiendo. El proceso metodológico se ha producido en dos fases fundamentales: la identificación de los materiales presentes en el archivo y el posterior tratamiento de los mismos. Ello ha permitido una formulación de hipótesis en dos direcciones: la primera de ellas relacionada con la elaboración del propio catálogo de Juan José Mantecón y, la segunda, con la propuesta de una metodología de valorización.

### **1.3.1. Identificación de materiales**

Antes de iniciar cualquier proceso de investigación hay que plantearse la observación como método inexcusable para determinar tanto el procedimiento de trabajo como la intencionalidad concreta que se persigue con él. La observación no es sólo un ejercicio visual que tienda a la identificación o a la descripción sin más, sino que implica la adquisición de los conocimientos que se derivan o pueden derivar del objeto observado.

El primer paso, por tanto, ha sido la observación del conjunto de materiales que constituyen el fondo personal de Juan José Mantecón. Mencionados de modo general, encontramos un núcleo de documentos que respondían a la naturaleza propia de la producción de un músico -la música notada-, así como un amplio fondo escrito y otro núcleo de documentos que podríamos denominar gráfico-literarios, además de un pequeñísimo fondo fotográfico y de otro amplio con correspondencia. Junto a ellos, una serie de documentos como carnets, certificados de estudios o títulos universitarios, además de un ejemplar editado de su libro *Introducción al estudio de la música*.

#### **1.3.1.1.- Partituras**

En las Reglas de Catalogación<sup>19</sup> se define la *partitura* como “*Ejemplar musical en el que aparecen superpuestas en una misma página todas las partes vocales y/o instrumentales de una obra*”. Por más que ello sea cierto, podemos decir que se trata de una

---

<sup>19</sup> Reglas de catalogación (6ª revisión revisada, julio 2007). Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. Anexo: Glosario, p.590.

definición que se queda en la pura superficialidad de un aspecto formal, sin tomar en consideración otros aspectos morfológicos ni mucho menos de su particularidad gráfica, elementos que sirven para su identificación.

El Archivo Mantecón contenía un volumen de hojas de papel pautado que se identificaron como hipotéticas obras musicales. De ellas, unas eran manuscritas y otras – apenas dos-, impresas. Separadas unas de las otras, se procedió a la reunión de aquellas manuscritas que parecían formar parte de la misma obra y que se encontraban completas. De esta ordenación surgió ya una primera relación de obras que, cuyos títulos en parte se encontraban consignados en la propia partitura y en otra parte se encontraban sin titular. Del resto de las hojas pautadas, se pudieron extraer algunas partituras que estaban incompletas y en las que no todas aparecía el título. Finalmente, se separó un grupo de hojas pautadas que no eran más que esbozos o apuntes de trabajo.

Una vez hecha la separación de cada grupo, se procedió a una nueva división dentro de los mismos en función de la grafía utilizada en cada una de las partituras, con el fin de delimitar, en el análisis posterior, cuáles podían ser autógrafas y cuáles respondían a la escritura de otras personas.

### **1.3.1.2.- Documentos gráfico-literarios**

Un segundo cuerpo, muy abundante desde el punto de vista cuantitativo, estaba constituido por documentos escritos o pertenecientes al ámbito literario. Se procedió entonces a separar ambos grupos, dando como resultado tres conjuntos fundamentales:

- Escritos en cuartilla o folio, manuscritos o mecanografiados
- Recortes de prensa
- Programas de mano

Por lo que respecta a los documentos escritos, se dividieron en dos categorías, en función de estar manuscritos o mecanografiados. De una lectura somera de los mismos, se derivó que un primer grupo de esos escritos versaban sobre temas musicales, un segundo grupo respondía a otras temáticas ajenas a la música y un tercero estaba integrado por obras literarias de narrativa o poesía y otros géneros.

Del primer grupo de escritos, se distinguió aquellos que correspondían a la génesis propia de las conferencias, de los que respondían al formato de guión radiofónico y de los escritos para ser publicados en revistas especializadas o en otros medios escritos. Se separó también un conjunto de páginas que respondían a la elaboración de una monografía sobre música que se encontraba incompleta. Esta misma operación se realizó con el segundo grupo, distinguiendo también conferencias de guiones radiofónicos. El tercer grupo se dividió en función de los géneros literarios: comedias o dramas, novelas, relatos o cuentos y poesía, añadiendo su diario personal.

El segundo grupo de documentos, bajo la acepción de gráfico-literarios, se constituyó con los recortes de prensa de las críticas o reseñas publicadas por el propio Mantecón. Curiosamente, así como se encontraron estos recortes, no apareció rastro alguno de los escritos originales, que debió de enviar al periódico sin guardar copia.

En cuanto al tercer grupo, lo constituyen ejemplares de los programas de mano de los conciertos a los que asistió, parte de ellos con algunas de sus obras.

### **1.3.1.3.- Correspondencia**

La reunión de la correspondencia, un corpus de más de 290 misivas, partió en un principio de la separación por remitentes, pero se estimó después más conveniente agruparlas bajo un criterio cronológico, sin tomar en consideración si se trataba de cartas o postales, ni si éstas eran manuscritas o mecanografiadas.

### **1.3.1.4.- Varia**

En este apartado se reunieron otras tipologías de documentos que, aun pudiendo ser encartados en los capítulos anteriores, se estimó que su representación era, desde el punto de vista cuantitativo, tan poco representativas, que podían constituir un fondo de varia. Integramos aquí el conjunto de fotografías, que no llega a la decena, algunos carnets, como el de su pertenencia a la Asociación de la Prensa de Madrid, una papeleta de notas del Instituto San Isidro, certificados de estudios o títulos universitarios, además de un ejemplar editado de su libro *Introducción al estudio de la música*.

### 1.3.2. Análisis de materiales

Tomando en consideración el hecho de encontrarnos, como parte del fondo, frente a un corpus de documentos manuscritos, el primer paso antes de comenzar ninguna tarea de análisis tuvo que ver con el estudio grafológico de la escritura de Mantecón a través de su diario personal, lo que permitió distinguir aquellos documentos que eran autógrafos de los que fueron escritos por otras personas, sin que se haya podido establecer la identidad de éstas últimas, aunque podamos presuponer que buena parte de esos escritos podrían haber sido realizados por su esposa, si bien es cierto que ella misma no pudo corroborar este extremo.

A partir de ese momento, se procedió a la clasificación de los documentos según la tipología reunida en colecciones fruto del trabajo de identificación, comenzando, en primer lugar, por las partituras, para continuar con los escritos, las críticas, programas de mano y correspondencia, sucesivamente.

Como norma general, el análisis de los documentos ha seguido, en varios sentidos, lo establecido en las Reglas de Catalogación<sup>20</sup>, en la Norma Internacional de Descripción Archivística (ISAD (G): General International Standard Archival Description)<sup>21</sup>, así como en las Normas RISM (Répertoire International des Sources Musicales)<sup>22</sup>. Este organismo hace uso del programa de catalogación Kallisto<sup>23</sup> para que todas las instituciones adheridas de los países integrados en él puedan hacer sus contribuciones individuales a un proyecto que se acerca ya al millón de referencias<sup>24</sup> y está considerado un referente en el tratamiento de manuscritos.

La primera tarea consistió en clasificar los fondos atendiendo al doble criterio de su morfología, por un lado y, dentro de ella, a la diferenciación por contenidos. Como bien señala Antonia Heredia<sup>25</sup>, la clasificación es una operación intelectual que consiste en separar o dividir un conjunto de elementos estableciendo clases o grupos dentro de un

---

<sup>20</sup> *Op. cit*

<sup>21</sup> ISAD(G) (1999).

<sup>22</sup> (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) (1996)

<sup>23</sup> El manual del programa Kallisto está disponible en:

[http://www.rism.info/fileadmin/content/community-content/Kallisto\\_EN/Kallisto\\_manual\\_EN.pdf](http://www.rism.info/fileadmin/content/community-content/Kallisto_EN/Kallisto_manual_EN.pdf)

<sup>24</sup> RISM está en estos momentos desarrollando un nuevo programa de catalogación denominado MUSCAT que se pretende implementar en un plazo breve.

<sup>25</sup> HEREDIA HERRERA (1991)

archivo o los fondos de un archivo. Fue una tarea que corrió en paralelo a la identificación y que dio como resultado un cuadro de clasificación que sería la base de la configuración final del catálogo del fondo.

No se puede decir lo mismo al respecto de la ordenación. Si bien la intencionalidad primera fue la de aplicar un criterio cronológico a todo el fondo, considerando que es el de mayor utilidad para reflejar la evolución tanto personal como profesional de un individuo, este criterio no pudo implantarse en todas las colecciones del fondo debido a los problemas de datación de algunas de esas colecciones. Cuando fue posible hacerlo, se hizo uso del criterio cronológico. Tal es el caso de las críticas musicales –parcialmente-, los programas de mano o el epistolario. Fueron tres colecciones en las que el criterio cronológico se impuso con toda naturalidad, sin que hubiera que recurrir a otras investigaciones para establecer las fechas de creación de los documentos.

Por lo que respecta al resto de las colecciones, se tuvo que esperar a completar las tareas de análisis y las subsiguientes investigaciones para tomar las oportunas decisiones al respecto del criterio de ordenación. Ha habido un número considerable de documentos que pudieron datarse no sólo tras el análisis, sino después de cruzar los resultados del mismo con las aportaciones informativas que se deducían de otras colecciones y de la documentación ajena al fondo. Con todo, el número de documentos sin datar fue, en algunos casos, lo suficientemente significativo como para entender que una ordenación cronológica hubiera entorpecido, antes que clarificado, el contenido mismo de la colección.

Ha sido éste el caso de las partituras que, como se ha venido exponiendo a lo largo de estas páginas, eran el punto central de la propuesta metodológica y, por consiguiente, de la prioridad en el análisis. Si nos acercamos a otros archivos musicales, no deja de llamar la atención la diversidad de niveles de descripción física y análisis. Con demasiada frecuencia, las descripciones son tan someras que apenas se limitan a citar autor, título, plantilla y género musical, sin ahondar en ningún otro detalle. Como información complementaria, puede aparecer la fecha de composición y la fecha de estreno. Esta es una pauta común cuando quienes describen el documento son profesionales con poca o nula formación musical. Y es comprensible, de otro lado,

porque no existen guías de trabajo que puedan ayudar a estos profesionales en la identificación de, al menos, los elementos fundamentales que incorpora la partitura.

Otra cuestión distinta son aquellos archivos gestionados por profesionales de la música o por personas con formación musical. El detalle aquí es considerablemente mayor aunque se observe un menor rigor en cuanto a pautas documentales se refiere. En estos últimos casos se puede observar también una clara diferencia entre el tratamiento de los fondos del archivo en su depósito original y el reflejo de esa misma información en los sitios web o en las bases de datos creados al efecto. No podemos olvidar, a este respecto, que esos sitios web tienen un potente enfoque promocional y de proyección de una imagen, de modo que documentos como fotografías, videos, críticas y calendario de eventos son mucho más visibles que la información sobre las obras en sí. Y, en lo que afecta a las bases de datos, que sus objetivos son esencialmente referenciales y sometidos a modelos fuertemente normalizados que no suelen lidiar con elementos de tipo conceptual o de contenido.

El planteamiento de esta tesis con respecto al análisis pretende caminar en un sendero que aúne el rigor musicológico con el rigor documental, haciendo factible el diseño de una estructura de la información no sólo más rica desde el punto de vista estrictamente de la forma y del contenido, sino también más dinámica y orientada a facilitar y promover su uso entre quienes manifiesten interés o necesidad de hacerlo.

Como es natural, se ha respetado escrupulosamente la morfología y sintaxis de cada documento perteneciente a una colección específica dentro del fondo. Cada tipología documental ha tenido su propio proceso analítico en función de sus características individualizadas, proponiendo para ello campos que reflejaran dichos elementos distintivos, a la vez que aquellos otros que comparten en común. Un programa de mano, por ejemplo, dará lugar a un campo reservado a los datos sobre la interpretación, algo que no tiene el menor sentido si el objeto a analizar es un libro. Más allá de ello, comentar que se ha seguido, en general, la normativa presente en las reglas y normas al uso, del mismo modo que los problemas a resolver han sido similares en unos y otros casos.

### 1.3.3. Formulación de hipótesis. Prueba de hipótesis. Resultados

Existen varias reflexiones en torno al término hipótesis que pueden traerse a estas páginas como guía de partida para la formulación de las que se pretende hacer presentes en esta investigación. Autores como Goode y Hatt plantean la definición de hipótesis como “*una proposición que puede ser puesta a prueba para determinar su validez. Puede parecer contraria al sentido común o estar de acuerdo con él, como darse el caso de que sea correcta o incorrecta. De todos modos siempre lleva a una prueba empírica*”<sup>26</sup>.

Karl Popper, en su *Lógica de la investigación científica*<sup>27</sup> alude también a la formulación de hipótesis como el círculo natural del ser humano que le lleva constantemente a formular preguntas y a decidir respuestas que tiende a circunscribir a unos ‘sí’ o ‘no’ rotundos. El papel del investigador jugaría aquí un rol impagable al hacerse vehículo para extraer hechos interpretables que puedan derivar en respuestas satisfactorias para la curiosidad innata del individuo.

Con el lógico objetivo de demostrar la teoría propuesta y satisfacer la necesidad de respuestas, el presente trabajo parte de dos hipótesis, la primera de ellas relacionada con la elaboración del propio catálogo de Juan José Mantecón y, la segunda, con la propuesta de una metodología de valorización.

El conocimiento previo sobre la figura de Mantecón permite plantear la hipótesis de que con la catalogación del conjunto de su producción se vendrán a cubrir numerosas lagunas todavía existentes sobre la misma y cuya solución contribuirá a profundizar en el conocimiento tanto de su figura como de entorno histórico en el que se movió.

La práctica ausencia de referencias bibliográficas y documentales de la que se partió cuando comenzamos las investigaciones en torno a su figura, ha ido dando paso a algunas monografías y ensayos que han ido rellenando en parte esas lagunas pero que no han ascendido a la visión de conjunto. El análisis de su trabajo como crítico en *La Voz*, el ensayo sobre la campaña de comunicación a favor de los músicos mayores del

---

<sup>26</sup> GOODE, W. y HATT, P. (1990)

<sup>27</sup> POPPER, Karl (1994), p. 261

Ejército, el establecimiento de una parte de su biografía e, incluso el inventario del fondo donado a la Fundación Juan March ha supuesto un avance significativo, pero no completo. Ya los datos biográficos aparecidos en la *Obra crítica* permitieron el conocimiento de un nombre que, hasta ese momento, permanecía invisible para los investigadores y, desde luego, para el público en general. Son datos que se han consultado y citado en numerosos trabajos, especialmente los que tienen como tema de fondo a la Generación del 27, primero porque corregían los datos erróneos y las afirmaciones indocumentadas que habían circulado hasta entonces, aun siendo éstos muy escasos y, segundo, porque daban acceso a un corpus crítico testimonio de los estrenos de muchos autores e intérpretes, tanto nacionales como extranjeros y, en definitiva, al retrato de una época.

Tampoco cabe duda de que la publicación, en formato electrónico, del inventario de su catálogo, al que se puede acceder desde la web de la Fundación Juan March<sup>28</sup>, ha abierto nuevas líneas de investigación o, cuando menos, espacios de interés, todo ello dicho a tenor de las visitas recibidas hasta la fecha. Uno de los últimos trabajos en este sentido es un estudio musicológico realizado por Aurelio Viribay<sup>29</sup> sobre la canción en los compositores de la Generación del 27, en el que se incluye el análisis de las partituras de las canciones de Juan José Mantecón depositadas en la institución. Con todo, el camino a recorrer sigue siendo largo y tendrán que ir viendo la luz nuevos estudios que aborden aquellos aspectos todavía sin tratar. Y no son pocos, cabe decir, porque Mantecón pertenece a una generación que sólo está parcialmente expuesta en planteamientos generales y sólo parcialmente investigada en cuanto a sus miembros se refiere. Todo ello, casi un siglo después de su eclosión.

Partiendo, en consecuencia, de tales carencias y tomando en consideración las pruebas, se infiere la necesidad de sacar a la luz la totalidad de la información disponible sobre la producción musical y literaria de Juan José Mantecón, cerrando así un primer ciclo que contribuirá tanto a la conservación como a la difusión de su memoria.

---

<sup>28</sup> <http://www.march.es/bibliotecas/legados/fondomolins.aspx>

<sup>29</sup> VIRIBAY, A. (2014)

En cuanto a la segunda hipótesis, se parte de la base de que los catálogos u otro tipo de publicaciones o trabajos en torno a legados o fondos musicales existentes en la actualidad, no se preocupan, o lo han hecho parcialmente, de aplicar una metodología relacional de conjunto bajo un enfoque multidisciplinar, lo que entorpece considerablemente su difusión y puesta en valor. Sirve como prueba el resultado de la observación y análisis empírico de dichos fondos, valorando la propia descripción y criterios de clasificación y ordenación aplicados por las entidades depositarias. En ninguno de los casos consultados hemos podido encontrar la aplicación de una metodología semejante, manteniendo en general una clasificación en base a la morfología de los documentos e incluso bajo una mínima referencia descriptiva. Sólo en algunos casos, como se abordará más adelante, se ha optado por una denominación propia con el objetivo de facilitar el acceso al conjunto de los documentos del fondo.

En función de ello y, teniendo en cuenta también las reflexiones que están teniendo lugar al respecto de estos archivos o fondos personales, se deduce la necesidad de proponer una metodología que solucione las carencias en cuanto al valor unitario de dichos legados y favorezca, asimismo, su conservación y difusión.

#### **1.4. Fuentes**

Para la elaboración de esta tesis se ha recurrido a un conjunto de fuentes que permiten desarrollar los objetivos propuestos en ella. El trabajo en un archivo personal no puede empezar y terminar en el contenido del mismo, porque necesariamente cualquier actividad, por muy privada que sea, va abriendo interrogantes que es preciso resolver. Por la experiencia en el tratamiento de archivos personales y, en particular, de aquellos vinculados a la música, no hay nadie con tanta meticulosidad ni tanto empeño, que no deje flecos sin cubrir. Esto suele hacerse más evidente cuando se estudian los primeros años de la producción de una persona, cuando ni ella misma suele tener en mente el alcance de su propio horizonte ni de la dimensión que pudiera adquirir en un futuro que, desde la perspectiva de la juventud, siempre parece demasiado lejano. Tampoco se tiene conciencia de la dimensión que podría alcanzar desde un punto de vista histórico, de tal manera que, incluso realizando una actividad artística, no se está exento de eliminar todos aquellos documentos que, en principio, cualquiera consideraríamos superfluos con el correr del tiempo pero que, como bien se

experimenta cuando tiene que entrar en juego el trabajo del investigador, hubieran sido fuentes valiosas de información para completar los datos que, sin tales documentos, se convierten en lagunas a veces insalvables.

Hay ejemplos muy simples pero muy elocuentes también: cuando escribimos una carta, no solemos hacer copia de la misma, de manera que sólo podremos tener acceso a ella en el supuesto de que el destinatario haya decidido conservarla y de que esté disponible el acceso. Dejamos así, al albur de las decisiones de terceros, la integridad de una fuente de información que con frecuencia es primaria o se convierte en primaria en virtud de las circunstancias en que se encuentren los fondos objeto de interés. No estamos hablando aquí de procedimientos malintencionados, porque quien produce la información ni siquiera toma conciencia de ello y quien la recibe no se plantea la necesidad de la conservación por no considerarla de interés o por causas que se escapan a su voluntad. Es solo un ejemplo pero que bien puede ilustrar como lo que autores como Cruz Mundet<sup>30</sup> señalan como las etapas de la vida de un documento, nos conduce a su fase de expurgo o muerte sin que se haya producido previamente una consideración objetiva sobre su valor informativo y sobre las consecuencias para la integridad del fondo documental.

Los archivos personales tienen su razón de ser y cobran vida, como venimos comentando, en torno a la producción de una persona que ha alcanzado una dimensión política, económica, social o cultural de indudable valor histórico. Con independencia de la mayor o menor medida de tal valor, su estatus le sitúa como una pieza del engranaje que permite escribir la crónica de nuestra sociedad y participar como artífice de nuestra herencia colectiva. Interesa por ello el resultado concreto de su trabajo, su línea de pensamiento y el desarrollo de su actividad, pero también sus aspectos más íntimos y personales, su entorno familiar, su círculo de amistades o sus gustos y aficiones particulares. Hasta el transcurso de su niñez es objeto de curiosidad, sobre todo si compartimos la premisa de que la patria de un hombre es su infancia. Todo forma parte del ser humano y todas las experiencias vitales, estén en la esfera privada o en la pública, ejercen influencia entre sí.

---

<sup>30</sup> Cruz Mundet traza un paralelismo entre el ciclo de vida de cualquier ser vivo y el ciclo de vida de los documentos: nacimiento, vida y muerte. El nacimiento representa la fase de creación de un documento; la vida hace referencia a su conservación y uso y la muerte representa la fase de expurgo o descarte del documento. CRUZ MUNDET, J.R. (1994)

En virtud de ello, nuestra fuente primaria será el contenido del propio archivo, con todos y cada uno de sus documentos, materiales u objetos, en los que hallaremos la información necesaria para ir trazando el dibujo del personaje. Junto a esta fuente primaria, hay otras fuentes que es preciso consultar, bien sea para completar datos o escenarios, bien para corroborar o contrastar los existentes. Estas fuentes pueden ser otros legados, archivos privados o públicos, bibliotecas generales o especializadas, hemerotecas, fonotecas, videotecas o cualquier otro tipo de institución o centro en los que se custodie información que se estime de interés. A ello se unen los testimonios que pueden proporcionar terceras personas, ya pertenezcan al entorno más próximo de la persona, ya sean compañeros de profesión o meros testigos ocasionales de algún acontecimiento. Y no puede olvidarse la consulta de aquellas fuentes bibliográficas que se tengan por imprescindibles en la investigación, amén de cualquier otra que se estime como complementaria.

#### **1.4.1. Fuente primaria: Archivo Juan José Mantecón**

La fuente primaria con la que se ha contado para la elaboración de este trabajo ha sido el conjunto del archivo con los fondos producidos por Juan José Mantecón. Hablamos de conjunto como *cuero cierto* respetuoso con el principio de procedencia que rige el sistema archivístico y que nos lleva, desde la consideración global de ese conjunto, hasta la estimación de cada unidad documental simple que pertenece al mismo o a cualquiera de sus posibles subdivisiones.

Tomado así, en su conjunto, la integridad de los fondos del Archivo Mantecón constituye la fuente primaria en la medida en que ha sido el propio músico el productor, directa o indirectamente, de los mismos. Se recalcan conceptos como *conjunto* o *cuero cierto* en tanto que se alude a su unicidad frente a otros conjuntos semejantes producidos por otras personas. Y de ello se nutre esa primacía como fuente. Otra cuestión bien distinta sería la discusión sobre la primacía de cada una de las colecciones que pueden desprenderse de las tareas de clasificación.

Vamos a situarnos en el Archivo Mantecón. Si se hubiera partido de presentar su figura desde su tarea de crítico musical, en vez de la de compositor, estaríamos dando

un peso necesariamente más relevante al primer papel que al segundo. Teniendo en cuenta que lo conservado en su archivo son los recortes de prensa de ese aparato crítico, pero no los documentos originales que él mismo escribiera, ¿calificaríamos a esos recortes de prensa como fuente primaria? ¿No es, acaso, fuente primaria aquella producida directamente por el creador de la obra o el documento en cuestión sin la intervención de ningún intermediario? ¿Qué nos garantiza que lo publicado en el periódico es coincidente con lo que el crítico escribió en realidad? Que los artículos sufran recortes o modificaciones a favor de las necesidades de maquetación, ha sido el pan nuestro de cada día en los medios escritos. Lo publicado no nos permite aseverar la fiabilidad en relación al escrito original. Lo que es más, nos sustrae de conocer el proceso creativo, porque no podemos acceder a posibles borradores o a observar las anotaciones o correcciones que pudieran haberse dado en el proceso y que sabemos que Mantecón hacía porque se han encontrado en otros documentos de su Archivo. El recorte de prensa respecto al Archivo Mantecón no es, en puridad, una fuente primaria. Ahora bien, cuando la única fuente accesible es secundaria pero ésta nos permite deducir la propuesta de la investigación, la fuente secundaria pasa a adquirir la función de primaria.

Interrogantes como estos han sido y siguen siendo un problema de mayor calado del que aparentan. Las respuestas pueden ser múltiples y adoptar distintos enfoques según los niveles de comparación y sin olvidar los procesos de transferencia que pueden sufrir los archivos o fondos e incluso sin olvidar el ciclo de vida de los documentos.

#### **1.4.2. Otras fuentes: legados, archivos, bibliotecas...**

En las sucesivas fases que ha tenido el trabajo sobre el legado Mantecón y, en paralelo a la consulta sistematizada de cada documento presente en el archivo, se recurrió a una fuente secundaria propia del enfoque cualitativo de la investigación: la entrevista.

José Ignacio Ruiz Olabuénaga<sup>31</sup>, en su *Metodología de la investigación cualitativa*, define la entrevista en profundidad como “una técnica de obtener información, mediante una conversación profesional con una o varias personas para un

---

<sup>31</sup> RUIZ OLABUÉNAGA, J.I. (1999), p. 165

*estudio analítico de investigación o para contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales. La entrevista en profundidad implica siempre un proceso de comunicación, en el transcurso del cual, ambos actores, entrevistador y entrevistado, pueden influirse mutuamente, tanto consciente como inconscientemente*". En efecto, la influencia entre ambos puede ejercer una orientación, como resultado de la misma que, en los escenarios más extremos, tendería incluso a distorsionar la naturaleza de la realidad. La formulación de las preguntas se eleva como factor determinante para eludir dicha tendencia, por más que se deba tomar conciencia de que las respuestas del entrevistado siempre estarán revestidas de una cierta subjetividad, probablemente inevitable, y de otros factores como la fiabilidad de su propia memoria.

En el caso que nos ocupa, hubo la inestimable oportunidad de entrevistar a Carmen Marín, viuda de Juan José Mantecón. En aquellos momentos contaba 99 años de edad y, pese a su voluntad de colaborar en cuanto estuviera a su alcance, hubo preguntas que no pudo responder. A cuestiones como por qué había elegido seudónimos como Clivis o Juan del Brezo para firmar sus críticas, no pudo aportar más respuesta que porque le gustaba esa costumbre que habían materializado otros autores con anterioridad. A la vista de ello, tampoco quisimos plantear la pregunta de si podía deberse a querer establecer una diferencia entre lo que era su profesión crítica con lo que era su quehacer compositivo. Seguramente la respuesta habría sido afirmativa, pero esto no nos daba la certeza de que hubiera sido real.



**Ilustración 5. Carmen Marín Ocón**

Capítulo aparte merece el tema de su fecha de nacimiento, que la bibliografía consultada consignaba, indistintamente, como 1896 ó 1897. Lo curioso del caso es que, cuando empezaron a aparecer evidencias en documentos oficiales, así como en su propio diario privado, de que ninguna de las dos fechas era correcta, se encontraron también documentos en los que figuraban ambos años, un equívoco que sólo podía estar motivado por el propio Mantecón. La pregunta era tan obvia como el por qué de esos equívocos intencionados. Y la respuesta, no fue menos firme: se trataba de un juego que mantenían Adolfo Salazar y él mismo, ambos grandes amigos, por pura diversión y sin ninguna otra intencionalidad. Y ahora que sale la palabra diversión, hay que decir que uno de los calificativos con los que Carmen definía a su marido, era con el de muy divertido y bromista.

El calificativo de divertido salió a relucir en algunas de las cartas remitidas por los organizadores de las conferencias-concierto en las que el músico participó con asiduidad, así como en las poquísimas reseñas que se conservan. Y también el de ameno. Parece que Mantecón quiso siempre huir de un excesivo academicismo, procurando amenizar sus charlas con elementos más informales y atractivos para el público, más especialmente cuando se dirigía a un público no versado musicalmente hablando. Se puede especular con el hecho de que su experiencia docente ayudara a enfocar sus disertaciones con un objetivo más pedagógico que erudito, aunque los límites de esta intuición no puedan quedarse sino en eso, en especulación.

Siguiendo con las entrevistas a Carmen, otra de las preguntas obligadas fue el por qué decidieron quedarse en España tras el estallido de la Guerra Civil, siendo el hecho de que la mayoría de sus amigos emprendieron el camino del exilio. No hubo una respuesta concreta a ello sino tan sólo el comentario de que se habían sentido muy solos al perder a quienes, hasta ese momento, habían sido sus referencias. Añoraba en particular a Rosa García Ascot, que había sido amiga íntima suya, además de compañera de profesión, puesto que era también pianista, al igual que lo era Carmen. Una profesión a la que, por cierto y según sus palabras, renunció para poder acompañar a Juan José en el desempeño de su trabajo. El recuerdo de Carmina es el de una mujer muy mayor pero que se mantenía perfectamente lúcida y a la que ilusionaba

sobremanera que alguien se ocupara del papel que había representado su marido a lo largo de cuarenta años de nuestra historia musical, no sin por ello mostrar su enfado porque no hubiera sucedido antes.

Permítaseme aquí abandonar brevemente el plural para pasar la narración a primera persona en un paréntesis que no quiero dejar de anotar en estas páginas y que supuso una decisión estrictamente personal.

A lo largo de mis conversaciones con Carmina –así me permitía llamarla-, pude apreciar el esfuerzo que hacía por satisfacer la curiosidad investigadora. Hubo temas genéricos, como la evocación de la personalidad de su marido, que la hacían hablar con entusiasmo y cuyo recuerdo permanecía intacto, como una suerte de tesoro. No obstante, el tema de la Guerra Civil y los años posteriores era especialmente doloroso para ella, por más que me confirmara que no hubo persecución hacia Mantecón y que se le permitió continuar con su trabajo. En un momento determinado, me dijo que había cuestiones a las que no me podía contestar porque, tras la muerte de su esposo, había decidido relegar al completo olvido todos aquellos malos momentos de su vida, conservando, única y exclusivamente, los buenos, y que eso le había llevado, efectivamente, a un olvido real. Tengo que confesar que sus palabras me llenaron de ternura y respeto hacia una mujer que había adoptado una actitud vital que, a mi juicio, nadie tenía derecho a disturbar. Y, puesto que las dudas que podía resolver las había resuelto y, las que no, entraban de lleno en ese espacio de respeto que me marqué, tomé la decisión de no hacer ningún planteamiento que pudiera mínimamente invadir ese espacio.

Hecho el paréntesis, cabe abrir ahora otro pequeño marco de reflexión sobre un periodo sin aclarar. Sabemos que, terminada la contienda, Mantecón regresa a su trabajo como funcionario público del Ministerio de Hacienda y a su domicilio madrileño. Le sabemos también estrenando, en 1940, la música incidental para *El entremés de la Rabia*, de Calderón, en el Teatro María Guerrero. Y conocemos su presencia en conferencias, charlas radiofónicas, conciertos y, más tarde, ejerciendo de nuevo la crítica en el diario *El Alcázar* o como director de estudios vocales en el Teatro de la Zarzuela. Pero sabemos, asimismo, que la práctica totalidad de los autores e intérpretes que pertenecieron a la Generación del 27, conocida también como Generación de la

República, tuvieron un posicionamiento político e ideológico favorable precisamente a los ideales republicanos. Esto motivó la huida de la mayoría de ellos hacia diferentes destinos, desde París a México o Buenos Aires, temiendo las más que factibles represalias.

¿Por qué no tomó Mantecón el rumbo del exilio? Era un matrimonio sin hijos y la experiencia profesional que atesoraba el músico bien le podía haber servido para desenvolverse en cualquier lugar que hubiera elegido. Dominaba, además, varios idiomas, por lo que también se podía defender en distintos países europeos. Sin embargo, decidió quedarse. Si analizamos sus escritos y publicaciones en *La Voz* hasta el momento del estallido de la Guerra, no podemos decir que su posición pública en el terreno político fuera particularmente beligerante y, en aquellos momentos en que tomó partido por una u otra causa, siempre lo hizo con referencia a la música, nunca defendiendo otros ámbitos. Esto podía suponer una suerte de protección frente a quienes asumieron un papel reivindicativo de primera línea y en ámbitos que podían salir fuera de lo estrictamente musical, pero era una suposición que se antoja un tanto débil. Por otra parte, sabemos por testimonio de su sobrina Esperanza, que cultivó la amistad de algunos de los políticos más importantes del momento, aunque hayan sido poquísimos los documentos que puedan probarlo, con excepción de un par de cartas que cruza, en 1917, con el entonces ministro de la guerra, Vicente Navarro Reverter y, en 1934, con un compañero de la carrera de derecho – Francisco López de Goicoechea- invitándole a una cena de antiguos alumnos en la que se encontrarían también con otro de los compañeros de pupitre, el ministro de la gobernación, Salazar Alonso. Sabemos que conoció y trató a Niceto Alcalá Zamora, a Manuel Azaña, así como a José Calvo Sotelo y a su hermano Joaquín. La mezcolanza de nombres, en fin, tampoco podía ser garantía alguna de protección. Sí podríamos tomar más en consideración, sin embargo, la relación que estableció con numerosísimos militares cuando promovió la campaña en pro de los músicos mayores del Ejército. Tal vez en estas relaciones pudiera encontrarse una respuesta a los interrogantes.

Entre los papeles de su archivo apareció un folio mecanografiado, sin fechar ni firmar y sin ningún otro elemento que pudiera identificar su procedencia ni al responsable de su escritura. Es más, tampoco coincidía con la tipografía de su máquina de escribir, que podría haber dado alguna pista sobre su origen. El texto estaba escrito a

modo de carta, en la que la persona que la escribe narra cómo nunca ha tenido nada que ver con cuestiones políticas ni ha defendido nada que no tuviera que ver rigurosamente con la música, siempre en un intento de favorecer el desarrollo de la cultura española. La carta empieza pidiendo perdón por cualquier equivocación involuntaria que se hubiera podido cometer. Una carta de perdón, y con esos argumentos, parecen llevar al momento en que finaliza la Guerra o muy poco después. La intuición nos dicta que esa carta fue escrita por Mantecón con la intención de presentarla ante alguien que intercediera por él. Si la carta se llegó a entregar y en su casa conservaba una copia, si alguien intercedió finalmente por él o si fue o no Mantecón quien la escribió, son incógnitas que no pueden resolverse, porque nadie nos supo dar razón de ello ni se han hallado otros documentos que puedan servir de sustento a esta hipótesis. Lo único cierto es que Mantecón no salió de España, que no fue represaliado y que la carta existe<sup>32</sup>.

A las entrevistas con Carmen Marín, sumamos las realizadas con su sobrina, Esperanza Lorca, con la que compartimos te y pastas cada lunes, durante un año. Ella fue una ayuda valiosa para resolver algunas dudas respecto a los distintos documentos que iban apareciendo a medida que se abrían las cajas en las que se encontraba distribuido el fondo. Fue quien dio respuesta al destino que había tenido la biblioteca privada de su tío así como algunos objetos del mobiliario de la casa, que se habían subastado parcialmente en Durán. Contribuyó, sobre todo, a trazar el perfil personal de Mantecón y la relación del mismo dentro del ámbito familiar. Curiosamente, el músico mantuvo una cercanía mucho mayor con los miembros de la familia de su esposa que con su propio hermano o con los hijos de éste, tal vez motivado por la distancia geográfica, puesto que Francisco vivió en Vigo, mientras que Juan José lo hizo en Madrid. Un detalle llamaba particularmente la atención y provocaba una cierta indignación en Esperanza, y era el hecho de que algunos miembros de su familia –los Marín- le tuvieran considerado como vago. No deja de ser curioso, habida cuenta de lo que dejó detrás y de la situación de pluriempleo en la que estuvo toda su vida. Según sus palabras, ninguno de los sobrinos tuvo un especial interés en conservar sus papeles, siendo ella la única que entendió del valor que podían tener.

---

<sup>32</sup> Esta carta quedó en el domicilio de Mantecón, sin que formara parte de la donación a la Fundación March. Una vez que la familia Marín abandonó este domicilio, ignoramos si se sigue conservando o no.

Contaba también Esperanza de la amistad que Mantecón tuvo con Jacinto Guerrero que, caballero él, solía obsequiar con bombones a Carmina cada vez que los visitaba. También de la amistad con Rafael Alberti o con Manuel de Falla, al que, como se colige de sus reseñas, admiraba profundamente.

Del resto de las personas que le conocieron y a las que se tuvo acceso, muy pocas, no aportaron nada digno de mención o interés fuera de lo ya comentado o conocido.

Junto a estas entrevistas, el proceso de investigación se orientó también hacia otros núcleos de información en los que se podía obtener datos sobre su actividad profesional. Se han hecho consultas en la Biblioteca Nacional, en la Fundación Juan March, en el Centro de Documentación Musical, en la Hemeroteca Municipal de Madrid, en la SGAE y en el Real Conservatorio Superior de Música, encontrando ejemplares de algunas de sus obras o bien aquellos escritos en *La Voz* que no se hallaron en su domicilio y, por tanto, no estaban incluidos en el legado.

Se consultaron, por otra parte, aquellos catálogos de compositores e intérpretes coetáneos en los que pudiera haber alguna referencia a su persona o a su obra. Fueron pocos y dispersos los datos encontrados aunque algunos de capital importancia y otros como testimonio de su influencia en la época. En la correspondencia del archivo de Adolfo Salazar aparecieron unas cartas de Juan José Mantecón y muy recientemente hemos sabido de otras cartas que se encuentran en el Archivo Manuel de Falla. Una mención, por ejemplo, en el archivo de Joaquín Turina, nos llevó a una obra que le dedica el compositor sevillano: Se trata de su *Tocata y Fuga* de su *Ciclo Pianístico*, publicada en el año 1930.



**Ilustración 6. Partitura de Joaquín Turina dedicada a Juan José Mantecón**

### 1.4.3. Fuentes bibliográficas

Las fuentes bibliográficas consultadas a lo largo del proceso de investigación han estado relacionadas esencialmente con aquellos diccionarios y enciclopedias en los que, presumiblemente, podía encontrarse información sobre el músico. Entraron en este apartado el *Diccionario Biográfico de la Música* de Ricart Matas<sup>33</sup>, el *Diccionario de las Vanguardias en España*, de Bonet<sup>34</sup>, el *Diccionario de la Música Ilustrado*, de Torrellas<sup>35</sup> o la *Historia de la Música Española*, de Marco<sup>36</sup>. Una aproximación algo mayor pudo encontrarse en el libro de Fernández-Cid *Lieder y Canciones de España*.

<sup>33</sup> MATAS (1956)

<sup>34</sup> BONET (1995)

<sup>35</sup> TORRELLAS (ca. 1927-1928)

<sup>36</sup> MARCO (1983)

*Pequeña historia contemporánea de la música*<sup>37</sup> o en el artículo de Víctor Sánchez “Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27”<sup>38</sup>, además de los estudios de Emilio Casares *La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española*<sup>39</sup> o los contenidos en “La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939”<sup>40</sup>. Y aquí hubo que cerrar el capítulo de las referencias bibliográficas en las que se mencionaba el nombre de Juan José Mantecón.

Para una comprensión más exhaustiva sobre esta generación de compositores y, en general, de la música en España desde finales del siglo XIX y hasta los años sesenta del pasado siglo, se ha dispuesto ya de un amplio catálogo de monografías, cubriendo de lo más general a lo muy específico. Con respecto a las primeras y por su posición de referentes en la materia, podemos citar, amén de las ya mencionadas, las obras de Fernández-Cid *La Música Española en el Siglo XX*<sup>41</sup> o *Cien años de Teatro Musical en España (1875-1975)*<sup>42</sup>, así como la *Historia de la Música Española. Siglo XIX* de Carlos Gómez Amat<sup>43</sup>, *Historia Cultural de la Música* de Marco<sup>44</sup>, *Cien Cantantes Españoles de Ópera y Zarzuela*, de Hernández Girbal<sup>45</sup>, *Teatro Lírico Español*, de Iglesias de Souza<sup>46</sup>, *Historia de la Música en España*, de Mitjana<sup>47</sup>, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música*, de Pedrell<sup>48</sup>, o las obras de José Subirá *Historia de la Música Teatral en España*<sup>49</sup> e *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>50</sup>.

La aproximación a otros legados, archivos, fondos, colecciones o bien catálogos o inventarios, se ha hecho a través de numerosas referencias bibliográficas, tanto impresas como online, que sería muy prolijo traer a estas páginas y que se encuentran oportunamente reflejadas en el capítulo dedicado a la bibliografía.

---

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ-CID (1963)

<sup>38</sup> SÁNCHEZ (1997)

<sup>39</sup> CASARES (1983)

<sup>40</sup> CASARES (1986)

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ-CID (1973)

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ-CID (1975)

<sup>43</sup> GÓMEZ AMAT (1984)

<sup>44</sup> MARCO (2008)

<sup>45</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL (1993/1997)

<sup>46</sup> IGLESIAS DE SOUZA (1991)

<sup>47</sup> MITJANA (1993)

<sup>48</sup> PEDRELL (1897)

<sup>49</sup> SUBIRÁ (1945)

<sup>50</sup> SUBIRÁ (1953)



PARTE II

ARCHIVOS MUSICALES

## Parte II

### 1. Los archivos musicales

#### 1.1. Concepto y definición

Según el Diccionario de Ciencias Jurídicas de Manuel Ossorio, un Archivo es el *“lugar destinado a la guarda y conservación de documentos de importancia de forma ordenada”*<sup>51</sup>. En esa acepción espacial coincide la Real Academia de la Lengua: *“Lugar donde se custodian uno o varios archivos”*, aunque apunta, como primera propuesta de definición, al *“Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”*. Aun hay que añadir la tercera acepción que aporta el Consejo Internacional de Archivos (ICA/CIA) que amplía la definición a la *“institución responsable de la acogida, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos”*. Finalmente, el *Diccionario de Terminología Archivística*<sup>52</sup> determina el archivo como el *“Conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas”*, *“La institución cultural donde se reúne, conserva, ordena y difunden los conjuntos orgánicos de documentos para la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura”* y *“el local donde se conservan y consultan los conjuntos orgánicos de documentos”*.

En su acepción general, un Fondo se define, según Ossorio, como el *“conjunto de bienes de una persona o entidad cuando tienen finalidad y cuenta especiales”*<sup>53</sup>. Para la Real Academia, dentro de sus numerosas definiciones, el fondo es tanto el *“caudal o conjunto de bienes que posee una persona o comunidad”*, el *“conjunto de impresos y manuscritos que tiene una biblioteca”*, o *“cada una de las colecciones de impresos o manuscritos de una biblioteca que ingresan de una determinada procedencia”*. El *Diccionario de Terminología Archivística* lo establece como el

---

<sup>51</sup> OSSORIO (1973)

<sup>52</sup> Diccionario de Terminología Archivística [Recurso electrónico]: [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#\\_a](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#_a)

<sup>53</sup> *Op. cit.*

“Conjunto de series generadas por cada uno de los sujetos productores que conforman la estructura de un organismo en el ejercicio de sus competencias”<sup>54</sup>.

La Real Academia define como Colección un “conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor”. Curiosamente, en el *Diccionario* de Ossorio no aparece el término Colección pero sí la acepción de Cosa Universal, definida como “la formada por un conjunto o agrupación de cosas singulares que integran una unidad intelectual con denominación colectiva, como un rebaño, una colección artística, una biblioteca, el mobiliario de una casa”<sup>55</sup>. El *Diccionario de Terminología Archivística* ofrece dos acepciones: “Conjunto de documentos reunidos según criterios subjetivos (un tema determinado, el criterio de un coleccionista, etc.) y que, por lo tanto, no conserva una estructura orgánica ni responde al principio de procedencia” y “Conjunto de documentos reunidos de forma facticia por motivos de conservación o por su especial interés”<sup>56</sup>.

Finalmente, si recurrimos al concepto de Legado, encontramos en Ossorio que es la “Disposición testamentaria a título particular que confiere derechos patrimoniales determinados que no atribuyen la calidad de heredero (Gatti). En la doctrina general se dice que el legado es a título singular cuando comprende uno o varios objetos determinados; a título universal, cuando contiene una parte alícuota de los bienes de la herencia (como la mitad, el tercio) o todos los bienes de una clase determinada (muebles, inmuebles o semovientes)”<sup>57</sup>. Cabe añadir aquí que el legado es, por definición jurídica, una clase de sucesión *mortis causa* aunque la realidad nos demuestra que se ha conferido el título de legado a la transmisión que el productor de un fondo, colección o archivo ha realizado en vida a una institución pública o privada. Deberíamos hablar entonces de donación, compraventa o cesión en función del modelo jurídico de la transmisión. Para la Real Academia de la Lengua, el legado es la “Disposición que en su testamento o codicilo hace un testador a favor de una o varias personas naturales o jurídicas”, así como “Aquello que se deja o transmite a los sucesores, sea cosa material o inmaterial”. El *Diccionario de Terminología*

---

<sup>54</sup> *Op. Cit.* [Recurso electrónico]: [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#\\_f](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#_f)

<sup>55</sup> *Op. Cit.*

<sup>56</sup> *Op. Cit.* [Recurso electrónico]: [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#\\_c](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#_c)

<sup>57</sup> *Op. Cit.*

*Archivística* remite el término Legado a Donación, definiéndolo como el “Procedimiento de ingreso de fondos documentales en un archivo mediante el cual el propietario, previa aceptación por parte del Estado, cede la propiedad sobre los mismos. Se convierte en legado cuando media una manda testamentaria”<sup>58</sup>.

La casuística conocida y aceptada en aquellas instituciones que conservan archivos personales, nos lleva a identificar estos cuatro términos –archivo, legado, colección y fondo- como terminologías de las que se hace uso indistintamente para denominar los conjuntos de documentos que han ingresado en algún momento y por algún medio en dichas instituciones o que han podido ser reunidos en virtud de algún interés específico. Si tomamos en consideración las definiciones expuestas, encontraremos algunas puntualizaciones que es preciso aclarar: en primer lugar, en la medida en cómo denominamos tales conjuntos antes de ser transferidos y, en segundo lugar, la nominación que reciben una vez ingresados en la institución y pasan a formar parte de un conjunto mayor.

Empezando por el término *colección*, se observa una cualidad de intencionalidad y artificialidad que suele ser propia antes de instituciones u organismos que reúnen los documentos con fines específicos, que de individuos particulares que sencillamente van reuniendo la documentación que generan incluso sin el pensamiento de que pueda tener una razón de ser futura. Ni la intencionalidad ni la artificialidad son características que puedan asociarse a los archivos generados por personas en su ciclo vital, dicho sea con las excepciones que puedan señalarse al respecto. Distinto es cuando esa reunión de documentos ingresa en una institución dedicada a su conservación y custodia, que es cuando puede decidirse la creación o no de una colección.

Por lo que afecta al *legado*, hay que partir de la base, y así lo asientan las definiciones y el aparato jurídico, es una forma de transmisión que proviene de la manda testamentaria, y no antes. Si exploramos la forma en que un conjunto documental de una persona ha ingresado en una institución, podremos deducir que es pequeño el porcentaje relativo de esos conjuntos que han llegado procedentes de la manda testamentaria del personaje en cuestión. Mucho más frecuente es que sea la

---

<sup>58</sup> *Op. cit* [Recurso electrónico]:

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#donacion>

decisión de los herederos la que determine el ingreso, en cuyo caso, estamos ante una donación, no un legado. Y donación es también la voluntad expresa de una persona de dar en vida su producción documental u objetos personales a un organismo determinado. Cuando hablamos de legado, nos estamos refiriendo a una forma de transmisión, no a un concepto que pueda definir el cuerpo documental o patrimonial generado.

Más acertado, tal vez, en el caso que nos ocupa, sería el término *fondo*, en la medida en que alude a un conjunto de bienes que es propiedad de la persona. Como es lógico, una obra producida por un compositor constituye un bien y, como tal, forma parte de su patrimonio pero cabría aquí la pregunta de si se puede considerar bienes documentos como facturas o correspondencia, por más que aporten un indudable interés para trazar el conocimiento de la persona y su actividad. No sería, por tanto, un fondo lo que un personaje donaría, cedería o vendería a una institución pero sí lo sería para esta última, puesto que pasaría a formar parte de sus bienes en la medida en que se constituyen en un patrimonio documental histórico, cumpliendo, además, esa premisa citada de conformar la estructura de un organismo en el ejercicio de sus competencias.

Llegando al término *archivo* y dejando a un lado lo que afecta a la denominación de la institución e incluso a la del propio edificio, nos enfrentamos a una definición que mantiene una mayor coherencia tanto desde el punto de vista del productor como el del receptor. Al hablar de archivos se pone de relieve la naturalidad de su génesis, frente a esa artificialidad de la que hablábamos en las colecciones. También su condición de conjunto o conjuntos de documentos que reúnen las personas o instituciones en el ejercicio de sus actividades. Para Antonia Heredia: “*Archivo es uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y su soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que lo produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia*”<sup>59</sup>

Un archivo personal, sin embargo, puede estar constituido no sólo por documentos sino también por otro tipo de bienes, como muebles, joyas, galardones,

---

<sup>59</sup> HEREDIA HERRERA (1991)

utensilios propios de la actividad profesional, objetos personales y un largo etcétera que supera con mucho el mero concepto de documento. Ésa es la parte de su riqueza a la par que en ello radica la complejidad de su tratamiento, conservación y difusión. Teniendo en cuenta todos estos aspectos, se propone la siguiente definición:

*Uno o más conjuntos orgánicos de documentos y/o bienes patrimoniales en cualquier forma o soporte material, producidos y/o recibidos por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas, en el ejercicio de su actividad, acumulados en un proceso natural y conservados para servir como testimonio o fuente de información y contribuir a la difusión del patrimonio histórico y cultural.*

Por otra parte y, a la vista de la semántica de las definiciones analizadas, se propone la denominación de Archivo para estos conjuntos documentales y materiales objeto de estudio.

## **1.2. Características**

Si hay una palabra que retrata con exactitud las características de los archivos personales es heterogeneidad. Un archivo personal es una suerte de caleidoscopio en el que multitud de pequeñas piezas de diversos colores y formas van mostrando dibujos caprichosos en función de la posición desde la que se mire. Son dibujos que reflejan la realidad de la persona, una realidad que no es única, sino poliédrica y cambiante con los años. Analizado desde una perspectiva psicológica, el archivo personal nos va indicando la evolución del individuo y sus diferentes intereses a lo largo de su vida. Las aficiones, los gustos, las costumbres, la manera de guardar sus documentos y objetos personales, el cuidado o la falta de él que muestren esos documentos y objetos, la forma de ordenarlos... Todo lleva al personaje y todo ofrece una información precisa sobre el mismo. Desde la obra producida en función de la actividad profesional hasta la tarjeta de la Seguridad Social, la tipología de documentos o bienes patrimoniales es tan variopinta como pueda alcanzar la imaginación y su catalogación posterior no podrá ser sino el fruto de esa heterogeneidad. Cada documento y cada objeto es susceptible de ser clasificado y catalogado en función de su naturaleza tanto física como intelectual, todo ello sin perder de vista el principio de pertenencia que les hace, a su vez, formar parte

indisoluble de un cuerpo común, con independencia de la relatividad de su importancia con relación al conjunto.

Otra palabra que puede definir esta categoría de archivos es la de subjetividad. No vamos a decir que no haya excepciones, que las hay, pero sí que cada persona, en función de sus propias habilidades e intereses, incluso del tiempo del que disponga para dedicarse a ello, organizará sus papeles y objetos teniendo en cuenta criterios como la facilidad de acceso, su mayor o menor utilidad dependiendo del momento en que se encuentre, la afinidad con otros objetos o documentos de índole familiar, la disponibilidad de espacio físico, la vinculación con la actividad profesional, el conocimiento y aplicación de nuevas tecnologías o la capacidad económica, por citar sólo algunos ejemplos. Nadie, salvo la propia persona o, en todo caso, alguien muy próximo de su entorno inmediato, decide sobre cómo guardar y conservar todo ese caudal que se va acumulando a lo largo de los años, de manera tal que, cuando un investigador entra a trabajar en ese archivo, a menudo la primera tarea consiste en comprender la lógica que subyace tras esos criterios.

Un tercer concepto inherente a estos archivos es la ausencia de metodologías propias de los profesionales de la archivística, con los riesgos que eso supone para la integridad del fondo. Esto es particularmente importante cuando se producen operaciones como la selección y el expurgo. Si cada uno de nosotros analizamos nuestro propio comportamiento al decidir qué conservar o eliminar de entre la cantidad de documentos que generamos o recibimos en el transcurrir vital, podremos extrapolar ese comportamiento a cualquier otro individuo, por más que éste adquiera luego un papel relevante en la Historia. Incluso un objeto tan aparentemente irrelevante como un simple lapicero, puede adquirir el mayor interés cuando se le transfiere el rol de haber sido el lapicero con el que un autor ha escrito una novela, por traer un caso. Pero ese autor muy probablemente habrá ido tirando sus lapiceros a medida que se iban gastando, sin pararse a pensar que alguna vez podrían ocupar un hueco en la vitrina de un museo.

Si pensamos en la creación de cualquier obra artística, la generación documental no está limitada al resultado final de la obra. Documentos oficiales o extraoficiales que hayan podido promover el encargo de la obra, correspondencia, contratos o facturas de

pago forman parte de la génesis de la misma, todo ello junto a cuantos materiales hayan sido necesarios para su creación. Aun más: una vez expuesta al público, la obra sigue generando documentación, que puede incluir desde la reseña y/o crítica en medios de comunicación –prensa, radio, televisión y medios digitales-, entrevistas o reportajes, fotografías, grabaciones discográficas o videográficas, documentales, galardones y un largo etcétera que circulará en paralelo a la propia vida de la creación artística. Hay, de hecho, algunas obras de Juan José Mantecón que se han recuperado e interpretado en los últimos años y que han dado lugar a una información añadida que no formaba parte, como es obvio, de su archivo original.

Saliendo del ámbito estrictamente documental y pasando al de los objetos vinculados a la creación, la lista aumenta considerablemente: lapiceros, bolígrafos, plumas, máquina de escribir, hojas de papel, instrumentos musicales, diapasón, metrónomo o libros, son algunos de los utensilios propios de la actividad de un músico. Mucha información y muchos materiales. Ahora bien, ¿cuánto de todo ello puede decidir el autor conservar y por qué razones puede decidir eliminarlo? Son preguntas pertinentes hablando de cuando la persona ha adquirido ya una relevancia y está en pleno ejercicio de su actividad pero, ¿y con anterioridad? Pensemos en facturas, por ejemplo. ¿Cuántos de nosotros guardamos todas las facturas que hemos pagado o que nos han pagado? Hablemos ahora de la infancia, que es un periodo en el que la custodia documental no depende de nosotros sino de nuestros padres o tutores. ¿Cuántos de los documentos generados o recibidos en la infancia pasan luego a nuestras manos?

Estas son apenas unas pinceladas sobre cómo un archivo personal puede llenarse de lagunas sin que el productor del mismo sea consciente de ello. Cuando la persona que produce ese archivo está todavía viva, es posible configurar un método que garantice la preservación del conjunto documental con el asesoramiento de un profesional, que servirá de guía para determinar tanto sistemas adecuados de selección y expurgo como métodos de clasificación y ordenación coherentes con el contenido del archivo y la intencionalidad de su destino futuro. Cuando no es así, sólo puede trabajarse a partir del fondo recibido y será la investigación en otras fuentes la que determine la posibilidad o no de cubrir los vacíos informativos.

En resumen, heterogeneidad, subjetividad y falta de criterio metodológico, junto con elementos psicológicos aportados por cada individuo, son las características principales asociadas a los archivos personales que, como se deduce de su propia denominación, giran alrededor de la persona física que los genera y que condiciona su fisonomía.

Los archivos personales, por otra parte, se adscriben al Derecho Privado, de modo que las hipotéticas transferencias del individuo hacia las instituciones se basan en el principio de voluntariedad y de posición de igualdad. Son además archivos que, por su propia naturaleza, contienen documentación privada, lo que implica la observancia de los condicionantes o restricciones legales al respecto de la Propiedad Intelectual que puedan afectar a su divulgación. Este último punto se abre en relación directa con el cambio en los procedimientos de conservación, tratamiento documental y difusión que han traído consigo las nuevas tecnologías aplicadas a cualquier ámbito de las ciencias documentales, y en ello quedan incluidos los archivos, por más que éstos se encuentren, frente a otras unidades como bibliotecas o centros de documentación, menos avanzados, tal vez porque tradicionalmente el archivo prevalece como sistema probatorio, de custodia y conservación, antes que como sistema universal de acceso al conocimiento.

Hay que apuntar, no obstante, que las últimas décadas del siglo XX han incorporado una serie de cambios en la historia de la archivística que dirigen esta disciplina, desde un marco más aislado, hacia un modelo de integración en las Ciencias de la Información y Documentación, fijando, como señala Agustín Vivas (2004), los nuevos focos de atención en una *gestión orientada a la circulación, divulgación y acceso a la información, conformando la gestión documental hacia las crecientes demandas informativas*, además de en el impacto tecnológico con la aparición de los registros electrónicos o en la implementación de lenguajes documentales como una de las aportaciones de la Documentación, en tanto que, en palabras de Félix del Valle (1991)<sup>60</sup> es una disciplina lingüístico-informativa que *está en los métodos de análisis de contenido de los documentos y, sobre todo, en el uso de lenguajes apropiados para la indización y recuperación documental*. Para este autor, tanto Archivística como Biblioteconomía y Documentación *forman parte de un mismo tronco común ya que las tres se ocupan de un mismo objetivo: conserva e informa del conocimiento y de las*

---

<sup>60</sup> VALLE GASTAMINZA (1991), pp. 107-117.

*actividades humanas registradas*<sup>61</sup>. Y en tal convergencia científica, así como en el enfoque multidisciplinar, hay que buscar las nuevas metodologías archivísticas que puedan dar respuesta a los problemas que plantean, entre otros, los archivos personales en tanto que objetos de comunicación e interacción con todos los miembros de la sociedad en la que se encuentran imbricados.

### **1.3. Tipología documental**

Un archivo personal pasa a convertirse en un corpus de interés histórico en la medida en que el personaje que lo produce sea o pueda ser reconocido por su valor en el ámbito político, económico, social o cultural. En este sentido, el archivo que pueda generarse fruto de su actividad profesional y de su pensamiento, estará constituido por aquella información directamente relacionada con ellos. Pero no podemos olvidar que, al mismo tiempo, ese personaje histórico es una persona que no difiere de cualquier otra y, en consecuencia, que está sometida a la misma producción documental o patrimonial que acompaña a cualquier individuo anónimo durante su vida. Podría determinarse si de un archivo personal cabría enajenar sólo aquella parte de relevancia histórica. De hecho, tenemos casos en los que el personaje ha decidido donar la parte de su fondo implicada en la actividad profesional por la que ha obtenido la relevancia. Naturalmente, desde el punto de vista meramente testimonial sobre dicha actividad, cubriría una función centrada en ese aspecto concreto pero se sustraería toda aquella información que permite el conocimiento del individuo más allá de la mera actividad. En definitiva, lo que hacemos no puede separarse de lo que somos y, en esta premisa, se encuentra el empeño del investigador por salvaguardar la integridad del todo frente a la custodia de una o varias de las partes.

Si tomamos en consideración la visión integradora del conjunto documental generado por una persona vinculada a la música en cualquiera de sus facetas y, por tanto, entendemos como valiosa toda aquella información que se relaciona directamente con el individuo, podemos encontrar la siguiente tipología de documentos:

---

<sup>61</sup> *Op. Cit.*, p. 108

- Documentos testimonio del transcurso vital: partida de nacimiento, documento de identidad, pasaporte, tarjetas sanitarias, certificado de matrimonio, libro de familia, expediente médico, partida de defunción o testamento
- Documentos de transcurso educativo: inscripciones en colegios, institutos, universidad o cualquier otra institución educativa; recibos de pago; papeletas de notas; certificados de estudio; títulos oficiales académicos y profesionales
- Documentos de índole económico: facturas recibidas o emitidas; tickets de compra; documentos bancarios o tarjetas de crédito
- Documentos de orden legal: expedientes administrativos, contratos profesionales o laborales, expedientes judiciales, escrituras públicas y otros documentos notariales
- Documentos relacionados con la filiación profesional: carnets de pertenencia a instituciones o asociaciones, otorgamiento de distinciones, galardones o premios
- Obra musical: partituras, esbozos o bocetos de obras musicales, partes de apuntar, reducciones para voz y piano o libretos, ya sean manuscritos o impresos
- Documentos de producción propia relacionados con la actividad profesional: discursos, conferencias, escritos o notas al programa, manuscritos o impresos
- Hemeroteca: anuncios, reseñas, crónicas, críticas, reportajes o entrevistas en medio escrito o digital
- Biblioteca: libros y monografías sobre temas relacionados con la música como con aquellos otros del interés personal del individuo; catálogos, folletos, carteles o programas de concierto o de mano
- Fototeca: fotografías tanto del ámbito profesional como del privado
- Fonoteca: discos comerciales y grabaciones sonoras de las propias obras; grabaciones de apariciones en medio radiofónico o digital: declaraciones, entrevistas, reportajes o documentales
- Videoteca: videos o dvds comerciales y grabaciones videográficas de las propias obras; grabaciones audiovisuales de apariciones en medio televisivo, cinematográfico o digital: declaraciones, entrevistas, reportajes o documentales o películas

- Correspondencia: cartas, postales, correo electrónico tanto de índole profesional como privado, así como correspondencia legal
- Mobiliario de trabajo y objetos de uso profesional: instrumentos musicales<sup>62</sup>, mesa, silla, banqueta, atril, diapasón, metrónomo, papel pautado, batuta, lapicero, bolígrafo, pluma, goma de borrar, sacapuntas, máquina de escribir, ordenador, equipo de reproducción y/o grabación de música o programas informáticos
- Obra artística relacionada con el individuo o con su obra: pintura, escultura o grabado
- Objetos personales: joyas, insignias, vestuario, cámaras de fotografía o de video, objetos de coleccionismo, etc....

Toda esta relación, que propone una clasificación tanto morfológica como conceptual, no es más que una compartimentación que alcanzará todo su significado y mayor valor en la medida en que se ponga en juego junto con un sistema relacional que favorezca la visión global del conjunto.

## **2.- Archivos musicales**

### **2.1. Archivos localizados en bibliotecas, centros de documentación, fundaciones, instituciones...**

Hay varias entidades que, en este momento, pueden considerarse como las principales depositarias de legados de naturaleza musical: la Biblioteca Nacional, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Fundación Juan March, entre otras muchas. Son entidades -desde luego, no las únicas- que abordan la catalogación de este tipo de fondos desde perspectivas muy distintas y en una situación de naturaleza dispar que será tratada en el capítulo siguiente.

Teniendo en cuenta estos parámetros, se pretende aquí ofrecer una panorámica que, sin ser exhaustiva ni analítica, ni aspirar tampoco al inventariado de los distintos fondos, puesto que excedería con mucho el objetivo del presente trabajo, sí presente una

---

<sup>62</sup> Nótese que el instrumento de trabajo para un compositor es el piano

relación de algunos de los principales archivos personales en nuestro país, ya sean éstos de compositores, intérpretes, otros profesionales directamente vinculados con la producción musical o personajes cuyos legados estén integrados por obras de naturaleza musical. Con todo, hay que traer a estas páginas la obligada mención del denominado *Mapa del patrimonio musical en España*, realizado por el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM<sup>63</sup>. Se trata de un directorio en el que se muestran aquellas instituciones que cuentan con catálogo, inventario o bibliografía sobre los fondos que poseen, ya sean archivos, bibliotecas, centros de documentación e investigación, fonotecas con fondo patrimonial, colecciones o museos de instrumentos. Se han reunido un total de 359 instituciones con este tipo de patrimonio, aportando una ficha con información genérica sobre la institución, sus fondos y bibliografía específica, además del enlace a los respectivos sitios web. Siendo el mayor esfuerzo realizado hasta ahora en la recopilación de tales recursos, el mapa permite, no sólo la búsqueda por la propia institución, sino también por nombres de músicos, de manera tal que pueden localizarse, en un mismo resultado, todas aquellas instituciones que custodian fondos de un determinado artista. No contempla, sin embargo, la búsqueda general bajo la etiqueta de ‘archivos personales’ o terminologías similares y, por tanto, éstos serán localizados a través de la búsqueda individualizada en la respectiva ficha de cada institución.

Cabe citar también el recurso proporcionado en la web de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero con una intencionalidad similar al anterior pero centrado en el ámbito de la zarzuela. Con el título de *Los archivos de la zarzuela*, pretende reunir *una completa relación de archivos tanto institucionales como privados, ya que son estos últimos los más desconocidos y los que con frecuencia encierran fondos documentales más inexplorados*<sup>64</sup>. Hasta el momento, se proporciona información sobre veinticinco archivos, de los cuales, diez, son personales, incluyendo el del propio de Guerrero. El enlace abre una ficha con información genérica sobre los fondos y cuenta con una opción de búsqueda avanzada que permite discriminar por el concepto ‘archivo personal’. Aunque la opción es interesante, los recursos son todavía muy incompletos.

---

<sup>63</sup> El Mapa se presentó en noviembre de 2014 en el marco del Simposio *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro* y está accesible online (2014) [Recurso electrónico]: <http://musicadanza.es/mapatrimoniomusical/>

<sup>64</sup> [http://www.fundacionguerrero.com/fundacion-guerrero/los-archivos-de-la-zarzuela\\_101-ES](http://www.fundacionguerrero.com/fundacion-guerrero/los-archivos-de-la-zarzuela_101-ES)

Así y, aun remitiendo a estas obras de consulta para una relación completa de los archivos personales musicales custodiados en instituciones de diversa naturaleza, se relacionan a continuación varios de estos fondos presentados bajo los títulos de ‘colección’, ‘fondo’, ‘archivo’ o ‘legado’ en sus propias páginas web o en sus bases de datos.

### **2.1.1.- Biblioteca Nacional**

Por empezar por la primera entidad española que, por su propia naturaleza, es una de las principales receptoras de legados musicales, la Biblioteca Nacional dedica específicamente un apartado a los archivos personales y, dentro de él, un subapartado titulado ‘Colecciones singulares’ en el que se integran aquellos archivos que están vinculados a profesionales y a entidades de música. Dejando a un lado estos últimos, dado que no podemos considerarlos en la categoría de personales, hay que mencionar, por la importancia y magnitud de sus fondos, el dedicado al compositor, musicólogo y bibliófilo **Francisco Asenjo Barbieri** (1823-1894), integrado por el conjunto de la que fuera su biblioteca -en la que pueden encontrarse desde códices medievales hasta obras de sus coetáneos-, por sus partituras y por los denominados ‘Papeles Barbieri’, que él mismo dejó clasificados bajo su criterio personal y en función de los estudios sobre la historia musical española que llevó a cabo a lo largo de su vida. Fue iniciativa propia donar su biblioteca personal a la institución, así como algunos otros documentos. Las partituras, por su parte, se adquirieron por derecho de tanteo a Fernando Durán en subasta pública que tuvo lugar el 17 de junio de 1999, mientras que los Papeles Barbieri ingresaron formando parte de su legado testamentario. La Biblioteca Nacional custodia estos fondos en tres accesos diferenciados: por un lado, el conjunto de partituras, formado por 277 registros; su biblioteca, con 2627 registros y sus papeles, que suman un total de 2235 registros entre epistolario, biografías, música en los teatros de Madrid, música religiosa, instrumental y danzaria, libretos de zarzuela, bibliografía y varios. Pese a ello, no todo el legado de Barbieri se encuentra en la Biblioteca Nacional, puesto que la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) conserva algunas de sus partituras autógrafas y el Real Conservatorio de Música de Madrid posee un álbum de fotografías que reproducen parte de los fondos de su biblioteca.

Desde un punto de vista histórico, hay que mencionar dos legados musicales que no pertenecen a personas vinculadas directamente con la música pero que tienen un interés indudable por su contenido y por la época a la que se circunscriben. En primer lugar, la Biblioteca Nacional adquirió al librero madrileño Manuel Montes, en 1878, la parte del archivo de música del infante **Francisco de Paula de Borbón** (1794-1865), integrado por más de setecientos documentos con música vocal italiana, música instrumental y obras teóricas.



**Ilustración 7. Vanne deh Lascia, de Ferdinando Per, [entre 1820 y 1844] Biblioteca de música del Infante Francisco de Paula**

De ingreso mucho más moderno, concretamente por compra en 1990 al bibliófilo almeriense Antonio Moreno Martín, la parte de la biblioteca de la reina **María Cristina de Borbón** (1806-1878) incluye partituras manuscritas e impresas de obras de compositores españoles ligados a la familia real, como Pedro Albéniz, Mariano Rodríguez de Ledesma, José Nonó y Francisco Frontera de Valldemosa, así como óperas de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Representa sólo una parte de su biblioteca, puesto que el grueso de la misma se encuentra custodiada en el Real Conservatorio de Madrid, por donación de la propia reina.

Estrechamente relacionado con la casa real, **Juan María Guelbenzu** (1819-1886) fue profesor de piano de la reina María Cristina, aunque luego ocuparía también

el cargo de organista de la Real Capilla. Su legado ingresa en la Biblioteca por compra sucesiva a Fernando Rico Barrios en 1990, 1992 y 2003. Consta de unas dos mil quinientas partituras entre manuscritas e impresas, además de fotografías, grabados, litografías, monografías y cartas. Destacan algunas partituras de edición rusa de Mijail Glinka, a quien Guelbenzu acompañó entre los años 1845 a 1847 durante su estancia en España.

Si nos acercamos al teatro lírico, uno de los primeros fondos que encontramos es el de **Ruperto Chapí** (1851-1909), cuyos herederos dejaron en depósito parte de su legado en 1950 y, tres años más tarde, lo vendieron a la institución. Está constituido por la casi totalidad de su producción en partitura manuscrita, algunas partituras en borrador y objetos personales, como su batuta o el piano-mesa en el que trabajaba.

Único alumno de Ruperto Chapí, el compositor y crítico **Manuel Manrique de Lara** (1863-1929) tiene la totalidad de su producción autógrafa, 85 documentos, en la Biblioteca, que la recibió en 1949 por donativo de su sobrino y heredero Rafael Spottorno y Manrique de Lara, que ya había donado en 1932 su biblioteca.

Fue en 1988 cuando la Biblioteca Nacional compra una parte del archivo de **Enrique Casal Chapí** (1909-1977). Es la parte que perteneció al que fuera su libretista, José Franco Pumarega, y que incluye borradores de trabajo y dos obras editadas por el Consejo Central de la Música. La biblioteca musical de Casal Chapí se encuentra en el Real Conservatorio de Madrid.

Diez años después, la Biblioteca Nacional adquiere por derecho de tanteo en subasta pública celebrada el 2 de abril de 1998, la casi totalidad del archivo de **Tomás Bretón** (1850-1923), formado por partituras autógrafas que van, desde esbozos y borradores, reducciones para canto y piano, partes de apuntar y particellas, a obras completas, así como libretos, cartas, recortes de prensa, una pequeña parte de su biblioteca personal y un diario de los años 1881 y 1882, coincidiendo con su etapa en Roma como pensionado de la Real Academia de Bellas Artes. Se pueden encontrar partituras y otros documentos de Bretón en la Biblioteca Municipal de Madrid, en el Real Conservatorio y en la SGAE.

La colección perteneciente a **Federico Chueca** (1846-1908) fue adquirida por compra a Laura Esteban, heredera del compositor, en 1978 y está formada por treinta títulos de su producción en distintos formatos musicales, tanto impresos como manuscritos, además de dos libretos, un programa, recortes de prensa, un álbum de fotografías realizadas por Chueca y una partitura impresa de Manuel de Falla con dedicatoria manuscrita a Federico Chueca.

En 1990 la Biblioteca Nacional adquirió por compra el legado de **Francisco González de la Riva** (1816-1876), compuesto por 1876 registros entre partituras impresas y manuscritas, la mayoría de ellas de su autoría, un documento legal y un grabado con su imagen.

En 1970 ingresa por donación el legado de **Teodoro San José** (1866-1930), entregado por su viuda, Cecilia Valdemoro, con un inventario hecho por ella misma, e integrado por la totalidad de su producción, esto es, alrededor de 180 títulos que van desde borradores a partituras completas. Contiene, además, fotografías, artículos, homenajes, correspondencia, recortes de prensa, programas y carteles.

Una parte del legado perteneciente a **José Subirá** (1882-1980) ingresó en la Biblioteca Nacional por compra a la Librería J.J. Cintas de Madrid en 2001 y está integrado por sus propios trabajos musicológicos y algunos de otros compañeros de profesión, amén de partituras, programas de concierto, tarjetas postales, epistolario y biografías de músicos. Otra parte de su legado se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El legado de **Federico Senén** (1901-1961) fue donado por su heredera, Margarita Duport Barrero, en marzo de 2010, conteniendo partituras propias y otras relacionadas con el autor, programas de mano, recortes de prensa y parte de su biblioteca musical.

El legado de **Rafael Rodríguez Albert** (1902-1979) ingresa también por donación de su viuda en 1990 e incluye los autógrafos de los cincuenta y seis títulos que constituyen la totalidad de su producción, junto a documentación personal y recortes de prensa.

El legado de **Gerardo Gombau** (1906-1971) está formado por sus borradores de trabajo, partituras autógrafas, cerca de cuarenta cintas magnetofónicas de sus creaciones electroacústicas, apuntes, conferencias, documentación personal y profesional, correspondencia, recortes de prensa y la parte de su biblioteca personal correspondiente a música de otros autores. Fue adquirido por compra a su viuda, Ángeles de la Cuesta, en 1973. El resto de su biblioteca se conserva en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

**Julián Bautista** (1901-1961) fue uno de los compositores de la Generación del 27 y miembro del Grupo de los 8 que se exilió con el estallido de la Guerra Civil. Localizado su archivo en Buenos Aires, ciudad de acogida, se adquirió por compra a su hijo Julián Bautista en dos entradas: 1992 y 1993, y se amplió con una tercera adquisición, en 2009, de dieciocho películas con música escrita por el compositor entre 1942 y 1956. De esos dieciocho títulos, la Biblioteca Nacional conserva once de las partituras originales. Cabe añadir, por otra parte, que disponemos de un sitio web<sup>65</sup>, donde puede encontrarse numerosa información sobre su legado.

Del mundo del teatro lírico, la música popular y la creación para cine y televisión, **Fernando Moraleda** (1911-1985) tiene su legado, constituido por 290 referencias, en la institución, tras ser adquirido por compra a Paloma Jiménez Fernández-Blanco en 1991, y está formado mayoritariamente por manuscritos que abarcan partituras, libretos, cantables y guiones de cine y televisión. Otra parte de su legado se encuentra en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA), donado en 1998 por sus herederos.

También autor de música para el teatro, el cine y la televisión, el legado de **Manuel Parada** (1911-1973) incluye 327 registros con el total de sus partituras autógrafas, algunas impresas, recortes de prensa de 1932 a 1971, programas de mano, y veintidós rollos con las bandas sonoras de algunas de sus películas. Se adquirió por compra a su viuda, María Reyes Elícegui, en 1976.

---

<sup>65</sup> [www.julianbautista.com.ar](http://www.julianbautista.com.ar)

En el ámbito de la copla, hay que citar el archivo de **Miguel de Molina** (1908-1993), comprado a la Librería de Antaño, en Buenos Aires, en 1993. Está formado por correspondencia, recortes de prensa, dibujos, cartees, programas de mano, documentación personal y profesional y su biblioteca personal, constituida por 93 libros. El grueso de su legado, sin embargo, se encuentra en la Fundación Miguel de Molina, creada en 2001 por Alejandro Salade, sobrino nieto del artista, Angel Pericet y Francisco Olías<sup>66</sup>



**Ilustración 8. Miguel de Molina**

### **2.1.2.- Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

La Biblioteca del Real Conservatorio de Música es una de las más importantes de su especialidad en España, con un fondo estimado en más de 135.000 volúmenes, de los cuales, alrededor de unos 10.000, son partituras manuscritas de los siglos XVIII y XIX.

Como ya se avanzaba con anterioridad al respecto del legado de la reina **María Cristina de Borbón**, una parte importantísima de los fondos de la biblioteca se deben a

---

<sup>66</sup> <http://www.fundacionmigueldemolina.org/fundacion.html>

la donación de esta reina, fundadora, además, del Real Conservatorio el 15 de julio de 1830, siendo uno de los más antiguos de Europa.

Hay que destacar, por otro lado, también vinculados a la Casa Real, los legados de la infanta **Isabel Francisca de Borbón** (1851-1931), conocida como La Chata, la del rey **Amadeo de Saboya** (1845-1890) y la del infante **José Eugenio de Baviera** (1900-1966), ésta última donada por su viuda y aceptada por el Estado el 8 de marzo de 1969. El fondo de Isabel Francisca de Borbón está integrado por sus colecciones de ópera y música de salón. Con respecto al denominado Archivo del Rey Amadeo, ingresó en el Conservatorio en 1872 procedente del Palacio Real de Madrid previa solicitud del entonces director, Emilio Arrieta, y como compensación por los daños sufridos tras el incendio de 1867. Integran el fondo más de quinientas tonadillas escénicas de la segunda mitad del siglo XVIII, así como varios centenares de partituras manuscritas de ópera italiana de entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, que pudieron ser reunidas por Carlos IV durante su exilio en Italia (1808-1819).

Otro de sus fondos más importantes es el legado del compositor, musicólogo y pianista **Robert Stevenson** (1916-2012), que donó su biblioteca en 1993 y que está integrado por 20.000 volúmenes y más de 80.000 documentos de diversa naturaleza, entre ellos, las partituras de sus composiciones.

Junto a estos fondos, hay que citar, entre otras, las colecciones de **José de Roda** –recopiló una biblioteca de partituras de trabajo de más de 40.000 títulos<sup>67</sup>- y **Cecilio de Roda** (1865-1912), **Enrique Casal Chapí** (1909-1977), **Carlota Dahmen** (1884-1970), **José Tragó** (1857-1934), **Rogelio Villar** (1875-1937), **Miguel Santonja** (1858-1940), **Isabel Penagos** (1931-), **Gerardo Gombau** (1906-1971), **Santiago Masarnau** (1805-1882), **Manuel Guillén**, **Facundo de la Viña** (1877-1952), **Jesús de Monasterio** (1836-1903), **Rafael Mitjana** (1869-1921) o **Conrado del Campo** (1878-1953), este último con parte de su legado en el CEDOA.

En 1943 ingresa en depósito el fondo de **José María Moreno Jiménez de Borja** –del que si tiene muy escasa información-, especializado en danza, aunque no se adjudica definitivamente hasta 1960, quedando dividido entre el Real Conservatorio y la

---

<sup>67</sup> SOPEÑA, Federico: *La biblioteca Roda, al Conservatorio. Abc*, 31 diciembre 1965

Biblioteca Nacional. La parte de su colección que se encuentra en el Conservatorio incluye 530 registros entre libros y revistas, con algunos de los ejemplares datados en los siglos XVII y XVIII<sup>68</sup>.

### **2.1.3.- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)**

La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) tiene en su Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) un conjunto dedicado a colecciones especiales y archivos personales de autores musicales y teatrales, empresarios, cantantes, instrumentistas y editores musicales, todos ellos enfocados especialmente a las partituras manuscritas o impresas y a los libretos. Los fondos están en distintos procesos de inventariado y catalogación. Los nombres que protagonizan estos fondos son:

**Celso Lucio** (1865-1915)

**Carmen Cobeña** (1869-1963)

**Federico Oliver** (1873-1957)

**Conrado del Campo** (1878-1953): ingresa en 1999 procedente de la Fundación Juan March y completa los documentos ya existentes

**Pablo Luna** (1879-1942): Incluye también la colección de su esposa, la cantante Lola Monti

**Eduardo Marquina** (1879-1946)

**Antonio Torrandell** (1881-1963)

**Francisco Alonso** (1887-1948): donado por sus herederos en 2000<sup>69</sup>

**Francisco Serrano Anguita** (1887-1968)

**Ernesto Pérez Rosillo** (1893-1968)

**Jesús Tordesillas** (1893-1973)

**Genaro Monreal** (1894-1974)

**Manuel Blancafort** (1897-1987)

**Joaquín Gasca** (1897-1984)

**José Forns** (1898-1952)

**José M<sup>a</sup> Legaza** (1898-1983)

**Guillermo Cases** (1899-1961)

---

<sup>68</sup> ALONSO BARAJAS, FERNÁNDEZ PINTO, y HOZ LÓPEZ-BREA (2003-2004)

<sup>69</sup> El fondo ha servido de base a la obra de Celsa Alonso: *Francisco Alonso, otra cara de la modernidad*

**Manuel Gordillo** (1899-1982)

**Josep María Torrens** (1899-2001)

**Daniel Montorio** (1904-1982)

**Jaume Mestres** (1907-1994)

**Joseíto Fernández** (1908-1979)

**Salvador Ruiz de Luna** (1908-1978)

**Hugo del Monte** (Ugo Chiaramonte) (1911-1975)

**César de la Fuente** (1911-1998)

**Fernando Moraleda** (1911-1985): donado en 1998 por sus herederos, complementa el existente en la Biblioteca Nacional.

**Fernando García Morcillo** (1916-2002)

**Carmen Ontiveros** (Carmen Serrano Díaz) (1916-2007)

**Antonio Buero Vallejo** (1916-2000)

**Miguel Alonso** (1925-2002)

**Jaime Salom** (1925-2013)

**Waldo de los Ríos** (1934-1977)

**Agustín Serrano Mata** (n. 1939)

**Alfonso Santisteban** (1943-2013)

Se añade, además, el archivo **Jacinto Guerrero** (1895-1951) del Instituto Complutense de Ciencias Musicales depositado en el CEDOA y donado por Juan González Guerrero, sobrino del compositor, en 2002. Otra parte del legado se encuentra en la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero<sup>70</sup>.

#### **2.1.4.- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva en su Archivo-Biblioteca un fondo de música formado por partituras manuscritas e impresas, tratados, manuales, libretos, programas de mano y libros de música que han ido ingresando mediante intercambio, compra, donaciones y legados, predominando los autores españoles del siglo XIX y principios del siglo XX. Aun no siendo parte de ningún legado personal como tal, y a título de curiosidad, merece la pena mencionar la existencia en el fondo de la Academia de la partitura original manuscrita de “Luisa

---

<sup>70</sup> <http://www.fundacionguerrero.com/>

Fernanda” del Maestro Federico Moreno Torroba (1891-1982) y de los libretistas Federico Romero (1886-1976) y Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), que Moreno Torroba donó a la Academia en mayo de 1976.

Entre sus legados más importantes está el del director y compositor **Bartolomé Pérez Casas** (1873-1956), integrado por más de dos mil registros. Junto a este legado, destaca el **Fondo Jimeno**, formado por casi dos mil registros entre partituras impresas, manuscritas y libros de música, tanto de **Román Jimeno** (1800-1874) y de su hijo, **Ildefonso Jimeno de Lerma** (1842-1903), como de otros autores como Johann Baptist Van Hall (1739-1813), Cristiano Giuseppe Lidarti (1730-1793), Giuseppe Sarti (1729-1802), Pasquale Anfossi (1727-1797) y varias transcripciones para piano de óperas de Gioachino Rossini (1792-1868).

Otros de sus legados son los del musicólogo **José Subirá** (1882-1980), el del pianista **Leopoldo Querol** (1899-1985), el del compositor **Luis de Pablo** (1930-) o el archivo **Emilio Serrano** (1850-1939). La más reciente incorporación ha sido la de la obra del compositor costarricense **Marvin Camacho** (1966-), que se materializó en una ceremonia celebrada el 29 de junio de 2012 y que, en esta primera entrega, incluyó partituras escritas entre 1986 y 2012.

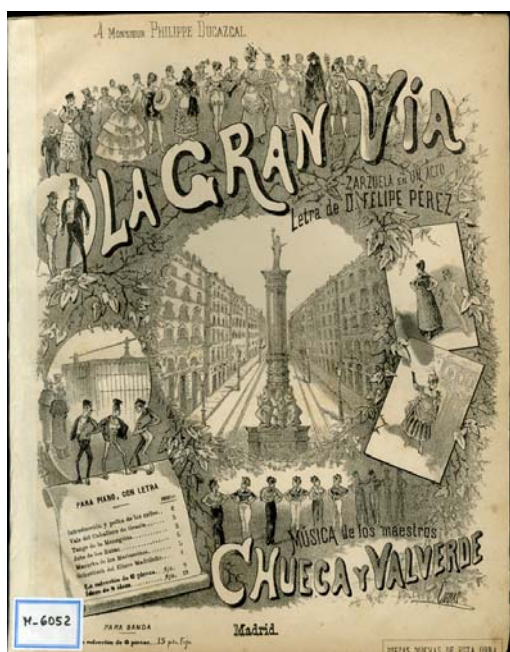


Ilustración 9. La Gran Vía, de Federico Chueca, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

### **2.1.5.- Fundación Juan March**

La Fundación Juan March inaugura en el año 1977 su Biblioteca de Música y Teatro con la finalidad de promover el estudio del teatro español de los siglos XIX y XX. En el germen se encuentran los documentos relativos a la música teatral y también las partituras que nacieron fruto de las becas de creación musical concedidas por la entidad y que fueron una de las señas de identidad más significativas de la Fundación en su tarea de apoyo y promoción de la música española contemporánea. En 1983 se crea el Centro de Documentación de la Música Contemporánea y, en 2003, el conjunto de ambos fondos –música teatral y partituras de música contemporánea- se funden en la llamada Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. A esta biblioteca se han ido incorporando fondos de carácter literario relacionados con el teatro y de carácter musical vinculados a la creación de obras musicales. Libros, libretos, partituras, grabaciones sonoras o programas de mano constituyen un corpus de primer nivel que se completa con otros documentos como recortes de prensa, fotografías, correspondencia o documentación biográfica y profesional, por citar algunos ejemplos. En total son unos 180.000 registros que dan testimonio de una parte fundamental de la vida musical española desde el siglo XIX hasta la actualidad, puesto que el fondo sigue aumentando cada año con los documentos fruto de las interpretaciones que se realizan en el escenario de la propia entidad.

Tres de los fondos más importantes que se custodian en la Fundación March son los de Joaquín Turina, Antonia Mercé ‘La Argentina’ y el de los Fernández-Shaw, un portal que integra la documentación de Carlos y dos de sus hijos, Guillermo y Rafael.

El Archivo de **Joaquín Turina** (1882-1949) fue organizado y conservado durante muchos años por su yerno, Alfredo Morán, que se ocupó, además, de ir recopilando todo el material relacionado con el músico. A partir de 1994, Morán proporcionó a la Fundación un conjunto de fotocopias de las partituras y fue a finales de 2003 cuando la familia Turina decidió donar el archivo personal, una donación que se amplió en 2010 con su archivo fotográfico y de tarjetas postales.

De 1988 es la primera donación de fondos sobre **Antonia Mercé** (1890-1936) que realizó su sobrina y heredera Carlota Mercé, integrado por material gráfico, recortes de prensa y documentación diversa –programas de mano, invitaciones, correspondencia, homenajes y exposiciones-. El fondo fue aumentado en 1998 con grabaciones discográficas, libros, revistas y partituras relacionados con la bailarina.

El portal dedicado a la saga **Fernández Shaw** incluye los archivos personales de Carlos, Guillermo y Rafael que los herederos fueron donando a la Fundación entre los años 1981 y 2002, reuniendo un total de casi cinco mil documentos.

De 1981 es el Archivo de **Carlos Fernández Shaw** (1865-1911), que contiene manuscritos autógrafos, correspondencia, artículos de prensa, críticas, programas de mano, fotografías y documentación personal. Comparte fecha de ingreso y tipología de documentos con el de su hijo, **Guillermo Fernández-Shaw** (1893-1965), ambos digitalizados y accesibles a través del portal dedicado a la familia que incorpora, en 2002, los documentos de **Rafael Fernández-Shaw** (1905-1967).



**Ilustración 10. Carlos Fernández-Shaw**

En 1987, la Fundación recibió la Colección **Salvador Bacarisse** (1898-1963), integrada por 290 partituras manuscritas, tanto autógrafas como de copistas y 164 grabaciones en formato REVOX procedentes de la Radio Televisión Francesa. De esta donación se derivó, en 1990, la publicación de su catálogo de obras, realizado por

Christiane Heine<sup>71</sup> y con prólogo del hijo del compositor, Salvador Bacarisse Cuadrado, que fue el responsable de la donación.



**Ilustración 11. Salvador Bacarisse**

La colección **Joaquín Villatoro Medina** (1911-1987) ingresa en la Fundación en 1996, integrada por 101 partituras autógrafas, programas de mano y documentación personal. Fue legada por su viuda, Beatriz Acebal.

En el año 2002 fue recepcionada la Colección **Ángel Martín Pompey**<sup>72</sup> (1902-2001), con 1031 partituras manuscritas autógrafas y editadas, programas de mano, correspondencia, documentación personal y artículos de prensa, donación que realiza su hermana Josefa y que dio lugar a la publicación de su catálogo en 2004<sup>73</sup>.

De 2006 es la donación del legado de **Julio Gómez** (1886-1973), que realizan sus herederos y que incluye partituras manuscritas autógrafas y editadas, programas de mano, artículos de prensa, su documentación personal y la correspondencia. Unos cuantos años antes, la Fundación publicó su catálogo de obras, realizado por Beatriz Martínez del Fresno<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> HEINE (1990)

<sup>72</sup> Ángel Martín Pompey fue becado por la Fundación March en 1974

<sup>73</sup> NIETO (2004)

<sup>74</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO(1987)

En 2007 se incorpora, a través de sus herederos, el legado de Pedro Blanco (1883-1919), que se compone, amén de las partituras, programas de mano, recortes de prensa y correspondencia, de un corpus de fotografías y de libros. Al año siguiente ingresa el legado de **Gonzalo de Olavide** (1934-2005), de manos de su viuda, Irene de la Torre, colección integrada por partituras manuscritas y editadas, escritos de carácter personal y profesional como comentarios o conferencias, borradores y notas, recopilaciones de artículos de prensa y programas de mano, correspondencia, premios, y fotografías profesionales y personales.

En 2012 los fondos de la Fundación aumentan con el ingreso de tres nuevos legados: el primero de ellos, de la compositora y pianista **Elena Romero** (1907-1996), entregado por sus hijos Agustín y Enrique Fernández e integrado por las partituras de las 65 obras que compuso, ya sean en manuscrito o editadas; el segundo, corresponde al compositor **Agustín Bertomeu** (1929-), que formalizó él mismo la entrega, y que se nutre de 78 partituras, tres grabaciones sonoras y un catálogo de su obra; el tercero, el del crítico **Antonio Fernández-Cid** (1916-1995), donado por sus herederos. Esta última colección se encuentra en estos momentos en proceso de inventariado y tiene como principales documentos una colección discográfica compuesta por más de mil vinilos y 200 Cds de música española contemporánea, un archivo fotográfico con imágenes dedicadas por distintos compositores e intérpretes, 60 partituras dedicadas por sus compositores y una colección de programas de mano que cubre la etapa entre 1928 y 1989.

Finalmente, a la fecha de escritura de este trabajo, el último fondo incorporado ha sido el de **Delfín Colomé** (1946-2008), entregado por su viuda, Elena Sánchez. Además de partituras, programas de mano, recortes de prensa, fotografías y correspondencia, incluye un conjunto de grabaciones sonoras editadas y otras que son grabaciones particulares de conciertos en directo.

### **2.1.6.- Biblioteca Histórica Municipal de Madrid**

La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, que conserva los fondos de la antigua Biblioteca Municipal, tiene entre sus fondos un conjunto de colecciones

especiales entre las que se encuentra la dedicada a Teatro y Música Escénica, cuyos fondos provienen de los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe y que, en lo que a música se refiere, incluye 5.900 composiciones en partitura manuscrita esencialmente: 312 óperas, alrededor de un centenar de zarzuelas, más de 2.000 tonadillas escénicas y otros géneros como bailes, jácaras, música para sainetes y música instrumental, con un fondo especial de guitarra. En momentos posteriores, han ido incorporándose colecciones particulares como las de **Ramón Carnicer** (1789-1855) o la de **José María Sbarbi** (1834-1910).

### **2.1.7.- Centro de Documentación de Música y Danza**

Su Biblioteca y Archivo tiene como finalidad reunir, conservar y facilitar las publicaciones editadas y producidas en España relativas a música y danza, y los fondos documentales que ingresen en el Centro. Su catálogo recoge más de 27.500 registros entre monografías, partituras, grabaciones sonoras, audiovisuales, programas de mano y carteles, relativos a la música y la danza de producción y creación española. Entre las colecciones particulares que ha recibido se encuentran la del bailarín **Antonio Ruiz Soler** (1921-1996), la del compositor **Luis Fraca Royo** (1929-) o el archivo fotográfico del Teatro Real del fotógrafo **Gyenes** (1966-1988).

### **2.1.8.- Centro de Documentación Musical de Andalucía**

El Centro de Documentación Musical de Andalucía es depositario de los legados de nombres como el de **Manuel Castillo** (1930-2005), que ingresa en 2008 compuesto por un conjunto de 210 unidades, de las que 188 son manuscritos originales, 20 son manuscritos fotocopiados y 2 son publicaciones y que abarcan la casi totalidad de su obra.

Interesante también es un pequeño fondo de **Manuel de Falla** (1876-1946), constituido por 58 documentos, entre correspondencia con Ángel Barrios, grabaciones sonoras, rollos de pianola, proyectos de investigación, monografías, piezas de música manuscrita e impresa, 1 enciclopedia y 1 vídeo.

De no menor interés, y mucho más amplio que el anterior, es el legado que la familia de **Francisco Alonso** (1887-1948) donó al Centro, y que contiene 352 documentos, 202 de ellos grabaciones sonoras, 19 partituras impresas, 92 manuscritas y 39 rollos de pianola. Hay que señalar que el resto del legado de Francisco Alonso se encuentra en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

Entre los legados más importantes, se encuentra el de **Ángel Barrios** (1882-1964), donado por sus familiares e integrado por partituras completas y otras sin identificar, 35 libros de partituras de distintos compositores, fotografías, programas de mano y correspondencia, entre ella, el ya citado epistolario con Manuel de Falla y con María del Carmen Falla. No obstante, el grueso de su archivo fotográfico, correspondencia, y partituras, está localizado en los depósitos de la Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Esta entidad creó también, en 1975, el Museo Ángel Barrios, gracias a la donación de su hija Ángela. El museo contiene la pinacoteca familiar, partituras, fotografías, su biblioteca personal, instrumentos musicales, mobiliario y otros objetos personales.



**Ilustración 12. Legado Ángel Barrios en el Centro de Documentación Musical de Andalucía**

Otros compositores como **Luis Leandro Mariani** (1864-1925) dejaron un legado de más de 200 partituras manuscritas e impresas; **Germán Álvarez-Beigbeder** (1882-1968), más conocido por su música para banda, están representados con varias partituras manuscritas e impresas, un registro sonoro y una monografía. Y aún cabe citar aquí al compositor **Rafael Díaz** (1943-) que ha ido legando partituras manuscritas e impresas –algunas sin estrenar-, grabaciones sonoras de sus obras, recortes de prensa, programas de concierto y fotografías.

Existe también el del intérprete de bandurria **José Recuerda** (1899-1971), integrante primero del Trío Infantil Iberia y luego del Cuarteto Iberia, fundado por Ángel Barrios. Está integrado por recortes de prensa y programas de concierto, dos fotografías originales y un álbum fotográfico familiar. Más abundante es el del tenor **Manuel Villalba** (1912-2001), que contiene unas 500 partituras manuscritas.

### 2.1.9.- Eresbil. Archivo Vasco de la Música

Uno de los archivos personales más importantes depositados en Eresbil es el del compositor **Jesús Guridi** (1886-1961). Ingresó en dos partes: una primera, en 1988, correspondiente a su biblioteca musical de libros y partituras<sup>75</sup>; la segunda, de 2008, conteniendo partituras, libretos, programas de concierto, recortes de prensa, carteles, fotografías, correspondencia, escritos, revistas y catálogos editoriales.



Ilustración 13. Fondo Jesús Guridi en Eresbil

El fondo de **José María Usandizaga** (1887-1915) fue iniciado por el propio compositor y luego continuado por su padre y por su hermana Ana María, conservándose en el domicilio familiar hasta julio de 1994, cuando su sobrino, José

<sup>75</sup> El inventario fue realizado por Víctor Pliego en 1988

Antonio Usandizaga, lo dona a Eresbil. Posteriormente incorporaron un juego de materiales de la ópera *Las Golondrinas* y una partitura impresa de Richard Wagner. Contiene las partituras de sus obras, libros de recopilación, recortes de prensa, revistas, folletos, programas de mano, fotografías, documentación legal y administrativa y documentación referente a su fallecimiento y a distintos homenajes.

Otros legados que se custodian en la institución son los de la compositora **Sara Soto** (1941-1999) o el musicólogo **José Antonio Arana** (1931-2011).

#### **2.1.10.- Instituto Valenciano de la Música**

Entre los fondos más importantes que custodia el Instituto Valenciano de la Música, se encuentra el de **Antonio Pérez Aleixandre** (1882-1959), que incluye partituras impresas y abundantes manuscritos de obras inéditas, además de programas de mano, carnets de la Asociación de Profesores de Orquesta, fotografías y correspondencia, entre esta última, las cartas con la SGAE y con algunos de sus discípulos.

En el año 2010, ingresó el **Fondo Salvador-Asencio**, donado por la heredera de Matilde Salvador (1918-2007) con la recopilación de los documentos generados por la propia Matilde Salvador y su esposo, Vicente Asencio. Está compuesto por 1.866 partituras manuscritas, 657 programas de mano, 347 grabaciones sonoras y otros documentos.

#### **2.1.11.- Caja de Ahorros del Mediterráneo**

El llamado Fondo Documental **Óscar Esplá** (1886-1976) tiene su origen en los actos conmemorativos del primer centenario de su nacimiento. Ya en ese año la hija del compositor, Amparo, donó algunos documentos a la Caja de Ahorros del Mediterráneo pero fue diez años después cuando los herederos donaron a la institución la biblioteca personal del músico, con un total de 1.900 volúmenes y unos 2.500 documentos, entre correspondencia, fotografías programas de mano y críticas o reseñas de los estrenos. En 2009, Amparo añade la donación del piano Pleyel y más tarde, los otros dos hijos del

compositor, María Luisa y Gabriel, cedieron las partituras que permanecían en su domicilio madrileño. Fueron 102 ejemplares de las que 59 son autógrafas y el resto se reparten entre impresas y transcripciones.

### **2.1.12.- Escuela de Música de Pamplona**

El caso de **Pablo Sarasate** (1844-1908) es otro de los ejemplos de legados que se caracterizan, al menos parcialmente, por la dispersión de sus documentos u objetos. En su testamento dejó como únicas herederas a sus hermanas Micaela y Francisca, exceptuando del mismo su biblioteca musical completa, que donó a la Escuela de Música de Pamplona, su ciudad natal. También exceptuó su colección de joyas y galardones y sus violines Vuillame y Gaud –este último concedido como premio del Conservatorio de París-, que donó al Ayuntamiento de Pamplona con la condición de que la colección fuera expuesta en un museo. Finalmente, legó el Stradivarius conocido con el nombre de Sarasate<sup>76</sup> al Conservatorio de París y el denominado Boissier<sup>77</sup> al Real Conservatorio de Madrid.

### **2.1.13.- Biblioteca de Cataluña**

Su colección de música asciende a más de 50.000 obras manuscritas e impresas tanto de literatura y tratados musicales como de partituras de autores de distintas épocas. Entre sus archivos personales, destaca por su singular importancia, el de **Isaac Albéniz** (1860-1909), donado por su viuda, Rosina Jordana, en 1927 y 1928. Contiene partituras hológrafas, partituras impresas de otros autores (principalmente franceses), álbum de crítica, apuntes bibliográficos, correspondencia, biblioteca personal y programas de mano. Se pueden encontrar otros fondos en el Museo de la Música, Centro Virtual Cervantes, Fundación Albéniz, Orfeo Catalá-Palau de la Música Catalana o Museo Albéniz de Camprodon.

Junto al de Albéniz, hay que mencionar el de **Enrique Granados** (1867-1916), que ingresa en 1984 como Depósito de Antoni Carreras i Verdaguer, marido de Natàlia Granados i Gual y pasa como donación de Antoni Carreras i Granados en 2008. Incluye

---

<sup>76</sup> Construido en 1724

<sup>77</sup> Construido en 1713

partituras y arreglos manuscritos propias y de otros compositores, libretos, cuaderno con dibujos y correspondencia familiar.



**Ilustración 14. Página de *Azulejos*, iniciada por Isaac Albéniz y concluida por Enrique Granados**

Importantísimo también es el de **Amadeo Vives** (1871-1932), con un total de 596 títulos entre obras musicales en manuscrito o impresas y grabaciones, además de cartas, fragmentos de libretos, poemas dedicados y otros documentos referentes a obras musicales.

Por su parte, el archivo de **Federico Mompou** (1893-1987), donado por su viuda Carmen Bravo en 2007 incluye epistolario, monografías, catálogos, documentación musical y personal, fotografías, folletos, partituras programas de mano o recortes de prensa. Destaca también el de **Anna Ricci** (1930-2001), cedido en depósito por su hijo Jordi Giró Ricci, contiene documentación personal y profesional con recortes de prensa, fotografías, partituras, libretos, catálogos, fotografía, correspondencia y un conjunto de 76 grabaciones en cassette no editadas y registradas entre los años 1960-1999. El de la cantante **Conxita Badía** (1897-1975) ingresa en los años 1998 y 2007 donado por sus hijas Mariona, Carme y Conxita Agustí e incluye partituras impresas y manuscritas de todas las épocas, entre las que sobresalen obras de compositores catalanes, españoles e

hispanoamericanos, y monografías, así como un conjunto de registros sonoros inéditos y un video realizado con motivo de la exposición "Conxita Badia: veu"

#### **2.1.14.- Fundaciones o instituciones privadas**

Frente a estos casos en los que encontramos legados más o menos completos depositados en el seno de instituciones, podemos mencionar también aquellos legados que se custodian, bien en los domicilios particulares de los propios músicos o de sus familiares o herederos, bien en el seno de editoras particulares o de fundaciones. Por su importancia y dimensión histórica hay que hablar de los legados de **Manuel de Falla** (1876-1946) y de **Joaquín Rodrigo** (1901-1999), junto al de **Jacinto Guerrero** (1895-1951).

Los primeros pasos para la constitución de lo que es hoy la Fundación Archivo Manuel de Falla<sup>78</sup> tienen su origen en las gestiones que realiza su hermano Germán en 1946, tras el fallecimiento del compositor en Argentina, para reunir todo el patrimonio que había quedado guardado en conventos y casas particulares al comenzar su exilio. Estos documentos, junto a los que trajo su hermana María del Carmen de Argentina, se trasladaron a Madrid donde, en 1962 se organiza una exposición con todos estos materiales y se determina la creación de un archivo que queda al cuidado de Isabel, la hija de Germán, quien inicia los trámites para ubicarlo en Granada. En esta ciudad se abre como museo en 1965 la casa que habitó Falla y, en 1978, se inaugura el Auditorio que lleva su nombre y en el que se localiza su Archivo. La Fundación Archivo Manuel de Falla se crea en 1988, ofreciendo a la ciudad este fondo documental en depósito, que se abre a la investigación en 1991.

El Archivo está integrado por varias colecciones: Partituras y manuscritos musicales<sup>79</sup> de obras terminadas; Correspondencia, integrada por más de 23.000 documentos<sup>80</sup>; Documentación personal y otros manuscritos; Biblioteca personal;

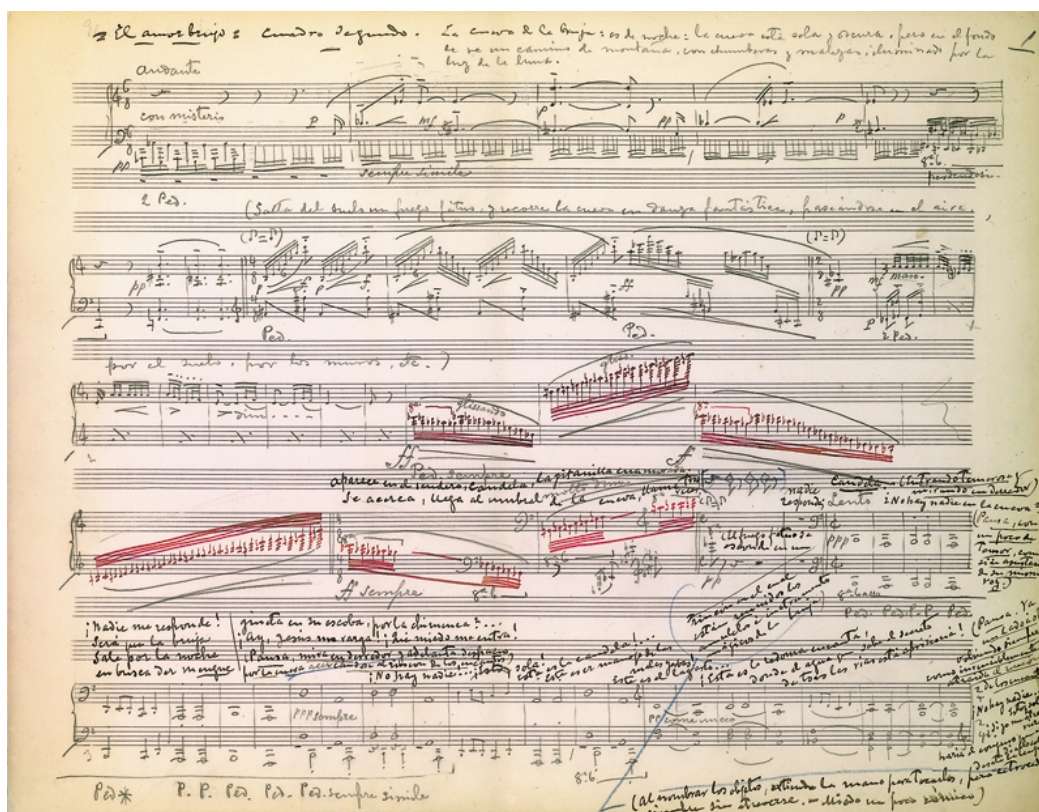
---

<sup>78</sup> [www.manueldefalla.com](http://www.manueldefalla.com)

<sup>79</sup> Antonio Gallego realizó el catálogo de obras que sirve de base al ordenamiento de esta sección: GALLEGO (1987)

<sup>80</sup> Falla guardaba copia de todas las cartas que enviaba, de manera que en esta colección pueden consultarse todo el proceso epistolar que mantuvo con cada persona o institución

Fotografías, con unos 2.300 documentos; Programas de concierto; Recortes de prensa y, finalmente, Otras colecciones con material audiovisual y gráfico. La web de la Fundación Archivo, sin embargo, sólo ofrece información referencial sobre los fondos, pero no tiene habilitado ningún acceso a las referencias documentales, a las que sólo se puede acceder de manera presencial y previa solicitud para fines de investigación.

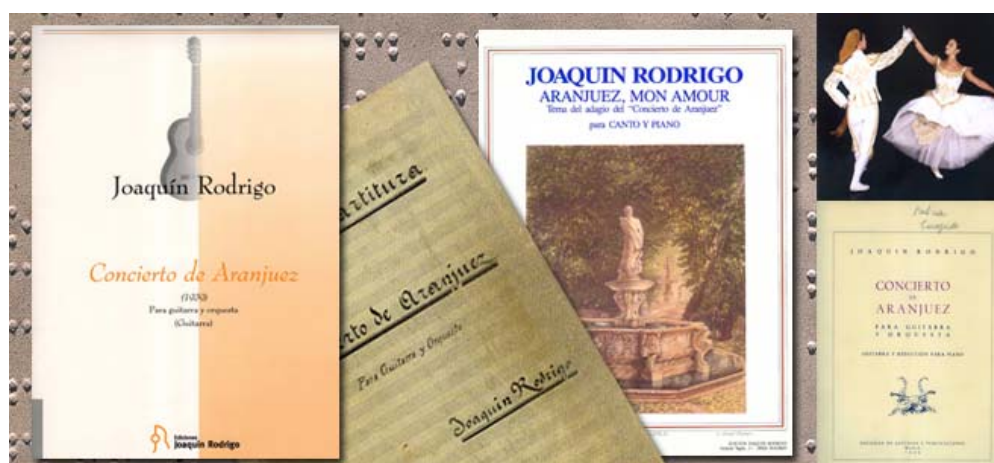


**Ilustración 15. Partitura manuscrita de «La cueva de la bruja», escena del cuadro segundo de El amor brujo. Manuel de Falla**

Por lo que respecta al legado de **Joaquín Rodrigo**<sup>81</sup>, éste se encuentra en la actualidad en la Fundación que tiene su sede en el que fuera domicilio madrileño del compositor, actualmente casa-museo. El Archivo nace en 1999 al constituirse la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo y fue su única hija y heredera, Cecilia, la que se ocupó de la organización y conservación del fondo que incluye su colección de Escritos con los comentarios del compositor a sus obras así como las críticas y crónicas que escribió en la prensa; el conjunto de Partituras originales en braille junto con manuscritos de copista, primeras ediciones y materiales de alquiler; Correspondencia; Material gráfico, con unas 5.000 fotografías y más de 10.000 programas de mano y

<sup>81</sup> [www.joaquin-rodrigo.com](http://www.joaquin-rodrigo.com)

carteles; Archivo audiovisual con programas de radio y televisión, documentales y películas; y Archivo musical con una selección de las grabaciones discográficas de sus obras. En la página web creada al efecto, puede consultarse la documentación inventariada, así como acceder a la visualización de algunos ejemplos. La Fundación está abierta al trabajo de los investigadores, periodistas y estudiosos que pueden acceder así a los fondos originales, previa solicitud.



**Ilustración 16. Concierto de Aranjuez, Joaquín Rodrigo**

Una parte de los fondos de Jacinto Guerrero se encuentran en la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, creada en 1982 para *fomentar la cultura musical española con especial atención al estudio, investigación y difusión de la zarzuela y géneros afines, y, en particular, la obra de Jacinto Guerrero*. La Fundación conserva aproximadamente el treinta por ciento de la producción autógrafa de Jacinto Guerrero en distintos formatos de presentación musical: borradores, reducciones para canto y piano, guiones y partituras; unas doscientas cincuenta obras o fragmentos de composiciones editadas desde el inicio de su actividad hasta la actualidad; unos sesenta libretos tanto en forma impresa como manuscrita y mecanografiada; una colección de grabaciones históricas de aproximadamente cien discos de pizarra de los años veinte y treinta y más de seiscientas fotografías, en las que se reflejan distintos aspectos de la vida personal, familiar y profesional de Jacinto Guerrero.



**Ilustración 17. Cartel de La Fama del Tartanero, de Jacinto Guerrero**

## **2.2. Situación actual**

Se ha venido reflexionando sobre algunas de las características que son propias de los archivos personales: heterogeneidad, subjetividad y ausencia de rigor metodológico. A ellas hay que añadir ahora un problema fundamental como es el de la dispersión. Ya se ha visto en algunos ejemplos de legados, fondos o archivos cómo estos pueden estar fragmentados y convivir no sólo en distintas instituciones, sino incluso repartidos entre tales instituciones y otros archivos privados. Ejemplos como el de Jacinto Guerrero sólo es uno entre los muchos que pueden tomarse en consideración y que han sido objeto de no pocos quebraderos de cabeza entre los investigadores y los propios archiveros.

Ya mencionaba este problema Jacinto Torres al enfrentarse a la catalogación de los fondos de Isaac Albéniz, incluso teniendo en cuenta el hecho de ser un autor profusamente estudiado y con numerosas publicaciones al respecto de su vida y obra. Sólo en lo concerniente a su *Iberia*, Torres planteaba el siguiente escenario: *podemos considerarnos muy afortunados ya que los manuscritos se conservan en su totalidad,*

*pero ni siquiera en este caso ha escapado a la fatalidad del desmembramiento y la dispersión. Las doce piezas que la integran están repartidas en cuatro lugares: cinco de ellas (Evocación, El Albaicín, Málaga, Jerez y Eritaña) se encuentran en la Biblioteca de Catalunya; otras cuatro (Corpus Christi, Rondeña, Triana y El polo) en el Orfeo Català; Lavapiés en el Museo de la Música, también en Barcelona igual que las dos instituciones anteriores; finalmente, el manuscrito de El Puerto (Cadix) se halla en Washington (EE.UU.), en la Biblioteca del Congreso*<sup>82</sup>

Desde luego, no es un hecho anecdótico y no siempre se puede achacar a la voluntad de personas ajenas al propio autor sino que, como se ha mencionado con anterioridad, es con frecuencia el propio compositor el que contribuye, siquiera sea inconscientemente, a esa dispersión. Señala Torres el ingrediente nómada de Albéniz como favorecedor de la dificultad de concentración de sus papeles, pero también *la propia personalidad del compositor y los conocidos rasgos de su carácter bohemio, generoso y extravertido*, una circunstancia que sólo cambió en sus últimos años de vida, cuando empezó a ser *consciente del valor de su obra (en todos los sentidos, desde el puramente estético y técnico hasta el de su explotación lucrativa) y procuraba mantenerla agrupada en la medida de lo posible*<sup>83</sup>.

Con todo, la desidia puede alcanzar a otras personas y contribuir aún más a la dispersión de las fuentes primarias y, por ende, a la correcta catalogación de las obras. En este ejemplo, Torres profundiza en algunos de los escollos a los que se vio sometida la investigación:

*Por más que los biógrafos tiendan a beatificar a su biografiado y nos quieran ocultar las facetas menos favorables a su labor «hagiográfica», es meridianamente claro (y bien documentado además) que Albéniz a veces mentía con el mayor descaro, lo cual es algo distinto de esa otra característica suya consistente en lo que podríamos llamar un peculiar sentido fantasioso de la realidad. El resultado de tan peligrosa combinación es la imposibilidad absoluta de conocer con certeza cuáles y cuántas*

---

<sup>82</sup> TORRES (1998), p. 9.

<sup>83</sup> TORRES (2001) [Recurso electrónico]. En este artículo, el autor escribe sobre la descripción y proceso de la realización del Catálogo de Albéniz. Disponible en:  
<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/investigacion/catalogo/descripcion.htm>

*realmente fueron las composiciones debidas a su numen, por no hablar del galimatías de sus números de Opus, con gran frecuencia inexistentes, en algunos casos repetidos mientras otros presentan saltos de varias decenas, cuando no tan contradictorios como ese Op. 140 de las dos Mazurkas publicadas en Londres por Stanley Lucas en 1890 y que aparecen como Op. 66 en la edición madrileña de las mismas obras que publicara Antonio Romero cuatro años antes, por no citar sino uno entre tantos ejemplos de manipulación. Incluso aplicando cierta benevolencia, sólo como chapucera podemos calificar la atención de Albéniz para con sus propias obras en lo concerniente a sus relaciones con los editores, pero ellos también contribuyen con eficacia a enredar el laberinto de la producción albeniciana, unas veces alterando el orden de creación, otras repitiendo títulos con diferente contenido o publicando la misma música bajo distintos nombres, otras falseando los datos de los registros bibliográficos y de propiedad intelectual, otras completando colecciones inacabadas mediante el socorrido procedimiento de echar mano de obras de diverso origen, cuyo más logrado producto es la Suite Española Op. 47 en cuya versión «definitiva» encontramos piezas contemporáneas de su Op. 23 junto con otras que también aparecieron publicadas como Op. 164, 181 y 232<sup>84</sup>*

La cuestión de la dispersión no sólo favorece la posible manipulación, intencionada o no, de la producción de un artista o de los datos sobre su vida, sino que influye notablemente en la capacidad, no diremos ya de mantener reunido en un solo espacio físico todo el conjunto, sino siquiera de mantener activo el flujo de información entre los distintos espacios en los que pueda encontrarse. La falta de unidad en el corpus, por otra parte, junto a la carencia en el flujo informativo, conduce a la práctica imposibilidad de cotejar los datos que emanan de las fuentes documentales, de tal manera que los posibles errores o las lagunas en la información tienden a perpetuarse en el tiempo y a ser repetidas una y otra vez.

Precisamente la cuestión de las fuentes bibliográficas es otro tema de preocupación en cuanto al tratamiento de los archivos musicales. Como señala Antonio Ezquerro: *una realidad con la que debemos enfrentarnos quienes nos dedicamos a la*

---

<sup>84</sup> *Op. Cit.*

*catalogación y estudio crítico de las fuentes documentales de música, es la constatación de que, a pesar de lo mucho avanzado en este sentido gracias a las enormes posibilidades que nos brinda hoy Internet, es francamente difícil poder disponer, en el archivo concreto donde se hallan los documentos, de una bibliografía especializada de consulta que pueda apoyar nuestro trabajo de forma bien argumentada*<sup>85</sup>. La carencia todavía llamativa de inventarios y catálogos musicales en todo el mundo pero, muy especialmente, en España, se suma al hecho apuntado por Ezquerro de que *prácticamente ninguno de los catálogos existentes se han confeccionado de acuerdo con las normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* elaboradas por el RISM<sup>86</sup> y que, por tanto, el cotejo con otros fondos queda muy limitado.

Tenemos ante nosotros, en consecuencia, un escenario en el que las obras de referencia para el estudio de los archivos musicales son todavía escasas en comparación con la enorme cantidad de fondos que aún permanecen sin inventariar en bibliotecas y archivos públicos y privados. Ello por no hablar de los que todavía se desconocen porque sus tenedores ignoran su auténtico valor o, sencillamente, porque todavía nadie se ha ocupado de investigar sobre el personaje que los creó. Esta carencia en referencias bibliográficas puede muy bien tener su origen en la ausencia del estudio musicológico en el ámbito universitario hasta el año 1972. Como apunta Emilio Casares: *en ninguna de las variadas reformas universitarias que tienen lugar durante el siglo XIX está presente la música. Ello produce el nacimiento de ese tipo de intelectual, científico o político español, que no sólo vive al margen de la música, sino que alardea de su “amusicalidad”, mientras que Europa bulle en una fiebre musical simbolizada en el respeto que le manifiestan personalidades como Goethe, Novalis, Schopenhauer, Nietzsche, Delacroix o Baudelaire*<sup>87</sup>. Sea como fuere, España cuenta con un patrimonio musical de gran riqueza y valor que se encuentra oculto a nuestro conocimiento. Que tal patrimonio pueda aflorar y sea objeto de estudio y divulgación no puede ser sólo la suma de voluntades individuales, sino el fruto de políticas históricas y culturales que promuevan, casi provoquen, la investigación. Tampoco se trata sólo de políticas

---

<sup>85</sup> EZQUERRO ESTÉBAN (2014), p. 64

<sup>86</sup> La traducción española de estas normas se realizó en 1996 y fue publicada por Arco Libros. El RISM lleva 62 años trabajando con estas normas a nivel internacional con el apoyo de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM) y de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM)

<sup>87</sup> CASARES (2014), p. 190

asumidas por las administraciones central y autonómica en el ejercicio de sus responsabilidades, sino por aquellos otros organismos que tienen, por cierto, su razón de ser en la actividad musical: teatros, salas de concierto, orquestas, compañías discográficas o editoriales.

Pero, más que preguntarse aquí las razones de esas carencias o apuntar iniciativas, que habrán de ir solventándose con el transcurso del tiempo y el cambio de pensamiento, sería tal vez más conveniente plantearse cómo nos acercamos a las fuentes primarias contenidas en los archivos personales. De los estudios, seminarios o congresos que se han celebrado hasta la fecha, se colige que aun falta por determinar qué tipo de política o criterio metodológico ha de aplicarse a los archivos personales. Una vez analizada la información disponible en los ejemplos precitados conservados en instituciones tanto públicas como privadas, puede deducirse un patrón de comportamiento común que, por otra parte, hereda el patrón de comportamiento propio de archivos, bibliotecas y centros de documentación antes de la implantación de las nuevas tecnologías. En definitiva, estamos trasladando al mundo digital un modelo cuya razón de ser estaba en la dependencia del papel, con la diferencia de que hoy tenemos la posibilidad de aplicar otros modelos de enfoques múltiples e interconectados entre sí. Es cierto que la producción documental es enorme y que los cambios de paradigma son laboriosos y costosos tanto en recursos materiales como humanos. La falta, por cierto, de recursos humanos, es un lugar común en todas las instituciones y tiene una incidencia directa en la forma de abordar el tratamiento documental. Se producen así paradojas como la de contar con magníficos medios tecnológicos de última generación pero con pocas personas que puedan sacarles el rendimiento que, a priori, ofrecen.

El horizonte que dibuja la situación actual en cuanto a tratamiento, conservación y difusión de los archivos personales musicales, amén de lo que se acaba de mencionar, se puede sintetizar en los siguientes puntos:

- El modelo de tratamiento aplicado se basa en la catalogación por separado de cada tipología documental, generando espacios estancos cuyo único punto en común es el título del propio archivo, generalmente bajo la denominación de la persona productora del mismo o mediante algunos esfuerzos específicos que facilitan el acceso a las distintas series de documentos. No se observan campos

de interconexión que permitan la vinculación de los diferentes documentos entre sí. Con independencia de que la catalogación por tipos sea correctísima, lo cierto es que buena parte de la información que se deriva del contenido de los documentos personales tiene una evidente relación de proximidad y/o dependencia imprescindible para conocer en profundidad la génesis y desarrollo de las obras producidas por el creador. Por ejemplo, una carta de una orquesta encargando a un autor la composición de una obra, marcará una clara relación de dependencia entre ambos documentos: la obra nace porque se produce el encargo. Poniéndonos en el hecho de que la partitura no aparezca fechada, por ejemplo, la carta se erige como fuente para su posible datación. Una acción tan sencilla como establecer un vínculo entre dicha carta y la partitura, facilitaría enormemente cualquier investigación y, lo que es más, les pondría a ambas en inmediato valor. El mismo vínculo puede establecerse con las notas que escribiera un autor ante el estreno de la obra, el programa de mano que anuncia y da fe de la ejecución en concierto, la grabación que pudiera derivarse de dicha interpretación, las críticas en los medios o fotografías del acto.

Pero no sólo se habla aquí de poner el foco central en la partitura y desde ella expandir los vínculos, digamos, hacia el exterior, sino que el sistema de relaciones debe extenderse hacia todos los documentos entre sí, es decir, cada documento relacionado con tantos otros documentos como corresponda. Si tenemos hoy presente un concepto como web semántica, nada impide, sino muy al contrario, que un sistema archivístico no haga uso de diseños relacionales allí donde el cruce entre los datos se haga evidente. El resultado empírico, no obstante, está lejos de aplicar esa lógica semántica a sus procedimientos, de tal modo que los archivos personales acaban siendo antes una cuestión nominal de reunión de diversas morfologías, antes que una arquitectura de la información trazada sobre los espacios comunes compartidos<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Una excepción que podemos mencionar aquí es la narrada por Joaquín Díaz en torno a los documentos conservados en su Fundación: *Por ello [la Fundación] ha desarrollado en los últimos años varias herramientas de descripción y búsqueda de sus documentos que facilitan la relación entre sus contenidos, revelando mucha información que queda desatendida tradicionalmente en un archivo. Con todas estas posibilidades, un archivo se convierte en algo más que un contenedor de datos para constituir una fuente interactiva capaz de poner en relación recursos hasta ahora dispersos y susceptible de ser consultada desde conceptos y referencias muy diversos.* DIAZ, Joaquín (2014)

- El nivel de descripción varía entre unas instituciones y otras, supuestamente en función de la cantidad de personal disponible para estas tareas, aunque también por la influencia de la diversidad tipológica, por el volumen de fondos que ingresan anualmente y, en muchos casos, por la confluencia de todas estas circunstancias. Encontramos desde inventarios someros, a partir de los cuales hay que encontrar el contenido concreto del legado o archivo personal, hasta catálogos con un nivel de profundización descriptiva muy amplio. Un testimonio de tales problemas queda claramente sintetizado en la intervención de José Carlos Gosálvez, director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, en el Simposio *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*<sup>89</sup>: *Con una plantilla escasa de bibliotecarios (problema endémico de la BNE, agravado durante la crisis por la desaparición de la oferta de empleo público), nuestro Departamento, como todos los de la Biblioteca, ha visto en estos años una rápida sustitución del personal bibliotecario fijo por otro eventual, proporcionado por empresas de servicios. No ha habido otra solución que encauzar por ese procedimiento de trabajo, basado en la contratación externa, la mayor parte del proceso técnico del depósito legal y de la catalogación retrospectiva de música, a pesar de que este sistema nos condena inevitablemente a la precariedad, porque hace depender de circunstancias coyunturales (la fluctuación presupuestaria o las decisiones políticas) aquellas tareas regulares, masivas y que, como el proceso técnico de una biblioteca, exigen un continuo mantenimiento. A modo de ejemplo, el recorte de la inversión en nuestro Departamento, cuantificable en más de un ochenta por ciento durante los últimos cinco años (con su equivalente reducción en el número de servicios contratados), hace completamente imposible mantener actualizada la catalogación del depósito legal y retrasa inevitablemente la catalogación de los últimos fondos pendientes de control.*
- Aunque se ha hecho un esfuerzo enorme y, en consecuencia, los resultados son perfectamente apreciables en el ámbito bibliotecario y en las instituciones archivísticas, no todos los archivos personales se rigen por las mismas reglas de catalogación, ni hay, a priori, homogeneización en el tratamiento documental. Aunque tiene su lógica por la variedad morfológica, no cabe duda de que esto

---

<sup>89</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos (2014)

dificulta la generación de vasos comunicantes entre ellos. Según el panorama actual, los archivos personales están repartidos entre bibliotecas, archivos públicos, centros de documentación e instituciones privadas, sin contar los que se encuentran todavía en manos de particulares. Hay que tener en cuenta las propias especificidades de cada uno de estos organismos y de las de los privados, por ello se hace imprescindible crear espacios comunes de reflexión que den respuesta a las distintas incógnitas que todavía hay sobre la mesa.

- En buena medida derivado de lo anterior, no se ha establecido una red de organismos públicos y privados que puedan compartir, incluso intercambiar, la información. Esto presentaría ventajas indudables, como la centralización del acceso a las fuentes, la facilidad en el cotejo de los datos recabados, la posibilidad de solventar informaciones incompletas o de corregir errores y, muy especialmente, la mejora sustancial en la visibilización de este patrimonio. A todo ello, aún se pueden añadir ventajas de tipo económico, en la medida en que favorecería la racionalización de los recursos. Por citar tan sólo un ejemplo, en el archivo de Jacinto Guerrero, en el que se han recopilado muchas de las críticas que se publicaron sobre sus obras, no aparece ni una sola de las críticas que escribió Juan José Mantecón.
- La cualificación profesional de los archiveros presenta carencias en la formación musical, lo que impide que el nivel de catalogación de las partituras sea tan esmerado como pudiera hacerlo un profesional con conocimientos musicales. Hay que hacer notar aquí que en muchas instituciones europeas y estadounidenses que custodian este tipo de archivos, es requisito imprescindible que el archivero tenga formación musical.

## PARTE III

METODOLOGÍA DE VALORIZACIÓN DE ARCHIVOS  
MUSICALES. ARCHIVO MANTECÓN



## **Parte III**

### **1.- Metodología de valorización de archivos musicales. Archivo Mantecón**

El establecimiento de una correcta metodología de trabajo aporta elementos de valor añadido que facilitan y clarifican los parámetros que caracterizan estos fondos, normalizando numerosos aspectos como pueden ser títulos de obras y denominaciones de movimientos, tonalidades, plantillas vocales/instrumentales, expresiones de tempo y dinámica, estructura de compases, claves, escritura de instrumentos transpositores, grafías de vanguardia, variedades y uso del papel pautado, estéticas y un largo etcétera.

Se consigue así no sólo una sistematización concreta sino que también se posibilita la comprensión para quienes tienen que trabajar con tales archivos careciendo de formación musical, constituyendo una herramienta útil de trabajo y de consulta. Se normalizan, por otra parte, aquellos aspectos que tienen que ver con la interpretación, que en el ámbito musical incluye, además de las fechas y lugares, el marco en el que suelen moverse estos acontecimientos, que rara vez se producen de forma aislada o puntual: ciclos, temporadas de conciertos, festivales, homenajes, etc. El objetivo que se persigue con este trabajo es, por tanto, la propuesta de una metodología que sirva de guía para la identificación, catalogación, preservación, restauración y difusión de los fondos de estos archivos.

Para llevar a cabo esta investigación, la metodología empleada no se ha limitado a un método descriptivo desde una perspectiva cualitativa y cuantitativa. Aunque se ha basado en un proceso que incluye un estudio documental, a partir de la observación y el análisis de las partituras del Archivo Musical, no se ha querido detener ahí sino que ha buscado la respuesta sonora de lo que el objeto investigado nos procuraba

Si acudimos al capítulo de los programas de radio, fueron muchos los fechados por el propio Mantecón, pero algunos los que se encontraron sin datar, y fue el cotejo entre los distintos documentos del archivo el que permitió, en buena medida, poner fecha a la mayoría de los documentos que carecían de ella. El análisis de los contenidos permitió determinar la temática de los mismos para su adscripción en el corpus de los musicales o en el de otras temáticas variadas. En ambos casos, se hizo una división por

emisoras utilizando, dentro de ellas, un criterio cronológico de ordenación. Además de la descripción física de los documentos, se consignaron los títulos establecidos por el propio autor y se propusieron títulos para aquellos que carecían de él.

### **1.1.- Obra musical**

El caso más significativo del fondo fue el correspondiente a las partituras. Con mucha diferencia, ha sido la colección más irregular de todas y cabe señalar que, sin la realización de un profundo estudio musicológico, no hubiera sido posible un trabajo final que hubiera sobrepasado la mera descripción física somera de los documentos. Fue un estudio que implicó numerosas jornadas de trabajo hasta conseguir poner en claro la fisonomía de las obras musicales reflejadas en el papel pautado. No se puede decir, sin embargo, que los frutos se hayan extendido a la totalidad de la colección. Como se ha comentado con anterioridad, hubo un conjunto de hojas sueltas que no contenían más que meros esbozos de lo que hubiera podido ser el principio o parte de una obra, así como otras que no contenían más que apuntes de trabajo con apenas los acordes básicos que servirían para trazar la tonalidad en la que se movería la hipotética obra. Son hojas que no aportaban nada de interés ni para formar parte de la cuantificación de las obras, ni para ahondar en el análisis cualitativo de las mismas, ni siquiera para formar parte del inventario.

Hay que remarcar en este punto que este trabajo fue solitario y sin ningún punto de apoyo o referencia que pudiera servir de ayuda fuera de los propios documentos. Fueron sólo los conocimientos musicales los que permitieron ir estableciendo las hipótesis que luego resolverían en certezas respecto de la forma de trabajo de Mantecón como compositor: obras versionadas para varias plantillas y unos cuantos proyectos sin concluir perfilan su quehacer compositivo, que sólo ofrece una pauta que podríamos calificar de mayor estabilidad, en lo que respecta a las canciones, probablemente fruto de las conferencias-concierto que ofrecía en torno al hecho vocal.

El análisis de las partituras ha pretendido cubrir los elementos referidos a título, autorías, fecha y lugar de composición, estructura interna, plantilla instrumental, tonalidad, tiempos, descripción física del soporte y otras características en cuanto a su

estado de conservación. Todo ello como consecuencia de la información extraída de la propia partitura.

Es conveniente introducir aquí la diferenciación necesaria entre *partitura* y *obra musical*. La primera es un medio de representación de la segunda, una intencionalidad que expresa su autor mediante unos mecanismos concretos para posibilitar su interpretación y permitir así que nazca a la vida como tal obra musical. Esta diferenciación tiene un influencia en el análisis, en la medida en que unos elementos serán consecuencia del lenguaje expresado en la partitura e inherente a la misma, mientras que otros elementos sólo surgen cuando la obra musical se convierte en tal como fruto de su interpretación en vivo, de su transmisión a través de radios o televisiones, o de su fijación como grabación sonora o videográfica. Por ello, una parte de nuestro análisis vino de la propia partitura, mientras que otra parte se buscó en las distintas manifestaciones de la obra musical y, ha sido en la interrelación de todos estos elementos, en donde se ha encontrado la afirmación de todo el proceso analítico.

Uno de los fondos que podríamos considerar principales dentro de un archivo personal de música es el dedicado a las partituras. La partitura es el vehículo que ha posibilitado la creación de la obra y que posibilita la consecuente interpretación. Mientras la interpretación no se produce, la obra musical no es sino un proyecto del que no se puede disfrutar. Podríamos compararlo al diseño de un edificio que realiza un arquitecto. Aún así, cuando el edificio se construye, adquiere un estatus de permanencia, de manera que cualquier espectador, mientras el edificio permanezca en pie, puede contemplarlo tantas veces como desee, sin que haya factores externos que se interpongan entre la obra y el espectador. Cuando una obra musical se interpreta, cuando cobra vida, su estatus no deja de ser efímero, con independencia de que, desde el pasado siglo, tengamos la oportunidad de darle cierto carácter de permanencia gracias a las grabaciones discográficas y videográficas y, con todo, éstas siguen presentando una inexcusable dependencia de diversos elementos externos. Sin embargo, nada sabemos de cómo sonaron las obras en siglos anteriores. No podemos recuperar a Bach interpretando sus obras al órgano, o a Chopin las suyas al piano. Tampoco podemos recuperar a las orquestas del pasado. Lo que sabemos al respecto es gracias a los escritos de quienes sí estuvieron presentes y, evidentemente, gracias al análisis pormenorizado de las partituras originales que han llegado hasta nosotros. En este

sentido, la corriente que siguen cada vez más especialistas en los últimos años ha sido la de recuperar el espíritu de los tiempos pasados, haciendo uso de instrumentos originales de las épocas y adaptando las plantillas, sobre todo en el caso de las instrumentales, a los efectivos que solían utilizarse en cada momento de la historia. Es cierto que ello nos acerca con mayor realismo a la interpretación original pero no por eso podemos asegurar, sin género de duda, que estemos asistiendo a una reproducción fidedigna del momento.

## **1.2.- Elementos en una partitura**

Al enfrentarnos a una partitura y antes de proceder a su análisis, el primer elemento que se pone en juego con la mera observación es diferenciar si se trata de una partitura manuscrita o impresa. Es un hecho que puede parecer demasiado obvio pero que, en música, marca algunas diferencias que es preciso matizar.

Si nos encontramos ante una partitura manuscrita, elementos como el título y el autor aparecerán en la parte superior del papel pautado, mientras que un elemento como la fecha de composición suele aparecer en la hoja final de la obra, aunque esto último depende por completo de la propia costumbre de los compositores.

Son incontables los manuscritos que aparecen sin fechar, de tal forma que sólo la consulta de fuentes externas como cartas, contratos, diarios, o reseñas de conciertos, nos servirán para establecer la datación correcta. Si esas fuentes externas no existen o no ofrecen información, será el estudio del propio papel pautado y su comparación con remesas similares lo que nos podrá aportar pistas sobre el marco temporal en el que se crearon las obras. Además, pueden existir diversos ejemplares manuscritos de la misma obra, ya sea en su versión completa –las menos-, ya sea en las partes o particellas. Estos ejemplares son fruto de la labor de los copistas<sup>90</sup> y, aun siendo manuscritas, la escritura no corresponde al autor. Cuestión distinta es que, a veces, sea la única fuente disponible

---

<sup>90</sup> El copista es una figura profesional estrechamente vinculada al mundo de la música y relacionada con la elaboración de las partes de la obra, es decir, con la elaboración de la parte que corresponde a cada instrumento. Así, encontramos que obras a solo o a dúo tienden a estar escritas por el propio compositor, mientras que las obras con plantillas mayores suelen contar con la partitura completa escrita por el autor y con las partes escritas por el copista. Un estudio grafológico sencillo ayuda a diferenciar las unas de las otras

para el conocimiento de una obra, cuyo original esté definitivamente perdido o pendiente de su identificación en algún fondo<sup>91</sup>.

Otra fuente de información es la existencia de esa misma obra en versión impresa. En este caso, la presencia de la fecha de edición en la portada o la contraportada nos conduce a una información sin duda valiosa pero que debe considerarse con prudencia, porque no necesariamente la edición de una obra se produce en un momento más o menos próximo a su creación. Por otra parte, las ediciones impresas tienden a ofrecer en sus portadas una información más detallada al respecto de títulos y autores, algo que los propios compositores pueden descuidar. Pero, al margen de los matices diferenciadores entre fondos manuscritos e impresos y teniendo en cuenta que éstos últimos no siempre existen<sup>92</sup>, sí podemos determinar la presencia de varios elementos consustanciales a la partitura y, por tanto, a la obra musical

### **1.3.- Guía para el análisis y catalogación de partituras**

Como ya se ha mencionado, la partitura se caracteriza por hacer uso de una simbología que forma parte indisoluble de su naturaleza sonora y que tiene sus raíces en el desarrollo de la propia historia de la música.

A lo largo del tiempo, y desde los primeros vestigios prehistóricos que dan cuenta de la presencia de manifestaciones musicales desde el nacimiento del ser humano, las distintas culturas que se han ido sucediendo o superponiendo por nuestro planeta han tenido en la música un medio para expresar sentimientos asociados a las creencias religiosas, a los rituales de caza, a las campañas por la conquista o la defensa del territorio o, sencillamente, al deleite del ocio. Cada cultura, cada pueblo, ha ido

---

<sup>91</sup> Las partes que elabora un copista están dirigidas a los instrumentistas que van a interpretar la obra. Es muy frecuente que esas partes contengan anotaciones realizadas por los propios instrumentistas. Estas anotaciones van desde apuntes o pautas que sirven de guía para la interpretación, hasta comentarios de lo más variopinto, como opiniones sobre algún pasaje, bromas entre los intérpretes o anécdotas sucedidas durante los ensayos. Este tipo de comentarios se han incorporado no pocas veces al capítulo de curiosidades que han rodeado una obra y, aun teniendo en cuenta que son visiones parciales de un intérprete, constituyen también una fuente valiosa de información.

<sup>92</sup> Numerosos países occidentales han tenido desde antiguo una considerable producción editorial, de tal manera que una parte importante de la creación musical se encuentra bajo esta opción. España, sin embargo, ha tenido una producción mucho menor en cuanto a edición musical se refiere, por lo que un corpus muy amplio de obras musicales se encuentran tan sólo en su versión manuscrita.

desarrollando sus propias formas de expresión musical, evolucionando en función de sus respectivas herencias. Las investigaciones arqueológicas dan buena cuenta de la presencia de instrumentos musicales en los albores de la humanidad, las más recientes relativas a un conjunto de dos flautas cuya antigüedad ha sido datada hace unos 34.000 años, aunque se sostiene que el hallazgo en Eslovenia de una flauta con dos orificios datada hace alrededor de 50.000 años es el vestigio más antiguo de instrumento musical<sup>93</sup>. Son precisamente los instrumentos de viento y los de percusión los que primero testimonian la relación entre hombre y música, relación que algunos pensadores, filósofos, historiadores y científicos consideran como un estadio evolucionado de la relación entre el hombre y el lenguaje, aunque no faltan teóricos que proponen un origen anterior de la música con respecto al lenguaje tal y como hoy lo entendemos, es decir, que se retrotraen al protolenguaje de los primeros homínidos. Las primeras evidencias del Homo Sapiens están ya hace 250.000 años, y aquí sitúan el nacimiento del lenguaje humano, con las connotaciones que le otorgaba, por ejemplo, Martin Heidegger, que decía que el lenguaje es *la casa del ser, donde mora la esencia humana*. Pero es un espacio temporal que compartimos con el Neardental y se sabe que su aparato fonador estaba capacitado no sólo para emitir fonemas sino para dar a esos fonemas un carácter simbólico. Antonio Eximeno aborda en su obra *Del origen y reglas de la música* esa primitiva relación entre lenguaje y música, que bien podía ser común tanto al neardental como al homo sapiens:

*“El hablar consiste en modificar el aliento con el órgano de la voz propia del que habla, para manifestar de este modo los sentimientos del ánimo; por lo que a los que carecen de boca o de aliento no se les atribuye el hablar sino con una locución metafórica procedente del vicio de la fantasía. Por esto es necesario distinguir en el lenguaje las palabras de los tonos de la voz; aquellas se dirigen a la mente de los que escuchan para hacerles comprender las propias ideas, y éstos van directamente al ánimo para imprimir en él los afectos correspondientes a las ideas. Y como las ideas y los afectos tienen un mismo origen en la imaginación, las palabras o las*

---

<sup>93</sup> Este hallazgo, realizado por Ivan Turk en la cueva de Divje Babe, sigue generando controversias entre algunos arqueólogos, que consideran que los orificios pudieron estar originados por las dentelladas de animales carnívoros. No es el caso del hallazgo anterior, realizado en la cueva de Geissenklösterle, Alemania, puesto que se encontraron evidencias de que dos de los agujeros de una de las flautas habían sido realizados con alguna herramienta.

*ideas sin los tonos conmueven indirectamente el ánimo; y los tonos sin las palabras excitan indirectamente las ideas...*

*De la mencionada naturaleza del habla se deduce claramente que la música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. En la modulación sin palabras también se propone lo mismo, que es conmover el ánimo con los tonos de la voz, y por el natural encadenamiento de los afectos y de las ideas la música suple a las palabras, especialmente en los objetos que causan una viva impresión en el ánimo...”<sup>94</sup>*

Kurt Honolka, por su parte, en su *Historia de la Música*, expone esa misma relación y lo hace acudiendo a la extrapolación con las costumbres de algunos pueblos primitivos que todavía están presentes en algunas regiones del planeta:

*“Más real parece ser la idea de Carl Stumpfs, psicólogo importante y fundador de la etiología musical en Alemania (1848-1936), que la música puede haber salido de gritos de comunicación. Se puede creer que la lengua al principio no era suficiente como medio de comunicación cuando pastores, pescadores, cazadores y otros querían comprenderse a distancias grandes. Entonces se levantó la voz hasta lo más alto de su volumen, y así llegaba más lejos, quizá en sonidos agudos y uniformes. Y a consecuencia de esto, en conexión con la lengua, podrían haberse creado poco a poco los motivos musicales*

*Finalmente hay otra hipótesis que han recogido muchos científicos: la significación de la música como una lengua de sonido gutural agudo. Rousseau, Herder y también el filósofo inglés Herbert Spencer (1820-1903) estaban convencidos de que de los acentos de la modulación, de lo que llamamos “melos” de la lengua, se han creado las primeras piezas musicales.*

*Curt Sachs (1889-1959) se acerca mucho a ello cuando cree que de las primeras entonaciones, enormemente afectuosas, han salido tanto la lengua que sirve íntegramente como medio de comunicación como el canto espontáneo sin origen ninguno. Aunque nos basamos en simples*

---

<sup>94</sup> EXIMENO (1774), pp. 166-167

*suposiciones, cuando hablamos de los principios de la música, podemos hacer un retrato bastante correcto partiendo de la música de los grupos de seres humanos que existen todavía en la actualidad y así acercarnos más a la cuestión: ¿qué es la música?.*

*Encontramos culturas semejantes en la Tierra del Fuego (Sudamérica), en la Wedda de Ceylán y en las islas de Andamán. Característica común de sus canciones es la ‘melodía estrecha’, que utiliza solamente dos, tres o cuatro sonidos en motivos cortos y muchas veces repetidos en escala descendente de simples y rítmicas proporciones; casi como dos valores de tiempo comparados que, en su ritmo binario, nos recuerda el movimiento natural humano al andar.”<sup>95</sup>*

Con todo, certeramente apuntado por Honolka, analizar y comprender el origen de la música es una tarea que todavía hoy se mantiene como asignatura pendiente y que nada en el terreno puro y duro de la especulación. Como bien señala León Tello en la introducción de su obra *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, “*Es indudable que la historia de este arte ha sido la menos conocida entre los historiadores generales y los filósofos de la Historia*”<sup>96</sup>. Lo es por múltiples razones, entre ellas, determinar si partimos o no del concepto de intencionalidad concreta a la hora de situar los posibles orígenes de la música, es decir, si limitamos la música a un fenómeno de intencionalidad artística o lo ampliamos a un fenómeno de comunicación al modo y manera del mundo animal o a un momento en que la naturaleza del lenguaje oral todavía se presentaba como incompleta. Sobre las razones para la incertidumbre sobre el origen de la música reflexiona también Ismael Fernández de la Cuesta:

*“El estudio histórico de la música, como arte de los sonidos, presenta unas dificultades que no se dan en otras materias historiables. Al contrario de las artes plásticas, cuyo objeto queda por definición perennemente impreso en una materia que no se destruye sino por efecto de algún agente externo, la música lleva en sí misma el agente de su destrucción, es decir, muere en el mismo momento en que está realizándose...”*

---

<sup>95</sup> HONOLKA, Kurt (et al) (1983), pp. 9-10

<sup>96</sup> LEÓN TELLO (1991), p. 3

*Como cualquier otro suceso de la vida individual, social, política del hombre, la creación musical –debe entenderse por tal la composición y la interpretación, cuya distinción es reciente en el devenir de la humanidad- no se nos ha transmitido, dejando aparte el gramófono, sino gracias a los vestigios de diversa índole que de ella nos han quedado. Y aquí nace una nueva singularidad de la música como objeto historiable. Los vestigios de la vida humana en general aparecen en documentos escritos, monumentales, etcétera, que llamamos fuentes. Mientras éstas son capaces de reflejar de manera más o menos fidedigna los hechos, hasta producir en nosotros la certeza propia de una verdad histórica, las huellas que nos ha ido dejando la música a través de los siglos plantean tales problemas de interpretación, que el resultado de su estudio no deja de ser en conjunto insatisfactorio.*

*Para el historiador de la música es del todo relevante el hecho de que sólo a partir de los siglos VIII y IX de nuestra era comienzan a escribirse sistemáticamente en Occidente repertorios musicales con unos signos gráficos perfectamente conocidos, cuya evolución ha dado lugar a la escritura musical de hoy. La música escrita con anterioridad apenas nos es conocida o apenas puede ser interpretada con garantías de autenticidad. A mayor abundamiento, de toda la música creada (compuesta e interpretada) por el hombre a partir de estos siglos, sólo una parte insignificante ha llegado a través de la escritura. Finalmente, la capacidad semiológica de las grafías es muy limitada, incluso en nuestros días, para abarcar los contenidos musicales.”<sup>97</sup>*

Son ideas en las que abunda Tomás Marco en su *Historia Cultural de la Música*:

*“Una de las tareas más arduas que puede tener la arqueología –o cualquier otra ciencia que quiera ocuparse de los orígenes del ser humano- es determinar cuándo, cómo y por qué surge la música. Posiblemente sea una búsqueda inútil no solo por las dificultades prácticamente insuperables que plantea, sino también porque si la música es connatural al ser humano, su*

---

<sup>97</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1998), pp. 9-10

*nacimiento y evolución dependen mucho de cómo se haya desarrollado el propio Hombre. Otra cosa muy distinta es que esa música originaria se parezca a la que ahora conocemos, pero también es verdad que los homínidos de los que descendemos se nos parecen pero tampoco son los mismos”<sup>98</sup>.*

Ese origen y la propia naturaleza de la música han sido objeto de numerosas teorías durante siglos. Teorías que han buscado justificaciones en un binomio físico-matemático, en un objetivo pedagógico, en una llamada al placer o a los sentimientos o en la mera imitación de la naturaleza, teoría, ésta última, que ha dado mucho de sí, como pone de manifiesto Ramón Barce en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

*“Desde tiempos remotos, en las culturas más antiguas, la música ha sido considerada como un arte un tanto enigmático, cuyo poder o influjo sobre el espíritu humano resultaba evidente pero difícilmente explicable. En las culturas china, griega o hindú encontramos extensas exégesis (a menudo envueltas en legendarias veladuras) sobre ese poder psíquico de la música y su posible explicación. La dificultad residía ya entonces –aunque no siempre se explicitase- en que no se encontraban en la naturaleza, en el mundo real, en la vida diaria, “modelos” o referencias de donde la música pudiera derivarse de manera que por analogía, el oyente se sintiera directamente impactado y motivado emocionalmente. Las alusiones referenciales de la naturaleza –el silbido del viento, el rumor del agua o el canto de los pájaros, tan abundantes por ejemplo en los textos chinos- nunca pasaron de ser metáforas más o menos líricas, pero que no explicaban ni la formación de las escalas ni la subsiguiente construcción de los instrumentos (o viceversa), y mucho menos la elaboración de unas piezas musicales más o menos complejas con formas propias, No obstante, la necesidad –muy humana- de fundamentar (casi diríamos: de justificar) la música por algún tipo de relación con la naturaleza, se mantuvo a lo largo de los siglos”<sup>99</sup>.*

---

<sup>98</sup> MARCO (2008), p. 19

<sup>99</sup> BARCE (2001), p. 11

En realidad, si llevamos el discurso relacional de música y naturaleza hasta sus últimas consecuencias, podríamos decir que cualquiera de las teorías propuestas se hallaría en consonancia con dicha relación, toda vez que el concepto de naturaleza puede llevarse desde el macrocosmos hasta una simple ameba y, desde las formas exteriores que observa la naturaleza, hasta el interior más recóndito del ser humano. Cabe ubicar en este contexto las teorías imitativas, esto es, aquellas que reducen la música y el arte en general a una simple imitación de la naturaleza. Son concepciones, sin embargo, que han sido discutidas y hasta superadas tiempo atrás, con argumentaciones que han desarrollado tanto filósofos como los propios músicos. A este respecto, Óscar Esplá, en su artículo “El arte y la musicalidad”, nos dice:

*“Según esta opinión, la música debe imitar todo cuanto suena en la naturaleza y, a veces, también puede aventurarse gallardamente a copiar lo que no suena.*

*Pero ¿cuáles son los hechos musicales que puede ofrecernos el mundo exterior? Y no habiendo evidentemente ninguno, ¿por qué milagro asombroso podría adquirir la esencia musical, mediante el solo artificio de copiarlo, lo que originalmente no la tiene?*

*En el canto de los pájaros, por ejemplo, hay tanta música como en el rumor hondo de las olas o en el silbido trágico del huracán agitando las frondas, como en el enorme rugido del león o en el agrio chirriar de una carreta o en el ladrar de un perro; es decir, que de ninguna de estas cosas extraeríamos un solo átomo de musicalidad aunque consiguiéramos exprimirlas con toda nuestra fuerza. Entre ellas, respecto a la impresión auditiva, no hay estéticamente más diferencia que las de grado de placer; unas nos agradan mucho; otras, menos; y otras, por fin, nos desagradan francamente; y nada más”<sup>100</sup>.*

Esplá nos habla aquí de la imitación con respecto a los sonidos de la naturaleza animal y vegetal, pero hay una extrapolación hacia la música del cosmos pitagórica que ha estado presente durante siglos en la explicación del hecho musical, tal vez más como un fenómeno físico-matemático, pero sin perder de vista un poder oculto o subterráneo

---

<sup>100</sup> IGLESIAS (1977), p. 24

de tintes cosmogónicos. Giovanni Comotti, en su *Historia de la Música I, La Música en la Cultura Griega y Romana*, resume así la doctrina pitagórica:

*“El y sus seguidores dedicaron mucha atención a los fenómenos acústicos y musicales: consideraban a las consonancias –en particular de cuarta, de quinta y de octava- como modelos de armonía, concebida como acuerdo, equilibrio de elementos diversos, que ellos identificaban con el alma del hombre y con el principio ordenador del cosmos. La definición de las relaciones numéricas que están en la base de los acordes musicales era para los pitagóricos el punto de partida para descubrir las leyes que gobernaban ya sea los sentimientos del alma ya sea los movimientos de todo el universo. Ellos llegaron a estos resultados experimentalmente por medio del monocordio, cuya invención era atribuida al mismo Pitágoras. El método, el planteamiento y los objetivos de la investigación acústica de los pitagóricos tuvieron una influencia determinante sobre las orientaciones de toda la actividad especulativa en el campo musical de los periodos sucesivos: Damón, y más tarde Platón y Aristóteles, profundizaron sobre todo la indagación pertinente a los efectos de la música sobre el espíritu del hombre, mientras que Aristoxeno y todos los estudiosos del periodo helenístico y romano, a excepción quizá de los teóricos de la escuela epicúrea, pusieron como fundamento de sus investigaciones a los principios físicos y matemáticos de la doctrina pitagórica”<sup>101</sup>.*

Marco amplía algunos aspectos de este cuerpo doctrinal:

*“Su gran mérito es haber establecido la base numérica de los fenómenos acústicos. La manera en que lo consiguió se relata de forma doble. La más poética, pero también la que ha resultado más alejada de la realidad, es la que evoca Nicómaco, y que fue transmitida sin crítica alguna durante veinte siglos: la famosa historia de los martillos sonoros.*

*Según esta explicación Pitágoras paseaba cerca de una fragua y descubrió lo armonioso que resultaba el ruido de los martillos. Los observó y descubrió que, según las medidas de peso de la época, había una relación*

---

<sup>101</sup> COMOTTI (1986), p. 25

*por la cual, por ejemplo, dos martillos que pesaban el uno el doble que el otro producían una octava. Según una variante de la leyenda, Pitágoras colgó esos pesos de cuerdas en tensión y descubrió que la relación interválica se mantenía. Para otros bastaba con el peso de los martillos sonando. Y esta manera de acceder a los intervalos se aceptó sin discusiones pese a que experimentalmente se hubiera sabido en seguida que era falsa. No ocurrió así hasta que el matemático y músico Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei, en pleno Renacimiento, demostró que los intervalos no dependían de las relaciones directas de los pesos sino de las de sus cuadrados.*

*La manera más práctica por la que se cree que Pitágoras pudo acceder a los diversos intervalos sería el monocordio, una cuerda puesta en tensión que, según los lugares donde fuese pulsada para formar un nodo produce unos sonidos u otros. Pitágoras dedujo así la octava y decidió que los intervalos que expresaban razones justas eran consonantes (octavas, cuartas y quintas) y los demás no. Además, reorganizó los tetracordios griegos, que procedían más que todo de la propia construcción de instrumentos como la lira. Pitágoras descubrió también pequeñas diferencias e irregularidades entre los semitonos, lo que llamó “limma” según se afinara por quintas, cuartas, etc., algo que sería discutido largamente por los teóricos hasta la adopción de una escala completamente artificial, la del temperamento igual, a principios del siglo XVIII, que es la que hoy se sigue utilizando. Pitágoras usó una solución aritmética y su escala, llamada pitagórica, es la base de todas las que luego se han propuesto como rectificaciones menores...*

*... La armonía numeral de la música pitagórica se refleja en la música pero también en el mundo físico y espiritual hasta llegar a influir en la astronomía. Aunque la idea de la armonía de las esferas es de raíz pitagórica y anterior a Platón, es éste el que da una visión completa de este concepto y luego lo presenta como una especie de alma del universo. Astronómicamente, y ello se inserta incluso en el sistema de Ptolomeo, los cuerpos celestes se adecuan a las proporciones de los intervalos musicales y producen una armonía de las esferas, una verdadera música que no oímos*

*porque está siempre sonando, pero que es una expresión de la base numeral del mundo como también de la relación entre el cuerpo y el alma”.*<sup>102</sup>

La teoría pitagórica y sus derivaciones posteriores han tenido contestación no tanto en un sentido meramente científico –aunque también- como en la explicación del poder de los números para provocar determinadas emociones o sensaciones. Aún podemos recurrir a un pitagórico como Boecio, a través de los textos de León Tello, para observar con cuánta profundidad ha calado en nuestra historia la idea del poder de la música, hasta el punto de que sus reflexiones están en pleno vigor hoy en día a través de disciplinas como la musicoterapia o el uso de la música en distintas técnicas de venta y publicitarias:

*“Por la extensión de las proporciones que representan a las consonancias a toda la creación, encuentra Boecio justificada una concepción musical del Universo, que le permite distinguir al lado de la música instrumental una mundana y otra humana. Relaciona también a la mundana con el movimiento de los astros y, para mayor propiedad, adopta la atribución del nombre de una nota del sistema griego a cada planeta, observando así formadas entre ellos las consonancias debidas. Por la humana explica la influencia que el arte musical ejerce en el hombre, produciéndole no sólo distintos efectos sentimentales, ya tristes, ya alegres, combativos o pacíficos, que constituyen el fundamento de su carácter expresivo, sino que, siguiendo la teoría clásica, piensa que puede llegar por medio de melodías adecuadas a curar enfermedades psíquicas y aún corporales”.*<sup>103</sup>

Es en este vínculo físico-matemático-fisiológico-emocional en el que se basa Esplá para poner de manifiesto sus reparos a las doctrinas pitagóricas, al considerar la respuesta emocional como algo subjetivo que sólo en parte tiene una relación directa con la dimensión científica del asunto:

*“Todas estas doctrinas afines en su propensión al formulismo matemático, tienen una parte de verdad, pero no más que una parte; y todas adolecen*

---

<sup>102</sup> MARCO (2008), pp. 41-43

<sup>103</sup> LEÓN TELLO (1991), pp. 23-24

*también de un mismo error fundamental cuando extienden sus explicaciones más allá de la sensación sonora, convirtiendo en sustancia de un fenómeno lo que no es más que un simple accidente.*

*La equivocación de Pitágoras nacía estableciendo una asociación viciosa entre la experiencia sentimental interna y el aspecto matemático del agente exterior que determina las impresiones musicales.*

*Los pitagóricos no se daban cuenta de que la naturaleza obraba los mismos efectos antes de que los hombres inventaran el primer sistema de numeración. Los hechos no tenían por qué someterse a los números, más bien éstos, como todo medio humano para relacionar y comparar las cosas, nacieron y fueron siempre esclavos de los hechos.*

*Es absurdo suponer como causa eficiente de los fenómenos las recónditas combinaciones numéricas que, como toda lucubración matemática científica en general, carecían de realidad objetiva. Esto en cuanto a las ideas pitagóricas se refiere”.<sup>104</sup>*

Siguiendo con la propiedad emocional de la música, y habiendo llegado incluso a su capacidad de curación no sólo a nivel espiritual sino también físico, no podemos pasar por alto otras propiedades como las moralizantes o las pedagógicas, que pusieron en pie filósofos como Platón y como Aristóteles y con las que, de nuevo, Esplá, se apresura a disentir:

*“¿Qué puede enseñarnos una sinfonía de Beethoven o un cuarteto de Haydn o una fuga de Bach?*

*Hablando con propiedad, pedagógica y moralmente, ni de la fuga ni del cuarteto ni de la sinfonía, hemos de sacar provecho alguno.*

*El ejercicio de la música, forzándonos a observar con rigurosidad el compás y a sentir diferentes ritmos, puede proporcionarnos, por una parte, cierta disciplina mental que se traduciría en agilidad e independencia de movimiento, y, por otro lado, una mayor aptitud para imaginar y abarcar direcciones distintas y simultáneas.*

*Será cierto que nuestras pisadas repercuten infinitamente atenuadas en los pies de nuestros antípodas, pero confesemos que todavía son más*

---

<sup>104</sup> OP. Cit., pp. 19-20

*remotas y lejanas, más infinitamente atenuadas las relaciones que esas ventajas adquiridas en el ejercicio musical puedan tener con la moral y con la pedagogía.*

*Y aun en el caso supremo de la comprensión y goce completo de una obra musical, por cuyo efecto nuestro espíritu se habrá enriquecido adquiriendo más amplitud, mayor capacidad para concebir y sentir, ¿es ésta la intención o el impulso que llevó al artista a realizar su obra? Ciertamente que no.*

*El fenómeno musical, como todo fenómeno artístico, comprende dos fases: una individual, la esencial e importante en cuanto a la producción; otra social complementaria; acaba la primera cuando el artista ha realizado su obra; y acaba la segunda cuando en nuestro contacto con ella llegamos a comprenderla y sentirla. Termina, pues, el ciclo que recorre el hecho artístico sin contacto alguno con lo docente, cuyo valimiento dudoso en el arte, aunque pueda venirle por añadidura, no le es consustancial”.*<sup>105</sup>

Es evidente, en todo caso, que a través de la música podemos evocar o experimentar determinados sentimientos. Cuestión distinta es que tales sentimientos estén en la sustancia misma de la música que, de hecho, no lo están. Tomemos como ejemplo el momento de la creación de la obra musical. Es muy posible que el compositor vuelque inconscientemente sus propias emociones al escribir la partitura e incluso que pretenda provocar un determinado efecto de forma consciente en el potencial oyente de la obra pero, cuando ese oyente recibe la música ¿experimenta, consciente o inconscientemente, las mismas emociones que el autor al escribirla? Posiblemente no. Si a la salida de un concierto preguntásemos a cada una de las personas que han estado presentes en la sala acerca de las emociones que les ha provocado la música que acaban de escuchar, es más que probable que obtuviéramos tantas respuestas como personas preguntadas. Entendemos así que una música actúa como una suerte de mecanismo que activara sentimientos asociados a experiencias concretas, experiencias que en un momento dado hemos podido olvidar pero que nuestro cerebro conserva cuidadosamente, sólo a la espera de que algo vuelva a situarlas en un primer plano. Ciertamente es, por otro lado, que un autor puede proponer una determinada música para provocar una reacción específica y que a ese mismo estímulo respondería una buena parte de los oyentes. La música en una película de terror, por

---

<sup>105</sup> *OP. Cit.*, pp. 22-23

ejemplo, está encaminada a reforzar el mensaje de angustia o de miedo que transmiten las imágenes. Muchas veces se ha dicho que si a una película de terror le quitásemos la música, el miedo que provocan las imágenes sería sensiblemente menor. Todo ello por no hablar de uno de los ejemplos más claros que ha dado la historia de la música en ese aspecto evocativo: canto de pájaros, sonidos de tormenta y un sinfín de aproximaciones tanto a la naturaleza en su faceta más bucólica, como incluso a los innumerables tipos de sonidos, ruidos si se quiere, que podemos fabricar los seres humanos a través de artefactos de uso común. Sirva como ejemplo la obra conocida como *Iron foundry*<sup>106</sup>, en la que los instrumentos de la orquesta sinfónica recrean los ruidos propios de una fábrica de acero; o la titulada *Pacific 231*<sup>107</sup>, que recrea los movimientos y los ritmos de una locomotora de vapor. Todavía podríamos mencionar aquí la famosa *La Máquina de escribir*<sup>108</sup>, cuyo título es bastante evidente y que ha sido utilizada en incontables ocasiones, en especial en programas de radio y televisión.

Establecido, por tanto, desde los más remotos orígenes, el poder de influencia de la música sobre el espíritu humano, tanto en su ser individual como en cuanto que perteneciente a un colectivo, encontramos todo el sentido a ese afán en utilizar la música para propósitos concretos. A lo largo del siglo XX aparecen terminologías como *música funcional*, *música ambiental* e, incluso, *músicas invisibles*, junto a la expresión acuñada como *función social de la música*. Todas estas terminologías, que parecieran indicarnos conceptos nuevos, no son sino nuevas etiquetas lingüísticas para hechos que son tan antiguos como la propia música. Ya hemos visto cómo la moderna musicoterapia está ya perfectamente explicada en Boecio, pero la historia de la música está llena de modelos que podemos asimilar a distintas funcionalidades. Uno de los casos más claros al respecto tiene que ver con la llamada música militar: no hay referencia histórica en la que la expresión musical se halle ausente de las campañas bélicas y se cuentan por miles las citas que han llegado hasta nosotros en las que los

---

<sup>106</sup> La obra fue escrita en 1927 por Alexander Mosolov con el título original de *Factory: machine-music*, aunque se la conoce como *Iron Foundry*, que ha sido traducido al español como *Fundición de acero* aunque también se utiliza *Fundición de hierro*, más próximo al original inglés. La obra estuvo concebida como el primer movimiento de una suite para el ballet *Acero*, que no se llegó a realizar, funcionando como pieza independiente. Se estrenó en Moscú, el 4 de diciembre de 1927.

<sup>107</sup> Obra escrita en 1923 por Arthur Honegger. *Pacific* hace referencia a un modelo de máquina de vapor, mientras que la terminología *231* alude a los ejes: dos ejes delanteros, tres para las ruedas motrices y un eje trasero. La obra está dedicada a Ernest Ansermet y se estrenó en París, el 8 de mayo de 1924, dirigida por Serge Koussevitzky.

<sup>108</sup> *Typewriter* está fechada el 9 de octubre de 1950 y creada por Leroy Anderson como una suerte de concierto para máquina de escribir y orquesta. Ha conocido numerosas adaptaciones e interpretaciones en vivo. Se estrenó el 8 de septiembre de 1953 en una sesión de grabación para Decca Records.

cronistas ponen de manifiesto la finalidad de tales expresiones. Conrado del Campo publicó en 1941 un artículo dedicado a este particular<sup>109</sup>, cuyos dos primeros párrafos resumen con notable acierto el papel de la música al servicio de los ejércitos:

*“Una de las más nobles y poderosas cualidades de la música es la de estimular la voluntad de acción en momentos decisivos de la vida humana; elevar el espíritu en horas de inquietud o desaliento; despertar energías y fundir en un mismo afán, en un ardiente y unánime impulso, los distintos e indecisos ánimos de las multitudes que, al conjuro irresistible de un ritmo vigoroso, reiterado e imperativo, estrechamente unido a un canto de robusta afirmación, pasan prontamente, sugestionadas por el poder fascinador de los concertados timbres sonoros, de la indecisión, blandura y apocamiento del ánimo a un estado de ardiente exaltación; de confianza ciega en la eficacia y magnitud del propio esfuerzo, y de irresistible obediencia al imperativo de la voluntad de acción que hace posible el logro de las más arriesgadas y gloriosas empresas.*

*Esto explica la importancia que a la música ha sido concedida en las organizaciones militares de todas las épocas y de todos los pueblos, y también la razón por la que en las grandes campañas de la historia, desde la más remota antigüedad hasta los tiempos actuales, acompañe al bélico estruendo de las columnas en impetuoso caminar; la animadora resonancia de trompas y clarines: de “añafiles” y ásperas chirimías, lanzando al aire sus mensajes de desafío, vigorizados por el ritmo firme, implacable y tenaz de “atabales” y claros tambores, como presagios de la victoria. Refiere Tácito que los guerreros germánicos, antes de lanzarse a la batalla, entonaban su himno de guerra: el “Bardit”. De sus notas arrancaban como una predicción el resultado de aquélla, favorable o adverso, y añade el historiador latino que se mostraban terribles o tímidos, según fuese el sentido y la entonación de los cantos de las tropas prontas al combate. “Buscan, dice, sobre todo, la dureza de los sonidos y producen, para conseguirlo, como un murmullo ahogado, apoyando el escudo contra la*

---

<sup>109</sup> CAMPO, Conrado del: *La música en los ejércitos. El arte al servicio de la exaltación bélica. El Alcázar*, 8 de diciembre de 1941.

*boca, a fin de que la voz, con mayor energía y gravedad aumente la rudeza de la resonancia”.* <sup>110</sup>

Con independencia del momento concreto en el que se produce esa asociación entre la maquinaria bélica y la música, otro modelo que se ha perpetuado en el tiempo y que muchos sitúan como la primera de todas las funcionalidades, es la del acercamiento a la divinidad o divinidades. El ser humano, de forma tal vez sólo intuitiva, se pone en armonía con sus dioses a través del canto y es sólo la voz la que se antoja suficiente para elevar su espíritu, aunque la presencia de instrumentos musicales viva su incorporación poco tiempo después. De ello vuelve a hablarnos Honolka en su *Historia de la Música*:

*“El individuo de un pueblo primitivo no puede diferenciar ni su entorno, ni sus pensamientos, ni sus hechos. Está, sencillamente, en el mundo. Los incomprensibles fenómenos de la Naturaleza solamente puede explicárselos como obra de seres invisibles. Seres de los cuales él depende en un alto grado y a los que ha de poner a su favor o defenderse de ellos al nacer, en la enfermedad y la muerte, en la caza o la guerra, siembra y cosecha, lluvia y tormenta. En todas partes hay siempre algo que conjurar, intentando imitar las voces de los seres imaginados. En general, piensa que, tendiendo hacia lo extra-humano, alcanzará más pronto su destino.*

*Esa es la causa de los sonidos inhumanos, la monotonía hipnótica del canto, las bebidas espirituosas, los castigos corporales y demás.*

*Todo ello puede haber sido una “instintiva actitud natural de manifestación de vida de todo pueblo” (Sachs), pero pronto se separan las funciones y aparecen las clases de sacerdotes, curanderos y hechiceros.”* <sup>111</sup>

El concepto de música divina o de fin divino de la música está presente en buena parte de los tratados que han llegado hasta nosotros, por no hablar de las referencias bíblicas o de los relatos mitológicos. León Tello aporta varios ejemplos en su relación de tratadistas, entre los que podemos destacar la opinión de Domingo Marcos Durán <sup>112</sup>:

---

<sup>110</sup> IGLESIAS (1984), p. 374

<sup>111</sup> *Op. Cit.*, p. 10

<sup>112</sup> Domingo Marcos Durán es un teórico musical del Renacimiento español. Inicia su formación en la Catedral de Coria como seise y después estudia Artes Liberales y Música en Salamanca, decantándose finalmente por el estudio de la Música, centrándose en aspectos pedagógicos. Escribe tres tratados: *Lux Bella* (1492), *Comento sobre Lux Bella* (1498) y *Súmula de Canto de órgano, contrapunto y composición* (ca. 1502-07). Su primer libro es el primero impreso en castellano, el segundo es un comentario y

*“Marcos Durán no reconoce todavía en la Música el mero placer estético: todas las excelencias que advierte en ella responden a un sentido religioso. Para el maestro extremeño, el arte musical tiene un valor positivo en cuanto Dios se sirve de ella y admite los cánticos de alabanza; en su opinión, este es su fin directo, que justifica su intervención en el culto. Respecto del hombre, admira el poder de la Música para provocar en los corazones el amor de Dios, afirmando que no encuentra otra ciencia práctica que más los eleve en la contemplación de las cosas divinas y más las encienda en caridad; inserta también aquellas repetidas frases que reflejan la alegría que produce en los espíritus.”*<sup>113</sup>

Reseñable también es la opinión de Fray Juan Bermudo<sup>114</sup>, en la que incorpora la alusión al propio conocimiento de Dios y a los ángeles, una alusión que no es ajena a la ya mencionada ‘armonía de las esferas’ platoniana:

*“Hemos notado que Bermudo habla, aparte de la triple división normal, de una música divina. Se trata de una interpretación personal bajo esta denominación del conocimiento que tiene Dios de sí mismo: en este sentido sería completamente ajena a las criaturas e incomprensible para ellas. Sin embargo, observa en los Ángeles y en los hombres una música a la que convendría también este epíteto aunque con una significación completamente distinta: los cantos dirigidos y encaminados a Dios. Para Bermudo, es esta la meta a la que debería tender toda la música. El maestro ecijano invita a los compositores españoles a que escriban no ya sólo obras artísticas, sino también didácticas con esta intención; les recuerda además la gloria que de ellas se seguiría para su patria. Si acerca del estudio en general, afirma que realizado con esta afinidad está colmado de bienes, encuentra la principal justificación del aprendizaje del canto en su empleo ‘en el servicio y alabanzas a Dios’.”*<sup>115</sup>

---

ampliación del primero, y el último es el primer libro de polifonía impreso en castellano. Obtenido de BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar (1999).

<sup>113</sup> *Op. Cit.*, p. 232

<sup>114</sup> Nacido en Écija hacia 1510. Publicó tres tratados teóricos: *Libro primero de la declaración de instrumentos musicales* (1549); *Arte Tripharia* (1550) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555)

<sup>115</sup> *Op. Cit.*, p. 258-259

El principio de relación entre música y divinidad ha tenido un enorme recorrido a lo largo de la historia de la música. Himnos, cantos de alabanza, rituales de sacrificio, cantos fúnebres y una larga lista de formas y géneros musicales están asociados a ceremonias religiosas presentes en todas las culturas conocidas. Sumerios, asirios, babilonios, egipcios, griegos y romanos inician un camino cuya evolución nos lleva hasta nuestros días. Es un camino conocido para nosotros porque forma parte de nuestra herencia cultural dentro de lo que conforma la manifestación artística occidental. Mas el estudio de los restos arqueológicos y los posteriores tratados de otras culturas como los pueblos chinos, japoneses, hindúes, africanos o americanos, por citar algunos, presentan en sus remotos orígenes rasgos e intencionalidades similares, al margen de las características propias que luego se aprecian en sus respectivas evoluciones. En la *Historia de la Música* de Honolka se cita un fragmento de *La música india*, de Sir William Jones, que resume esas connotaciones comunes:

*“Cuando el salvaje expresa sus sentimiento en el canto, la Naturaleza le enseña el camino más corto. El mejor instrumento lo tiene en sí mismo. Con repetidas pruebas llega a modular su voz, que pronto trata de imitar sirviéndose de instrumentos primitivos. Con caña, madera o tiernos huesos de gacelas, corzos y grullas comunes talla sencillas flautas pastoriles. El caparazón de una tortuga sirve de caja de resonancia a la cítara. En el cuerno de un toro o de un morueco se tensan cuerdas hechas de intestinos de animales o seda. Así surge la música en todos los pueblos de la época primitiva de pastores, cazadores y pescadores. Con el avance de la cultura se aumentan las necesidades, se perfeccionan también los instrumentos, y el estrecho ciclo tonal (que al principio constaba de sólo tres o cuatro sonidos) crece hasta llegar a una escala completa.”*<sup>116</sup>

Sería muy prolijo relatar aquí otros modelos que ponen de relieve las distintas funcionalidades que han tenido a la música como protagonista, aunque se hayan citado ya algunas de las principales. Estos modelos citados pueden permitirnos trazar un dibujo bastante fidedigno del significado de la música en la sociedad: a su papel de puro deleite, de vehículo de disfrute y placer sensorial que, por otra parte, es un papel compartido con otras artes, añadiremos el de la intencionalidad en su sentido más

---

<sup>116</sup> *Op. Cit.*, p. 35

amplio y variado, intencionalidad que, si bien no es exclusividad absoluta de la música, sí tiene ese carácter único en cuanto a sus mecanismos de actuación.

Hemos hablado de elementos que forman parte indisoluble de la naturaleza de la música. A tenor de lo vertido por los tratadistas e historiadores, la intencionalidad o la funcionalidad es uno de esos elementos desde sus orígenes. Otra cuestión distinta es debatir quién o quiénes atribuyen la intención. En determinados periodos de la historia, los compositores han creado bajo unos cánones que podríamos asimilar a finalidades concretas. En otros momentos, han sido escritas piezas musicales sin otro planteamiento que el mero hecho artístico. Tanto en un caso como en el otro, vengán determinadas por los autores, por los condicionantes históricos o por las experiencias particulares de los oyentes, la música incluye en sí misma la capacidad de asociación con concepciones abstractas y concretas.

En este orden de cosas, no podemos negar que esas capacidades se hacen plenamente presentes cuando se produce la escucha efectiva de la obra. Pocas personas en el mundo poseen la capacidad de lo que denominamos ‘escucha interna’ u ‘oído absoluto’, esto es, la capacidad de conocer exactamente cómo va a sonar una música simplemente basándose en la lectura de la partitura. Y esas pocas personas se encuentran generalmente entre los compositores y los intérpretes, cuyos oídos están educados y ejercitados para esa función. Pero ni siquiera todos los profesionales disfrutan de esa capacidad y, si volviéramos nuestra mirada hacia personas que, sin ser profesionales, sí tienen una educación musical, el número de ‘capacitados’ se vería sensiblemente reducido. Finalmente, si llegamos a las personas que no han recibido educación musical alguna, la cifra sería irremediablemente cero. Ahora bien, si cualquiera de entre estos tres grupos de personas tiene la oportunidad de escuchar la interpretación de la música contenida en una partitura, el porcentaje de derivación de las intenciones o funciones, reales o potenciales, de esa música, llega en todos los casos al cien por ciento.

Nuestra sociedad contemporánea tiene la inmensa fortuna de disponer plenamente de la música, en cualquier lugar y en cualquier momento. Desde que hicieran su aparición los primeros soportes de grabación, el acceso a la música se independizó de la asistencia a las salas de conciertos. El nacimiento del medio

radiofónico fue también otro factor que contribuyó a esa independencia. Pero la presencia de la radio tuvo un alcance mucho mayor que el hecho de facilitar el acceso masivo a la música, porque el desarrollo de su propio lenguaje narrativo hizo que la música empezara a jugar en paralelo un papel ajeno al engrosamiento de contenidos y sí cercano a la aplicación de funcionalidades como la ambientación o el refuerzo del mensaje informativo. Se ahonda así en una función que ya se había hecho notoria en el cine, nacido un par de décadas antes. El acompañamiento musical que se producía en las proyecciones cinematográficas en esos primeros momentos en los que el cine era mudo, tenía más que ver con la pura ambientación, primero porque la sucesión de imágenes sin ningún tipo de sonido provoca una considerable fatiga en los mecanismos de percepción; segundo, porque se quería evitar, anular si se quiere, el propio ruido que emitían los proyectores. Este estadio primitivo se ve pronto superado por la certeza de que determinadas músicas podían realzar el contenido de las imágenes proyectadas, reforzando así la propia narración. Cuando el cine se hace sonoro, y esto tiene que ver, una vez más, con las posibilidades de grabación de los sonidos, la exploración del papel de la música en ese lenguaje narrativo se desarrolla en toda su dimensión, de la misma manera en que lo estaba haciendo en la radio, en la publicidad y, un poco más tarde, en la televisión.

De todo ello se deriva ese redescubrimiento del poder de influencia de la música en el espíritu humano que venimos experimentando desde los inicios del siglo XX y a raíz de las revoluciones tecnológicas en cuando al sonido se refiere. Pero ya hemos visto que de ese poder éramos conscientes desde los inicios de la música, tal y como quedó de manifiesto en los primeros tratados que han llegado hasta nosotros. Estos tratados nos hablan al principio de una experiencia directa, es decir, de la comunión del ser humano con la música ejecutada en vivo. Tenemos que esperar muchos siglos hasta disponer de los primeros reflejos escritos que permitieran sentar las bases científicas sobre la práctica musical. No hay que perder de vista que lo que se ha manejado como fuentes directas en la música es lo que en otras disciplinas se ha considerado como fuentes secundarias. Sin la propia música y sin su reflejo escrito, nadamos en un terreno especulativo que abarca nada menos que desde la Prehistoria hasta, como mínimo y de forma parcial, la civilización griega. La transmisión oral se convierte así en dueña y señora de una disciplina que tiene que recurrir a la arqueología primero, y a la literatura después, para obtener pautas sobre su comportamiento. Comotti resume esta

circunstancia referida a la música de griegos y romanos, que es de donde tomamos los primeros tratados musicales y de donde partimos para asentar una teorización plausible hasta la llegada de los primeros sistemas de notación musical:

*“Los teóricos griegos y romanos se ocuparon, sobre todo, de la doctrina de los intervalos, calculando sus distancias en base a relaciones numéricas y analizando los distintos modos en que los mismos intervalos pueden disponerse en el interior de los tetracordos (esquemas musicales elementales, formados por la sucesión de cuatro notas, que tienen para la música griega la misma función que las escalas en octavas para nuestra música) y de los sistemas (estructuras más amplias, formadas por dos o más tetracordios). En algunas de estas obras, en el De musica, de Aristides Quintiliano (siglo II); en la Isagoge de Baquio Geronte y en la Isagoge de Alipio (siglo V), también son empleados los signos de la escritura musical de uso entre los griegos; pero no encontramos jamás ni una referencia a una composición musical cualquiera ni una indicación detallada sobre la técnica compositiva y de ejecución.*

*Es evidente que los autores de estos tratados no tenían ningún interés por la música que era ejecutada, sino que se preocupaban únicamente de definir los soportes teóricos de una música desde fuera del tiempo. A partir de la actitud de los teóricos se pueden individuar motivaciones en el ámbito de la historia del pensamiento antiguo; de todos modos, sus obras no ofrecen apreciables contribuciones de información para una historia de las culturas musicales griega y romana.”<sup>117</sup>*

El conocimiento sobre el hecho musical se ha basado también en disciplinas como la moderna etnomusicología, aunque ésta se mantenga todavía en perfiles difusos condicionados por una sucesión o superposición de taxonomías que aún no ha sido resuelta plenamente de forma satisfactoria. Entra aquí en juego el concepto de relativismo, puesto que el mundo occidental ha venido juzgando las manifestaciones musicales de otras culturas desde su propio punto de vista o desde su propio aprendizaje de su herencia sonora. Claro está que lo que consideramos exotismo, e incluso primitivismo, en las músicas orientales, bien puede ser exactamente lo mismo en

---

<sup>117</sup> *Op. Cit.*, p. 4

opinión de los orientales hacia nuestra música. Sin embargo, puesto que uno de los campos de interés de la etnomusicología son las músicas de tradición oral, bien ha podido aportar numerosas visiones que han servido para estudios comparados que apuntan a determinadas pautas de comportamiento comunes.

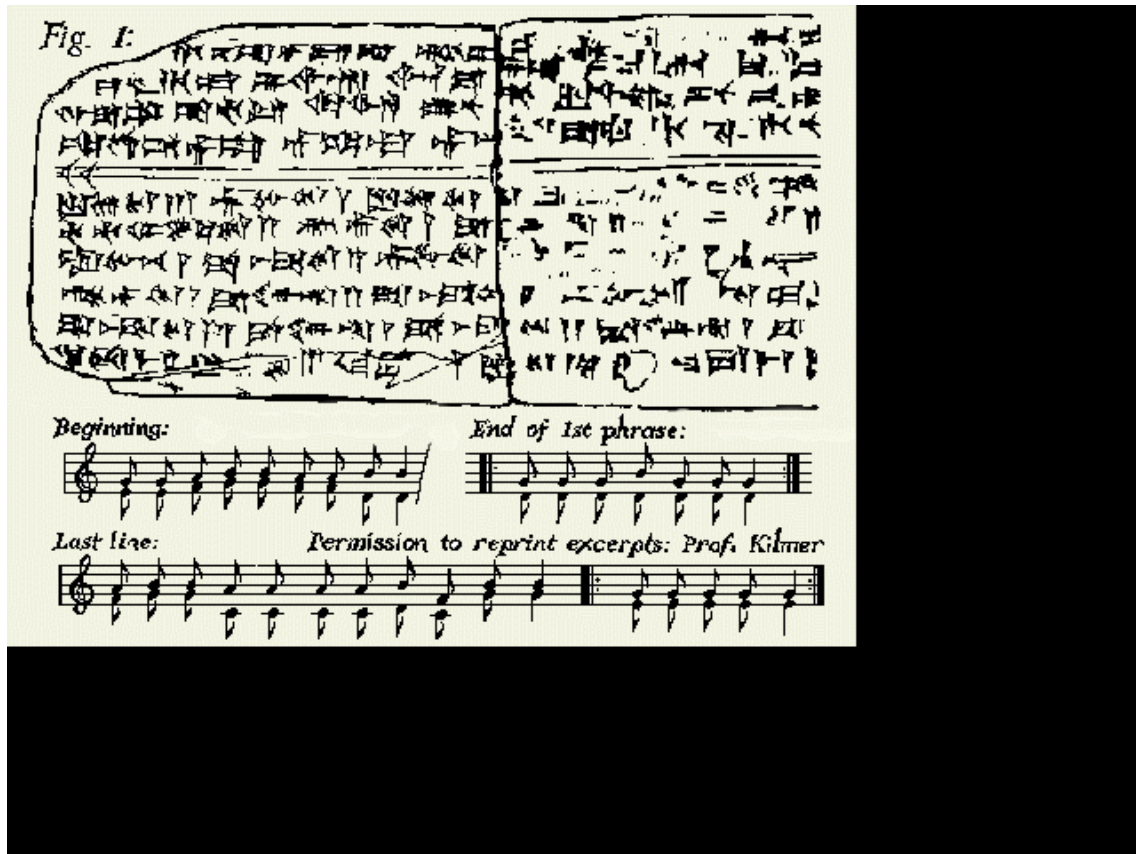
Más allá de las teorizaciones, cabe insistir en que las evidencias sobre el desarrollo de la música no se producen sino con la aparición de los primeros documentos sonoros escritos. No podemos pasar por alto, sin embargo, algunos descubrimientos que han ido sucediéndose desde finales del siglo XIX. Son algunos fragmentos de grafías musicales que permiten relacionar e identificar algunos aspectos teóricos conocidos gracias a los tratados y, en algún caso, incluso revisar esas teorías. Todos esos fragmentos juntos no durarían más que unos minutos en su interpretación, pero aportan la evidencia de formas primitivas de notación musical y, naturalmente, se convierten en fuentes primarias de información.

Uno de los hallazgos más recientes es el que nos conduce al testimonio de escritura musical más antiguo del mundo que poseemos hasta la fecha. Las excavaciones realizadas en la localidad de Ugarit, en la actual Siria, durante los años cincuenta del pasado siglo XX, sacaron a la luz un conjunto de 36 tablillas de barro de las que tan sólo una estaba lo suficientemente completa para proceder a su desciframiento. La tablilla, en escritura cuneiforme, aparece dividida por una línea y las investigaciones concluyeron que lo escrito por encima de la línea era un texto, y lo escrito por debajo estaba indicando la música que acompañaba a ese texto. El primero en proponer una transcripción es Emmanuel Laroche a finales de la década de los sesenta. A partir de ella, otros expertos han aportado sus propias transcripciones: Manfred Dietrich y Oswald Loretz publicaron en 1975 un trabajo basado en diversas fotografías realizadas sobre la tablilla; Hans-Jochen Thiel se basó en ellas para su estudio aparecido en 1977; la publicación más reciente es la de Theo J. H. Krispijn, en el año 2000<sup>118</sup>. Junto a ellas, hay que destacar el trabajo de Anne Draffkorn Kilmer, de la Universidad de California en Berkeley, que no sólo pone título a la pieza –Himno a Nikkal- sino que también concluye que la música refleja el uso de la armonía, algo que

---

<sup>118</sup> GORANSON (2009)

rompe las creencias heredadas hasta la fecha<sup>119</sup>. La tablilla está fechada hacia el 1500 a.C. y se trata de un himno a la esposa del dios de la luna<sup>120</sup>.



**Ilustración 18. Tablilla de Ugarit. La parte superior indica la letra, mientras la parte inferior hace referencia a las notas musicales.**<sup>121</sup>

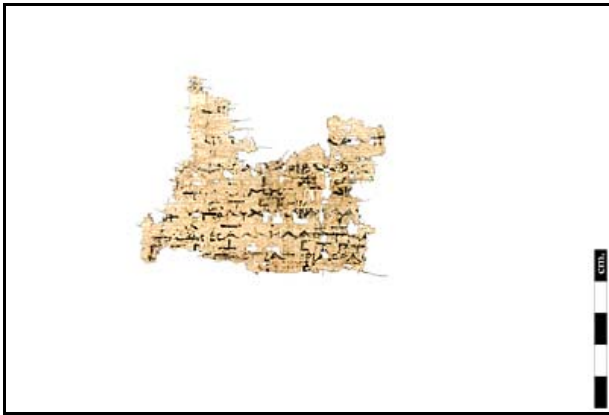
De esta fecha, hay que pasar ya al siglo III a.C. para encontrar el siguiente documento sonoro. Se trata del Papiro 510 de la Universidad de Leyde, en el que aparece un fragmento de *Igifenia en Aulide*, de Eurípides, concretamente, los versos 783-792. Fue encontrado en 1890 y publicado por K Wessely en 1892. Una de las partes es un coro y otra una monodia, ambos para ser cantados en un concierto<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> Se supone que el acompañamiento musical seguía la línea melódica, bien al unísono, bien a distancia de octava. La propuesta de Kilmer se basa en el uso de acordes de tercera y un modelo de escala diatónica similar al que hoy utilizamos.

<sup>120</sup> En la religión ugarítica, Nikkal-wa-Ib era la diosa de los huertos o de la fruta, era hija del dios del verano Khirkhibi y esposa del dios de la luna Yarikh

<sup>121</sup> <http://www.greenwych.ca/evidence.htm> [consulta 30 abril 2011]

<sup>122</sup> Puede ampliarse la información en JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise: un Nouveau papyrus musical d'Euripide (presentation provisoire) en *Compt. Rend. Ac. Inscr.* 1973, 292-302 y en COMOTTI, G: words, verse and music in Euripides "Iphigenia in Aulis" en *Mus. Philil. Lond.* II 1988, 69-84



**Ilustración 19. Fragmento de *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides<sup>123</sup>**

También de Eurípides es la tragedia *Orestes*, fechada en el 408 a.C. La Biblioteca Nacional de Viena conserva un papiro de principios del siglo II a.C. encontrado, junto con el anterior, en 1890 y también publicado en 1892. Muestra los versos 338-344, correspondientes al primer coro. Hay controversias sobre la datación. De no ser contemporáneo a la escritura de la obra, podría no tratarse de la música original, sino de alguna anotación posterior<sup>124</sup>.



**Ilustración 20. Papiro *Orestes*<sup>125</sup>**

<sup>123</sup> <http://hum.leidenuniv.nl/papyrologisch-instituut/collectie/papyruscollectie.html#p-leiden-inv-510-fragment-euripides-met-muzieknotatie> [consulta 1 mayo 2011]

<sup>124</sup> Puede ampliarse la información en REDONDO REYES, Pedro: Eurípides y la música del drama ático: una revisión del Papiro del *Orestes*. *Myrtia: Revista de filología clásica* nº 16, 2001, pp. 47-46. ISSN 0213-7674. Disponible en

[http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/m/myrtia/numero\\_16\\_2001/euripides\\_y\\_la\\_musica\\_del\\_drama\\_atico\\_una\\_revision\\_del\\_papiro\\_del\\_orestes](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/m/myrtia/numero_16_2001/euripides_y_la_musica_del_drama_atico_una_revision_del_papiro_del_orestes) [consulta 8 mayo 2011]

<sup>125</sup> <http://maestrandos-clasicos.blogspot.com/2008/10/euripides-fragmento-de-orestes.html> [consulta 8 mayo 2011]

Descubierto en El Cairo en 1915 es el conjunto de rollos que se conocen como Papiros de Zenón. Entre ellos se encuentra un fragmento de lo que podría ser la música de una tragedia, aunque su estado de conservación no ha permitido su desciframiento.

En 1894 se descubrieron en Delfos dos himnos a Apolo, el primero de ellos de autor anónimo y fechado en el 138 a.C. y el segundo atribuido a un ateniense llamado Limenio y fechado en el 128 a.C.

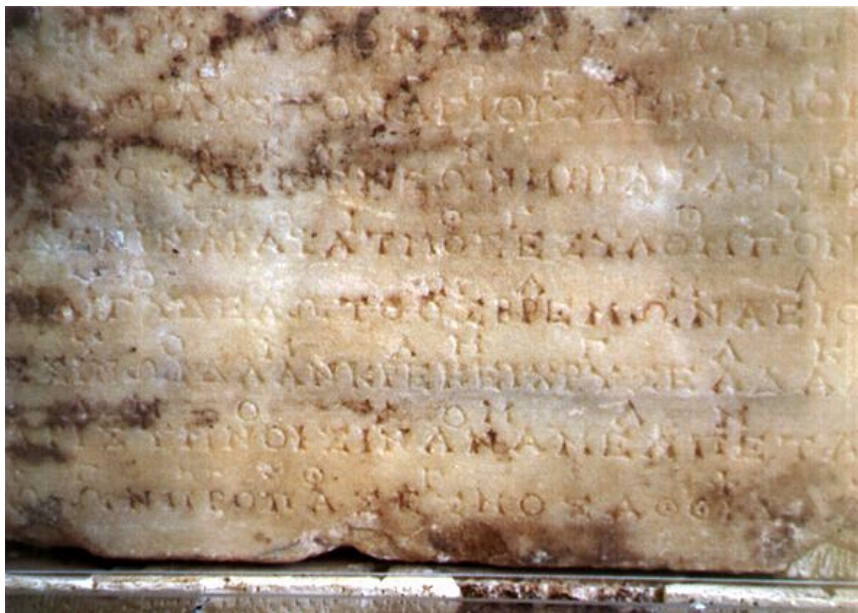


Ilustración 21. Segundo Himno a Apolo. Delfos<sup>126</sup>.

En 1883, Sir W. M. Ramsay descubrió el que durante mucho tiempo fue considerado como el único ejemplo completo de una pieza musical. Se trata del llamado Epitafio de Seikilos, hoy conservado en el Museo Nacional de Dinamarca<sup>127</sup>. Se trata de una estela funeraria de piedra que, además de un texto introductorio, contiene una *skolion*, o canción para beber, para voz y acompañamiento de un instrumento. Está fechada hacia finales del siglo II a. C. y, si bien las distintas transcripciones realizadas

<sup>126</sup> <http://helade.wikispaces.com/Cert%C3%A1menes+Musicales> [consulta 13 mayo 2011]

<sup>127</sup> En un principio, estuvo localizado en un museo de Esmirna, pero los destrozos de la guerra entre Turquía y Grecia de 1919-1922 provocaron su pérdida. Años después fue encontrado en el jardín de una casa particular y trasladado a su ubicación actual.

coinciden en lo que al texto se refiere, no puede decirse lo mismo de la música, para la que se han propuesto varias versiones<sup>128</sup>.



Ὅσον ζῆς παύ — νου  
μηδέγ ὄλ-ως σὺ λυ-ποῦ·  
κρὸς ὀλίγον ἐ—στὲ τὸ ζῆν.  
τὸ τέλος ὀχρόνος ἀραι-τεῖ.

Ilustración 22. Epitafio de Seikelos y transcripción propuesta por Leandro Fanzone<sup>129</sup>

Otros documentos importantes son unos Himnos a Némesis y al Sol, atribuidos a Mesomedes de Creta, un músico protegido por el emperador Adriano. Fueron descubiertos y descifrados por Vincenzo Galilei<sup>130</sup> y publicados en 1581 en Florencia. Una breve descripción de ambas citarodias la encontramos en *La Antigua Grecia. Sabios y Saberes*:

*“Una de las obras de Mesomedes es el “Himno al sol”, una obra muy bien construida y equilibrada, en la que el músico poeta evoca al “padre de la Aurora de níveos párpados”, en tanto en el monte Olimpo danza el coro de estrellas que acompaña a la lira del dios radiante. La obra está precedida por un texto poético sin música. Otra de las obras es el “Himno a Némesis”, también para voces y kitaras. Inspirado en el terror de la diosa*

<sup>128</sup> La transcripción de Pöhlmann está tomada de COMOTTI, p. 62. La transcripción de Reinach está tomada de CANDE, R. de (1981): *Historia Universal de la Música*. Madrid: Aguilar, Vol. I, p. 79

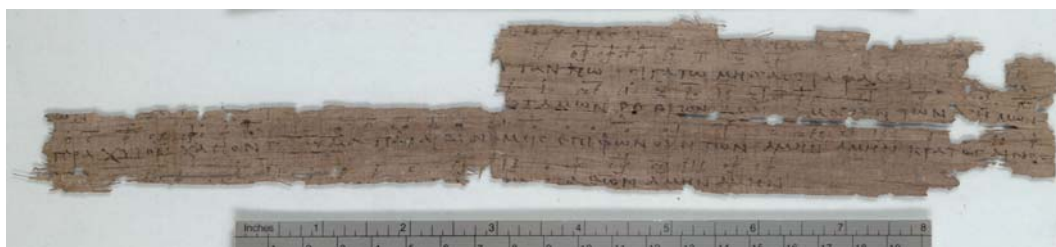
<sup>129</sup> Leandro Fanzone: <http://seikilos.com.ar/seikilos/el-epitafio-de-seikilos/>

<sup>130</sup> Padre de Galileo Galilei

*de la venganza, el himno pertenece a esas obras de la Antigüedad que se sintonizan con nuestra sensibilidad moderna.*”<sup>131</sup>

Hacia el 160 d.C. están fechados dos fragmentos de citarodias de Contrapolinópolis y del 156 d.C. es el papiro de Berlín 6870, que contiene 12 líneas de un paian, 4 líneas de una tragedia, y 3 líneas de música instrumental.

Por último, de finales del siglo III d.C. es un himno cristiano en notación griega, encontrado en uno de los papiros de Oxyrhynchos<sup>132</sup> (Egipto) en 1918 y publicado en 1922.



**Ilustración 23. Papiro de Oxyrhynchos P. Oxy. XV 1786. Himno a la Santísima Trinidad.**<sup>133</sup>

Aunque se podrían mencionar algunos otros ejemplos, los citados aquí sirven para aproximar una idea de las dificultades para el conocimiento de la música antigua. Estas dificultades se perpetúan durante varios siglos, hasta la llegada de un sistema de notación musical que es el que mantenemos en la actualidad, con las evoluciones lógicas correspondientes.

De nuevo hay que hablar del predominio de la tradición oral como mecanismo de transmisión musical. Los músicos aprendían de memoria las melodías y sus acompañamientos, de modo que no sentían la necesidad o no tenían la posibilidad de

<sup>131</sup> MUÑOZ PRECIADO y MORALES (2009), p. 340

<sup>132</sup> El conjunto de los Papiros de Oxirrinco fueron descubiertos en esta localidad egipcia en 1897 por los arqueólogos Bernard Pyne Grenfell y Arthur Surridge Hunt, y buena parte de ellos se encuentran conservados en el Museo Ashmeolean de la Universidad de Oxford.

<sup>133</sup> Disponible en:

<http://163.1.169.40/gsd/collect/POxy/index/assoc/HASH011f/50b846c7.dir/POxy.v0015.n1786.a.01.hires.jpg> [Consulta 28 mayo 2011]

anotarles y, todo hubiera seguido así, de no haber entrado en juego un factor como el cristianismo para modificar los hechos. Porque hay que tener en cuenta que el estudio de la música durante los largos siglos del medioevo confluye con el estudio de la liturgia cristiana. Es gracias a la preocupación de los responsables religiosos desde que se produce el florecimiento de la Iglesia Católica por asentar el corpus correspondiente a la liturgia, que hoy podemos contar con los ejemplos musicales de lo que fueron los cantos de iglesia durante cientos de años y, lo que no es menos importante, con las fórmulas de escritura de dichos ejemplos. Un resumen de lo que fueron esos modos de escritura y su evolución hasta el sistema de Guido d'Arezzo, lo encontramos en la obra de Richard H. Hopin *La Música Medieval* al referirse al canto gregoriano:

*“Antes de que empecemos a examinar las características generales del canto gregoriano es necesaria alguna explicación sobre la notación utilizada en los libros de canto actuales. Realmente la llamada notación cuadrada está bien adaptada al canto llano, para la cual, de hecho, se desarrolló. Las dificultades de lectura desaparecen rápidamente con un poco de práctica, y la notación cuadrada sigue siendo el método más satisfactorio para escribir el repertorio de canto llano.*

*Para apreciar en su integridad el significado de esta notación del canto gregoriano debemos ver brevemente su desarrollo histórico. Los manuscritos más antiguos destinados al coro sólo contenían los textos. Todas las melodías tenían que aprenderse de memoria e interpretarse igualmente de memoria. Conforme aumentaba el número de cantos, esta tarea se hacía cada vez más difícil. El primer paso para facilitar el pesado trabajo de los cantores vino con la introducción de varios signos escritos encima de los textos de los cantos. Estos signos o neumas, como se llamaron, se desarrollaron al parecer a partir de los acentos gramaticales que indican la elevación o la caída de la voz. El signo para una nota más aguda (/) era la virga (vara), pero el signo para una nota más grave (\) se redujo hasta un trazo corto horizontal o un simple punto (- o .) y se llamó punctum. Cuando varias notas se cantaban sobre una sola sílaba los signos simples podían combinarse en neumas de dos o tres notas. Probablemente por la facilidad de escritura, muchos de estos neumas tomaron las formas redondeadas encontradas en los manuscritos más antiguos. También podían*

*escribirse neumas de más de tres notas; pero si se cantaban más de cuatro notas sobre una sola sílaba, generalmente se dividían en dos o más neumas separados. Además, varios neumas especiales indicaban diferentes matices de la interpretación vocal.*

*El sistema de notación neumática parece que no se desarrolló antes del siglo VIII, pero en el siglo IX llegó a ser de uso común. Tanto las diferentes regiones de Europa como los centros religiosos de mayor importancia desarrollaron estilos distintos de escritura de los neumas, por lo que es posible determinar con considerable precisión el lugar de origen de un manuscrito dado. Los estudios comparativos muestran, sin embargo, que todas las fuentes primitivas, cualquiera que sea su estilo de escritura, siguen el mismo sistema de notación y comparten las limitaciones de este sistema.*

*La notación neumática primitiva era cualquier cosa menos simple e indicaba muchas sutilezas de interpretación de tal forma que posteriormente métodos de notación de canto llano encuentran difícil o imposible de imitar. Con todo, dan información específica únicamente sobre el número de notas y sobre si éstas suben o bajan. No hay medio de determinar la amplitud de los sucesivos intervalos melódicos o siquiera la nota en la que comienza la melodía. La notación servía entonces únicamente como ayuda memorística para un cantor que ya conocía la melodía. Para cualquier otro resultaba inútil. La notación de este tipo se llama con diferentes nombres: neumática, adiaستمática, sin pautas, in campo aperto (en campo abierto) y quironómica (de las palabras griegas que significan gestos de la mano, tales como los de un director de coro). Algunos de estos términos sugieren los perfeccionamientos que iban pronto a introducirse.*

*El primer adelanto en la anotación fue la aparición de neumas a distinta altura, que indicaban por su situación tanto la amplitud como la dirección de los intervalos individuales. Por esta razón, la notación de neumas a distinta altura se llama frecuentemente diastemática, de la palabra griega para intervalo. El cuidadoso espaciamiento de los neumas de modo que las notas de la misma altura aparecieran siempre al mismo nivel llevó pronto al uso de una o dos líneas que representaban notas determinadas. Éstas no*

*solían tener un significado fijo y una letra al principio indicaba la nota que representaban. Gradualmente, sin embargo, las líneas que indicaban C (c'), el Do medio y la f, el fa una quinta inferior, se convirtieron en las más comúnmente usadas. Al principio, las líneas podían ser simplemente rayadas sobre el pergamino, en cuyo caso son hoy a menudo invisibles. Más tarde, se utilizaron muchas veces líneas trazadas con tintas de diferentes colores, normalmente roja para el fa, y amarilla o verde para el do. Nos encontramos ante la evolución del pentagrama musical tal y como lo conocemos hoy.*

*La consecución del tetragrama de cuatro líneas, todavía en uso para la notación de canto llano, se suele atribuir a Guido d'Arezzo (ca. 1000-50), uno de los teóricos musicales más importantes del Medievo. Guido también inventó el sistema de solmisación silábica –ut, re, mi, fa, sol, la- que ha permanecido, con alguna modificación, como método de enseñanza hasta la actualidad. Armado con estos nuevos avances, Guido era capaz de “producir un cantor perfecto en el espacio de un año, o a lo más, de dos”, mientras que anteriormente, diez años de estudios habían logrado “sólo un conocimiento imperfecto del canto”. El gran cambio era, por supuesto, que los cantores podrían ahora leer e interpretar una melodía que no habían oído nunca antes. Guido era muy consciente de la importancia de su contribución y del vacío que ésta llenaba. Como él dijo, con una limitación quizás innecesaria, “en nuestros tiempos, de todos los hombres, los cantores son los más necios”.*

*Las innovaciones de Guido no pasaron inadvertidas, incluso en vida, aunque los antiguos tipos de notación siguieron en uso durante varios siglos. Gradualmente, sin embargo, el tetragrama se hizo cada vez más corriente y la forma de los neumas evolucionó para permitir una colocación exacta sobre las líneas y los espacios. Concretamente, la notación regional del norte de Francia desarrolló las figuras cuadradas que forman la base de la notación moderna del canto llano.”<sup>134</sup>*

---

<sup>134</sup> HOPPIN, Richard (1991), pp. 71-74

La notación actual no es un sistema único, sino que es la suma de una serie de investigaciones y desarrollos llevada a cabo por numerosos tratadistas, y que alcanza su punto quizás más interesante a lo largo del Renacimiento, etapa en la que se empiezan a estabilizar las prácticas que hoy nos son familiares. En la actualidad, todos los sistemas o subsistemas de notación utilizados durante la Edad Media y el Renacimiento están perfectamente descifrados y traducidos a nuestros usos comunes, de manera tal que se ha conseguido interpretar fidedignamente aquellas partituras nacidas en esas etapas, accediendo de este modo a lo que, como se exponía líneas atrás, ha tenido que tomarse como fuentes primarias en la música.

La partitura, por lo tanto, constituye el documento en el que prioritariamente se basa la música, no entrando aquí en consideraciones como improvisaciones, prácticas de ornamentación y otros usos. Ese documento musical o partitura contiene todas las simbologías que nos cuentan, de un lado, la creación y, de otro, que posibilitan la interpretación. Esas simbologías, junto con las palabras que las acompañan, son los elementos propios de la música que utilizamos para su catalogación y son también los que diferencian la música de otros tipos de documentos que podemos encontrar en los archivos personales. Los elementos pueden ser desde el título hasta las denotaciones y connotaciones implícitas en la música y que, como hemos visto, se han documentado y utilizado desde los orígenes de su historia. Parece procedente, por tanto, que aportemos unas nociones musicales básicas que ayuden a comprender y a traducir lo que la partitura nos está contando.

### **1.3.1.- Conceptos musicales**

Una definición que tradicionalmente se ha dado sobre la música es que ésta es el arte de combinar los sonidos en el tiempo. Con independencia de su simplicidad, lo cierto es que la definición es sumamente acertada, más allá de que en esa combinación sonoro-temporal intervengan muchos otros elementos que contribuyen a insuflarle vida y, en definitiva, a que la música sea una de las artes con mayúsculas.

Del mismo modo en que para poder pintar un cuadro necesitamos fijar la sustancia pictórica en un soporte, para poder escribir música necesitamos de ese mismo soporte en el que representar los sonidos. La música, como tantos otros medios de

expresión y comunicación, parte de la perpetuación de temas mediante transmisión oral pero, desde que se establecen los primeros sistemas de grafismo musical, podemos observar, por un lado, la aparición de una línea o conjunto de líneas sobre los que reflejar el contenido propio del discurso musical y, por otro, la aparición de una serie de símbolos que marcan las cualidades de los sonidos que configuran ese discurso. En el primer caso, estamos hablando de los pentagramas y, en el segundo, de las notas. Sin volver ahora al estudio de la evolución de los pentagramas a lo largo de la historia y, puesto que en la actualidad la grafía musical está globalmente considerada y utilizada bajo unos parámetros comunes, tenemos que el primer elemento que caracteriza el soporte en el que se fija la música es el pentagrama.

### 1.3.1.1.- Pentagrama

Un pentagrama es un conjunto de cinco líneas paralelas y cuatro espacios que utilizamos para representar los signos musicales. A este conjunto se le pueden añadir líneas adicionales en la parte superior o en la inferior, en función de las notas que se necesite representar.

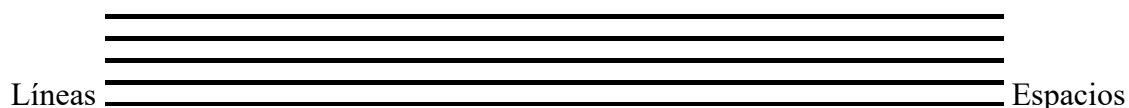


Ilustración 24. Pentagrama



Ilustración 25. Pentagrama con clave, notas y líneas adicionales

El soporte de la obra musical será, en consecuencia, una hoja de papel en la que encontraremos dibujados un conjunto de pentagramas. Es lo que se conoce, en terminología musical, como *papel pautado*.

La distribución de los pentagramas en la hoja de papel pautado no sólo se limita a decirnos que estamos ante una obra musical, sino que también nos aporta información sobre la plantilla instrumental para la que está escrita la partitura.

En su origen, la oferta de papel pautado respondía a unos pocos modelos de utilidad general para obras orquestales –generalmente hojas de tamaño grande con doce o más pautas o pentagramas- o bien para piezas de cámara –habitualmente hojas de tamaño más pequeño y apaisadas que contenían ocho pautas o pentagramas-. En la actualidad, los modelos de papel pautado son muy variados, diseñados para cualquier formación musical que podamos encontrar. En todos los casos, cada pentagrama tiene asignada la escritura de un instrumento concreto, o de un conjunto de instrumentos iguales. Por ejemplo, si en una partitura para orquesta intervienen dos flautas que desarrollan el mismo discurso, se asignará un único pentagrama a las dos flautas. El mismo ejemplo puede servir para violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos, que constituyen el cuerpo de la cuerda en una partitura orquestal. En este último caso, son cinco los pentagramas que se utilizan para la escritura.

Los primeros modelos llevaban los pentagramas situados uno debajo del otro con una separación mínima. En tal caso, si un compositor quería escribir una partitura para quinteto, lo habitual era escribir una llave a la izquierda recogiendo los cinco pentagramas necesarios para ello, ofreciendo así la indicación de la plantilla. Esto mismo puede aplicarse en otras tipologías de formaciones.



**Ilustración 26. Modelo de agrupación de pentagramas en función de las plantillas instrumentales utilizadas**

Los modelos actuales, por el contrario, se realizan mediante agrupaciones de pentagramas que están ya perfectamente preparados para las distintas formaciones, de manera que el uso de llaves para agruparlos ha dejado de tener utilidad.

### 1.3.1.2.- Notas

El segundo elemento que caracteriza un soporte musical es la nota. Lo que entendemos por nota es la denominación de un sonido emitido a una determinada frecuencia fundamental de vibración. La denominación de tales sonidos quedó establecida para la música desde el medioevo hasta nuestros días por Guido d'Arezzo en el siglo XI, utilizando para ello las primeras letras de los primeros seis versos del poema *Ut queant laxis*:

*Ut queant laxis*  
*resonare fibris,*  
*Mira gestorum*  
*famuli tuorum,*  
*Solve polluti*  
*labii reatum,*  
*Sancte Iohannes*

De ellas se extrae la siguiente correlación con las denominaciones de los sonidos, aunque la incorporación de la última nota (SI) fue posterior:

UT (DO) – RE – MI – FA – SOL – LA – SI

Sin embargo, tradiciones anteriores asignaban letras del alfabeto para los diferentes sonidos, de tal modo que, en la actualidad, hay países que emplean la notación derivada de la de Guido d'Arezzo, mientras que otros países siguen la notación de relaciones alfabéticas. La correspondencia entre ambas es como sigue:

DO – RE – MI – FA – SOL – LA – SI

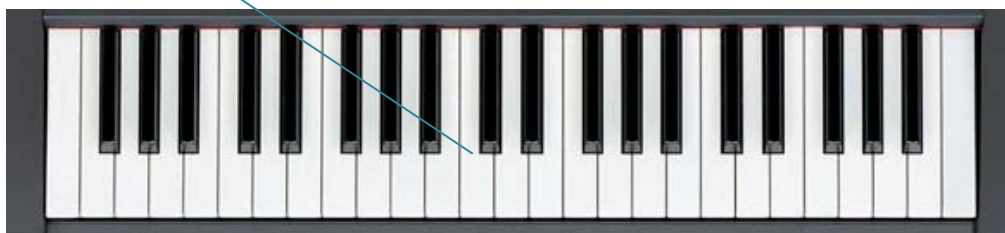
C - D - E - F - G - A - (H o B)

La correlación de estos siete sonidos compone la llamada escala diatónica. Cada uno de estos sonidos tiene una frecuencia fundamental de vibración concreta, medida en Herzios. La frecuencia de vibración entre una y otra nota marca una distancia en altura de un tono, a excepción de la distancia existente ente la nota MI y la nota FA, y entre la nota SI y la nota DO, que es de medio tono o semitono.

Do	: 262 Hz
Re	: 294 Hz
Mi	: 330 Hz
Fa	: 349 Hz
Sol	: 392 Hz
La	: 440 Hz
Si	: 494 Hz

Estas frecuencias están descritas tomando como referencia el llamado DO4, que es el DO central en el teclado convencional de piano.

Do central (Do4)



**Ilustración 27. Teclado piano con el Do central (Do4)**

Las notas no sólo indican una determinada altura y frecuencia en función de su disposición en el pentagrama, sino que también presentan una duración determinada de las vibraciones, utilizando para ello unas simbologías concretas. Así, hablamos de *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*, siendo la *redonda* la de mayor valor o duración y la *semifusa*, la de menor valor o duración. Cabe señalar que cada una de ellas disminuye su valor o duración en la mitad respecto de la anterior, esto

es, una *blanca* vale la mitad de una *redonda*; una *negra* vale la mitad de una *blanca*, y así sucesivamente.

De igual modo que representamos el valor o duración de un sonido, representamos también su equivalencia en el valor o la duración del silencio.















<i>Redonda</i>	→		→		→	1 Unidad
<i>Blanca</i>	→		→		→	1/2
<i>Negra</i>	→		→		→	1/4
<i>Corchea</i>	→		→		→	1/8
<i>Semicorchea</i>	→		→		→	1/16
<i>Fusa</i>	→		→		→	1/32
<i>Semifusa</i>	→		→		→	1/64

Ilustración 28. Valores de notas y silencios

Ilustración 29. Notas. Valor de las figuras

tabla valor de las figuras

redonda

2 blancas

4 negras

8 cocheas

32 fusas

64 semifusas

Las notas pueden tener alteraciones en sentido ascendente o descendente, esto es, podemos aumentar o disminuir la frecuencia de vibración de una nota. Aunque

pueden utilizarse ascensos o descensos de un cuarto de tono, lo habitual es el aumento o la disminución por semitonos. Empleamos para ello una simbología convenida:

Sostenido (#): indica el aumento de un semitono sobre una nota



**Ilustración 30. Sostenido**

Bemol (♭): indica el descenso de un semitono sobre una nota



**Ilustración 31. Bemol**

Becadro (♮): indica la anulación del empleo del sostenido o del bemol



**Ilustración 32. Becadro**

### 1.3.1.3.- Clave

Se trata de una serie de símbolos que, ubicados en una posición concreta del pentagrama, permiten colocar las notas en las diferentes líneas y espacios, ya sea en sentido ascendente o descendente, marcando también su altura. Las claves se ubican al inicio del pentagrama, en su extremo izquierdo, y van siempre colocadas sobre las líneas, nunca sobre los espacios. La utilización de distintas claves permite representar desde los sonidos más graves a los más agudos.

Desde el punto de vista de la simbología, existen 3 claves: sol, fa y do.



### Ilustración 33. De izquierda a derecha: Claves de sol, Fa en cuarta línea y Do en tercera línea

Teniendo en consideración que cada una de estas tres claves podrían ubicarse en cada una de las cinco líneas del pentagrama, tendríamos un total de quince posibles posiciones y, por tanto, de quince posibles representaciones de rangos de altura. Sin embargo, comúnmente se han utilizado sólo siete de esas posiciones: clave de sol en segunda línea; clave de fa en tercera y cuarta líneas; y clave de do en primera, segunda, tercera y cuarta líneas. De estas siete, son dos las que predominan: la clave de sol en segunda línea y la clave de fa en cuarta línea. A ellas podemos sumar las claves de do en tercera y cuarta línea para algunos instrumentos. En resumen, que esas siete posibles posiciones han quedado hoy prácticamente reducidas a cuatro y, prioritariamente, a dos.

El uso de las distintas claves está relacionado con el intento de evitar un número excesivo de líneas adicionales para representar la altura de sonidos muy graves o muy agudos pero, en la actualidad, se considera que el rango cubierto por las claves de sol en segunda y de fa en cuarta es suficiente para un elevado porcentaje de usos, de ahí la primacía de estas dos claves.

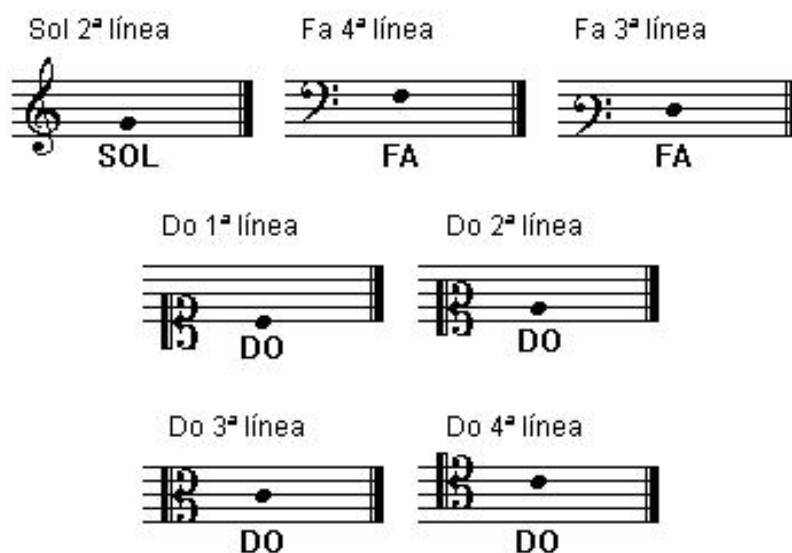
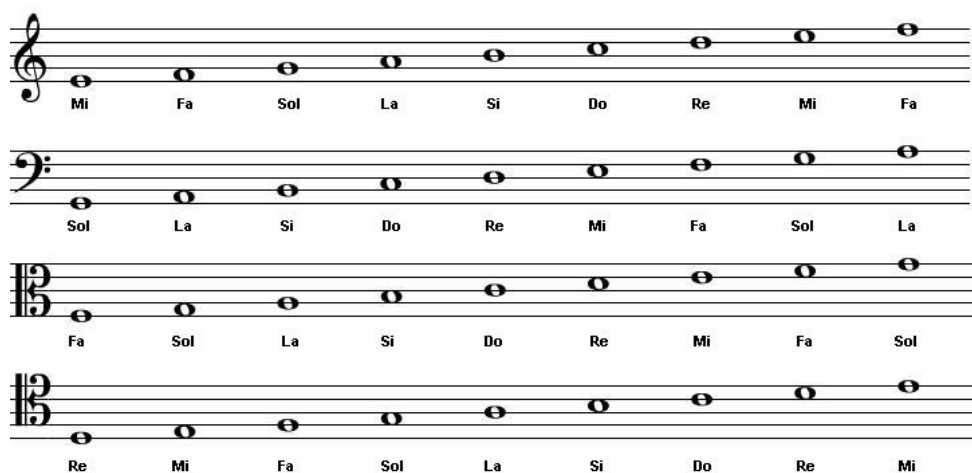


Ilustración 34. Posiciones y denominaciones de las siete claves

Cada clave determina, por tanto, la altura de las notas, dando nombre a la nota ubicada en la línea que marca la clave. Así, por ejemplo, la clave de sol en segunda línea nos dice que la segunda línea del pentagrama, contando desde abajo, es la nota SOL. A partir de ella, habrá que ir avanzando consecutivamente en la escala para saber

qué nota corresponde al resto de las líneas y a los espacios, ya sea en orden ascendente o descendente.



**Ilustración 35. Posicionamiento de las notas en el pentagrama en función de las claves**

#### **1.3.1.4.- Armadura de Clave o de Tonalidad**


También llamada armadura de tonalidad, su presencia indica la tonalidad en la que está escrita una obra. Del mismo modo que el uso de las claves minimiza el número excesivo de líneas adicionales en un pentagrama, la armadura tiene como finalidad evitar la abundancia de alteraciones en el conjunto de la partitura. Así, cuando encontramos una armadura de clave con un sostenido en la nota FA, sabremos que todas las notas FA que aparezcan en la partitura llevarán la alteración de sostenido, sin necesidad de tener que escribir el símbolo del sostenido en cada ocasión.

Son quince las tonalidades correspondientes a los modos mayores y otras tantas correspondientes a los modos menores. Cada una de ellas llevará una serie de notas alteradas, bien con sostenidos, bien con bemoles, a excepción de la tonalidad de DO MAYOR, que no tiene ninguna alteración en la armadura, y de su relativa menor, LA MENOR.

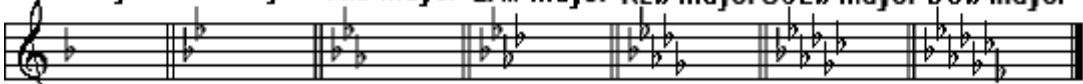
Tonalidades		
Armadura	Modo mayor	Modo menor
0 sostenidos, 0 bemoles	Do mayor	La menor
1 sostenido (nota FA)	Sol mayor	Mi menor
2 sostenidos (notas FA, DO)	Re mayor	Si menor
3 sostenidos (notas FA, DO, SOL)	La mayor	Fa sostenido menor
4 sostenidos (notas FA, DO, SOL, RE)	Mi mayor	Do sostenido menor
5 sostenidos (notas (FA, DO, SOL, RE, LA)	Si Mayor	Sol sostenido menor
6 sostenidos(notas (FA, DO, SOL, RE, LA, MI)	Fa sostenido mayor	Re sostenido menor
7 sostenidos (notas (FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI)	Do sostenido mayor	La sostenido menor
1 bemol (nota SI)	Fa mayor	Re menor
2 bemoles (notas SI, MI)	Si bemol mayor	Sol menor
3 bemoles (notas SI, MI, LA)	Mi bemol mayor	Do menor
4 bemoles (notas SI, MI, LA, RE)	La bemol mayor	Fa menor
5 bemoles (notas SI, MI, LA, RE, SOL)	Re bemol mayor	Si bemol menor
6 bemoles (notas SI, MI, LA, RE, SOL, DO)	Sol bemol mayor	Mi bemol menor
7 bemoles (notas SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA)	Do bemol mayor	La bemol menor

**Ilustración 36. Relación de armaduras de tonalidades en sus modos mayor y menor**

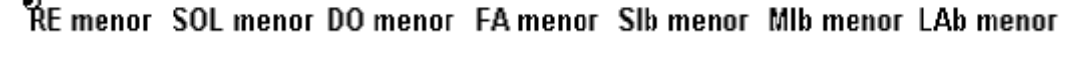
SOL mayor RE mayor LA mayor MI mayor SI mayor FA# mayor DO# mayor



MI menor SI menor FA# menor DO# menor SOL# menor RE# menor LA# menor



FA mayor SIb mayor MIb mayor LAb mayor REb mayor SOLb mayor DOb mayor



RE menor SOL menor DO menor FA menor SIb menor MIb menor LAb menor

**Ilustración 37.** Escalas mayores y menores y su armadura de clave, a excepción de las tonalidades de Do mayor y La menor, que carecen de alteraciones

Una misma armadura de clave puede corresponder, por tanto, a dos tonalidades: la principal en modo mayor y su relativa en modo menor. Un usuario no versado en música podrá ayudarse de esa armadura para determinar la tonalidad en la que se encuentra una obra pero se encontrará, en cada caso, con dos posibilidades. Esto supondrá una dificultad añadida, pero hay algunas pautas que sin ser rigurosamente infalibles, pueden ayudar, con bastante seguridad, a determinar con exactitud la tonalidad.

La primera de ellas, es observar los compases primero y último de la partitura. En todo el periodo que va del barroco al siglo XX, los compositores hacen uso en estos compases de la tónica, especialmente en el último, de tal manera que si, por ejemplo, tenemos un sostenido en la armadura y en ambos compases, o en el último, aparece la nota MI, debemos deducir que estamos en MI MENOR, y no en SOL MAYOR. Otra pauta a observar para saber si estamos en la relativa menor es comprobar si el séptimo grado se encuentra alterado, de manera que se sitúe a un semitono de la tónica, haciendo funciones de sensible. En el caso de la tonalidad de MI MENOR, su séptimo grado es la nota RE y ésta debe aparecer alterada con un sostenido. Observemos la siguiente partitura en la tonalidad de MI MENOR:

# Bourrée in E Minor

J. S. Bach  
BWV996

comienzo en nota MI

séptimo grado alterado

5

10

15

20

final en nota MI

Ilustración 38. Johann Sebastian Bach: Bourrée en Mi menor BWV 996

Observemos ahora la siguiente partitura en Do menor:

comienzo en nota Do

# RONDEAU.

Op. 1.

Allegro. (♩ = 108.)

séptimo grado alterado

The musical score is written for piano in D minor, Op. 1, first movement. It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The piece begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many ornaments and trills, while the left hand provides a steady accompaniment. The score includes various dynamics such as mezzo-forte (mf), piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.). The piece concludes with a trill (tr) in the right hand. Annotations highlight the starting note (C) and the altered seventh degree (F#).

Ilustración 39. Frederic Chopin: Rondó para piano en Do menor, Op. 1. Movimiento Allegro

Veamos de nuevo la tabla de tonalidades con la indicación del séptimo grado alterado en las relativas menores:

Tonalidades		
Armadura	Modo mayor	Modo menor
0 sostenidos, 0 bemoles	Do mayor	La menor (Sol sostenido)
1 sostenido	Sol mayor	Mi menor (Re sostenido)
2 sostenidos	Re mayor	Si menor (La sostenido)
3 sostenidos	La mayor	Fa sostenido menor (Mi sostenido)
4 sostenidos	Mi mayor	Do sostenido menor (Si sostenido)
5 sostenidos	Si Mayor	Sol sostenido menor (Fa doble sostenido)
6 sostenidos	Fa sostenido mayor	Re sostenido menor (Do doble sostenido)
7 sostenidos	Do sostenido mayor	La sostenido menor (Sol doble sostenido)
1 bemoles	Fa mayor	Re menor (Do sostenido)
2 bemoles	Si bemoles mayor	Sol menor (Fa sostenido)
3 bemoles	Mi bemoles mayor	Do menor (Si becuadro)
4 bemoles	La bemoles mayor	Fa menor (Mi becuadro)
5 bemoles	Re bemoles mayor	Si bemoles menor (La becuadro)
6 bemoles	Sol bemoles mayor	Mi bemoles menor (Re becuadro)
7 bemoles	Do bemoles mayor	La bemoles menor (Sol becuadro)

**Ilustración 40. Tonalidades con indicación de séptimo grado alterado en las relativas menores**

### **1.3.1.5.- Divisiones de compás**

Del mismo modo que sucede en el discurso literario, en la música encontramos una organización temporal que da lugar a determinadas estructuras diferentes en función de los pulsos y los acentos utilizados. Esta organización permite percibir, tanto el discurso hablado como el discurso sonoro, como una forma preestablecida que persigue un alejamiento de la mera sucesión de palabras o sonidos. Incluso en los movimientos más radicales de las vanguardias, que proponen la ruptura en mayor o menor medida con la forma, es el recurso a la ausencia de organización el que permite dotar al discurso de una apariencia desordenada o caótica, sin que ello necesariamente implique la ausencia de una estructura real.

En música, esa organización temporal se realiza mediante el compás, que es una unidad métrica integrada, a su vez, por una o varias unidades de tiempo, ya sean sonidos o silencios.

La determinación de un compás viene dada por una fracción, en la que el numerador marca el número de tiempos o pulsos, mientras el denominador indica la unidad de tiempo. Si retomamos las Ilustraciones 27 y 28, podemos observar que cada unidad de tiempo tiene una representación numérica:

Redonda	= 1
Blanca	= 2
Negra	= 4
Corchea	= 8
Semicorchea	= 16
Fusa	= 32
Semifusa	= 64

Así pues, si tenemos un compás de  $2/4$ , donde el numerador es el 2 y el denominador es el 4, que corresponde a la figura de negra, debemos interpretar que estamos en un compás de dos tiempos o pulsos donde cada uno de ellos es una negra. Si se trata de un compás de  $6/8$ , interpretaremos que estamos ante un compás de seis tiempos o pulsos donde cada uno de ellos es una corchea.

Hay cuatro tipologías de compases, las tres primeras subdivididas, a su vez, en *compás simple o de subdivisión binaria* y *compás compuesto o de subdivisión ternaria*:

1. Binarios: compases en dos tiempos
  - Simple :  $2/4$
  - Compuesto:  $6/8$
2. Ternarios: compases en tres tiempos.
  - Simple:  $3/4$
  - Compuesto:  $9/8$
3. Cuaternarios: compases en cuatro tiempos

- Simple: 4/4
  - Compuesto: 12/8
4. Irregulares: combinación de compases
- $5/8 = 3/8 + 2/8$  ó  $2/8 + 3/8$

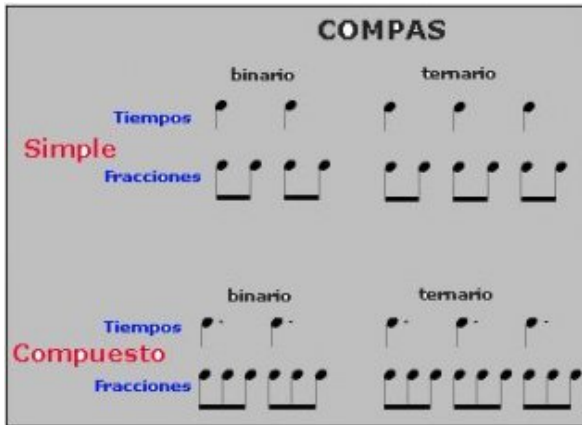


Ilustración 41. Tipologías de compás

La fracción indicadora del compás se coloca a la izquierda del pentagrama, inmediatamente a continuación de la clave, si no existe armadura de tonalidad, o inmediatamente a continuación de la armadura de tonalidad, si ésta existe.



Ilustración 42. Colocación de la fracción indicadora del compás

La separación entre un compás y el siguiente se realiza colocando una barra divisoria sencilla verticalmente en el pentagrama.

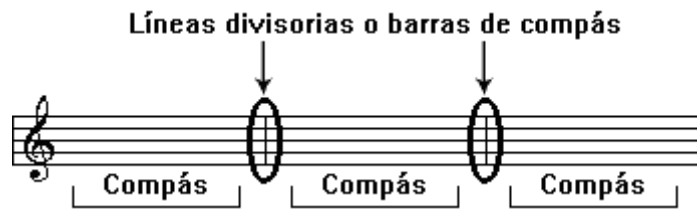


Ilustración 43. Líneas divisorias

Cuando se quiere indicar algún tipo de cambio en la partitura, como secciones, tonalidades, tiempos, etc... se hace uso de la doble barra. Para indicar el final de la partitura, se utiliza una doble barra en la que la situada a la derecha es más gruesa que la situada a la izquierda. Una doble barra, donde la línea de la izquierda es más gruesa que la de la derecha y lleva a continuación dos puntos situados en la tercera línea, indica que comienza la repetición de un fragmento de la partitura. La finalización de ese fragmento de repetición se indica con dos puntos situados en la tercera línea u seguidos de una barra de trazo fino y otra de trazo grueso.

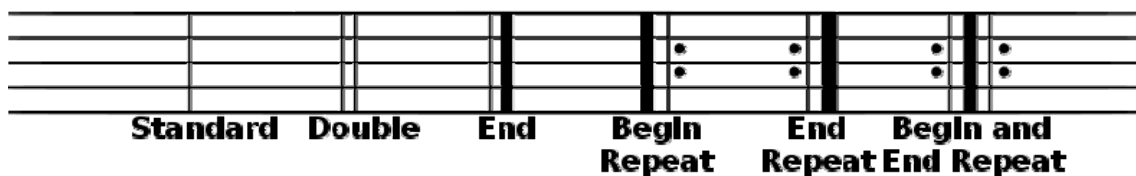
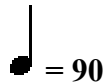


Ilustración 44. Tipos de barras de compás

Una obra musical constará de un determinado número de compases, que pueden contabilizarse globalmente, esto es, el número total de compases de la obra, o bien individualizados para cada movimiento o parte. Es un parámetro que en el análisis no presenta mayores complejidades y sí varias utilidades, entre ellas, la constatación de si la partitura que estamos analizando se encuentra completa o no.

### 1.3.1.6.- Tempo

Con las indicaciones de tiempo se señala el ritmo o la velocidad de interpretación de una obra. Tales indicaciones pueden aparecer solas o acompañadas de la cifra numérica que indica la cantidad de pulsaciones por minuto. Si se encuentra la siguiente expresión, ésta nos dirá que debe tocarse a una velocidad de noventa negras por minuto:



Las distintas expresiones de tiempo llevan convencionalmente aparejadas una serie de pulsaciones por minuto, aunque puede variarse utilizando, bien nuevas indicaciones, bien medidas específicas requeridas por los compositores. Por otra parte, estas expresiones a menudo se basan en indicaciones muy subjetivas, tanto por parte del autor como para el criterio del intérprete.

Las expresiones más comúnmente utilizadas, en las que el italiano es el idioma por excelencia y tradición, aunque no el único, son las siguientes:

- **A capriccio:** a gusto del intérprete
- **A piacere:** a gusto del intérprete
- **A tempo:** vuelta al tiempo original tras un pasaje en el que éste se ha visto modificado
- **Ad libitum:** a gusto del intérprete
- **Accelerando:** aumentando progresivamente la velocidad
- **Adagietto:** un poco menos lento que el *Adagio* (70 a 80 ppm)
- **Adagio:** lento y majestuoso (66 a 76 ppm)
- **Affrettando:** aumentando progresivamente la velocidad de forma apresurada. Es sinónimo de *Stringendo* y de *Stretto*
- **Allegretto:** un poco animado; en algunas piezas, sin embargo, se toca como *Allegro* y en otras como *Andante*.
- **Allegretto grazioso:** mismo criterio anterior aunque aplicando un espíritu más vivaz
- **Allegrissimo:** más rápido que el *Allegro*.
- **Allegro moderato:** un poco menos lento que el *Allegro*

- **Allegro:** animado y rápido. (110 a 168 ppm).
- **Andante:** al paso, tranquilo, pero con ánimo (76 a 108 ppm)
- **Andante moderato:** un poco más rápido que el *Andante*.
- **Andantino:** más vivo que el *Andante moderato*
- **Assai:** tanto, muy o suficiente.
- **Con moto:** con movimiento
- **Grave:** lento y solemne (unas 40 ppm).
- **Larghissimo:** extremadamente lento (menos de 20 ppm)
- **Largo:** muy lento (20 ppm).
- **Lento moderato:** algo más rápido que el *Lento*
- **Lento:** lento (40 a 60 ppm).
- **Larghetto:** más o menos lento (60 a 66 ppm)
- **Lo stesso tempo:** a la misma velocidad.
- **Moderato:** moderado (80 a 108 ppm).
- **Moderato espressivo:** se busca aplicar expresividad o sentimiento
- **Molto:** mucho.
- **Morendo:** ir apagando el sonido poco a poco ralentizando también el ritmo
- **Non troppo:** no demasiado.
- **Poco a poco:** poco a poco.
- **Presto:** muy rápido (168 a 200 ppm).
- **Quasi:** casi.
- **Rallentando:** ralentización progresiva de la velocidad. Sinónimo de *Ritardando* y de *Ritenuto*
- **Ritardando:** sinónimo de *Rallentando* y de *Ritenuto*
- **Ritenuto:** sinónimo de *Rallentando* y de *Ritardando*
- **Rubato:** aceleración o deceleración de un pasaje a gusto del intérprete
- **Sostenuto:** sosteniendo y descuidando un poco el tiempo.
- **Stretto:** sinónimo de *Affrettando* y *Stringendo*
- **Stringendo:** véase *Affrettando*
- **Tempo di...:** va acompañado del nombre de algún tipo de composición para indicar que debe tocarse como es común en ese género. Por ejemplo, "*Tempo di Valzer*" indica que la velocidad debe coincidir con la usada en la mayoría de los valses
- **Tempo giusto:** a una velocidad consistente.

- **Tempo primo:** vuelta al tiempo inicial de la partitura o de la sección de la partitura
- **Tranquillo:** tranquilo.
- **Tranquillamente:** con tranquilidad
- **Vivace:** vivaz.
- **Vivo:** rápido y vivaz
- **Vivacissimo:** más rápido que el *Vivace*.
- **Vivacissimamente:** más rápido que el anterior
- **Prestissimo:** rapidísimo (más de 200 ppm).

### 1.3.1.7.- Dinámica

Los matices de intensidad en la interpretación de una obra musical se conocen como dinámica. Al igual que en el caso anterior, la terminología utilizada habitualmente es la italiana, si bien es más común el uso de las abreviaturas que el de las palabras completas. Las expresiones se colocan debajo de cada pentagrama y de la nota o acordes sobre los que empieza a aplicarse el matiz, que se mantiene en la interpretación hasta que no se indica la aplicación de un nuevo matiz. Los términos más frecuentes son:

<b>Ppp</b>	(pianissimo piano)	: sonido lo más suave posible
<b>Pp</b>	(pianissimo)	: sonido muy suave
<b>P</b>	(piano)	: suave
<b>Mp</b>	(mezzo piano)	: medio suave
<b>Mf</b>	(mezzo forte)	: medio fuerte
<b>F</b>	(forte)	: sonido fuerte
<b>Ff</b>	(fortissimo)	: sonido muy fuerte
<b>Fff</b>	(fortissimo forte)	: sonido lo más fuerte posible
<b>Rz</b>	(Rinforzando)	: Énfasis en un conjunto de notas o una frase corta
<b>Sf o Sfz</b>	(sforzando o sforzato)	: Indican un acento repentino, ya llegue, por ejemplo, de un diminuendo a un forte, ya utilizando un acento que se prolonga con la duración de la nota, para luego cambiar a forte. Este tipo de dinámica sólo es posible en un instrumento sin extinción (como el violín)

Hay partituras en las que se han utilizado matices de dinámica extremos, por ejemplo, **pppppp** o *ffff*, pero son ejemplos más bien aislados.

Por otra parte, hay términos que indican cambios progresivos en la intensidad del sonido:

- **cresc.:** *crescendo* : creciendo, aumentando gradualmente la intensidad sonora



- **dim.:** *diminuendo* : disminuyendo gradualmente la intensidad sonora



- **decresc.:** *decrescendo* : decreciendo o disminuyendo.

Además de los citados, podemos encontrar otras expresiones que tienen que ver con la dinámica:

- **al niente:** ‘hasta la nada’, hasta intensidad cero.
- **calando:** ‘callando’, hasta intensidad cero.
- **perdendo o perdiéndose:** ‘perdiendo’ o ‘perdiéndose’
- **in rilievo:** ‘en relieve’ (indica que un determinado instrumento se toca un poco más fuerte que los demás a fin de resaltar en relación con el conjunto).
- **morendo:** ‘muriendo’
- **marcato:** ‘marcado, enfatizado, acentuado’
- **sotto voce:** ‘en voz baja’, opuesto a *marcato*
- **staccato:** ‘separado’, picado.

### 1.3.1.8.- Carácter

Al margen de la terminología utilizada al respecto de la dinámica, se añaden una serie de términos que están relacionados con el carácter que un autor quiere imprimir a la interpretación. Pese a ser semánticas universalmente comprensibles, no dejan de ser particularmente subjetivas y la traducción final nos termina dando antes el criterio

personal del intérprete que el que hubiera podido tener el compositor cuando hizo uso de ellas.

- **agitato:** agitado, excitado.
- **comodo:** cómodo.
- **con amore:** con amor.
- **con anima:** con alma, con mucha carga sentimental
- **con brio o vitamente:** con brío, con vida.
- **con dolore, doloroso o dolorosamente:** con dolor.
- **con grazia, giocoso o grazioso:** con gracia.
- **con passione, passionato, passionatamente, con fuoco:** con pasión, con fuego.
- **deciso:** decidido, seguro.
- **espressivo:** expresivo, con sentimiento.
- **lontano:** lejano.
- **marziale:** marcial.
- **mesto, lacrimoso o piangevole:** triste, con tristeza.
- **misterioso:** misterioso.
- **Molto o assai:** mucho, muy.
- **mosso:** movido.
- **piacévole:** placentero.
- **Poco:** poco, escasamente.
- **risoluto:** resuelto.
- **scherzando:** jugueteando.
- **semplice:** simple.
- **tranquillo:** tranquilo, con paz.
- **vigore:** vigoroso.

### **1.3.2.- Otras informaciones relacionadas con la partitura y/o la obra musical**

#### **1.3.2.1.- Título**

Cuando se piensa en un concepto o etiqueta como el título, inmediatamente se asocia a una obra concreta que ha sido denominada de una determinada forma por su autor. Esto es así en cualquier obra de cualquier naturaleza y, desde luego, lo es cuando

estamos ante una obra musical. Pero no hay que perder de vista que la producción musical tiende a presentarse al público, en particular cuando lo hacen en sus formatos discográfico o videográfico, bajo envoltorios que asumen una titulación propia generalmente diseñada con un objetivo bien comercial, bien promocional, bien de imagen. En función de ello, hay que tener en cuenta dos categorías de títulos: aquellos ajenos a la obra musical y aquellos intrínsecos a ella e identificadores de la misma como corpus único y unívoco.

#### **1.3.2.1.1.- Título extrínseco**

Hablamos de extrínseco o exógeno cuando estamos ante títulos que pueden ser dados por editores, compañías discográficas o cualquier otra persona o institución implicados en la difusión de la obra y que suelen responder a denominaciones, con frecuencia globales o colectivas, vinculadas al marketing, publicidad o cualquier otro interés comercial o de estrategia de publicación. No estamos hablando de prácticas modernas, sino que es algo que viene haciéndose desde que hiciera su aparición la imprenta y, con ello, empezaran las ediciones de partituras de los compositores más punteros del momento.

Uno de los ejemplos más claros en este sentido que nos ha dejado la historia y mundialmente conocido, sería el de las famosísimas *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi. Esta supuesta obra se interpreta continuamente por todos los escenarios del mundo y se ha grabado y se graba profusamente por distintos intérpretes. Pero Vivaldi jamás compuso una obra que se llamara *Las 4 Estaciones*. Las reglas internacionales de catalogación dicen que hay que respetar el título que originalmente dio el autor a la obra. Es verdad que hacen la salvedad de que la obra fuera más conocida de otra manera y es por ello que se sigue catalogando esta obra por el nombre que es conocida, y no por el que originalmente utilizó el autor. Pero no por ello podemos dejar de mencionar este ejemplo que, por cierto, en los últimos años, ha planteado no pocos problemas y debates.

Vivaldi compuso una obra que tituló *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (en español "*La lucha entre la armonía y la invención*") que es un conjunto de 12 conciertos individuales, escritos entre 1723 y 1725 y que publicó en dos partes de 6

conciertos cada una. En la primera de esas partes, Vivaldi otorgó a los seis conciertos los siguientes subtítulos: *Primavera, Verano, Otoño, Invierno, La tempestad del mar y El placer*.

Por razones de oportunidad o, si se quiere, de oportunismo, se empezaron a interpretar juntos sólo los cuatro primeros de esa primera parte, ignorando los otros dos, así como los seis conciertos de la segunda parte. Al llevar los cuatro primeros esos subtítulos –y, por cierto, cabe decir que esos subtítulos no son casuales sino que pertenecen a una simpatía del momento, el barroco, hacia la teoría de imitación de la naturaleza de la que hablaban Pitágoras, Platón y Aristóteles-, fue bastante inmediata la tentación de unir tales conciertos bajo el socorrido nombre de *Las 4 Estaciones*. Pero hoy en día, que tenemos corrientes interpretativas que tienden a respetar el espíritu de la época, se interpretan estos doce conciertos perfectamente asociados a su título original, con lo que hemos empezado a encontrarnos con, en buena medida, el sinsentido de que estamos catalogando la misma obra o, más acertado decir, parte de la misma obra, con títulos diferentes. ¿Qué hacer en estos casos? El criterio razonable, obligado incluso, nos lleva a respetar, por un lado, ese título global o ajeno al autor que proponen los productores o editores para la difusión comercial, y por otro, como no podría ser de otro modo, a reseñar el título en su denominación original. Se impone así la necesidad de abrir dos campos destinados a consignar ambas circunstancias, cuando proceda.

#### **1.3.2.1.2.- Título intrínseco**

Desde los primeros testimonios musicales escritos que han llegado hasta nosotros, podemos observar una pauta de comportamiento que se ha mantenido prácticamente inamovible a lo largo de los siglos: los autores han identificado sus obras mediante sus respectivos títulos que, como avanzábamos líneas atrás, suelen ser parte de la información contenida en la partitura manuscrita y siempre de la partitura impresa. Naturalmente, se dan excepciones que, por norma general, se circunscriben a las músicas del medioevo y a las del renacimiento, especialmente a las primeras, aunque ningún periodo de la historia está exento de ellas. No obstante, incluso en estos casos, es más frecuente tener dificultades para identificar a los autores que a las obras. Ello podría invitar a presuponer una mayor facilidad a la hora de cumplimentar estos datos, pero es una apariencia bastante relativa porque, si bien suelen existir los títulos, no

siempre son mínimamente completos ni, desde luego, se atienen a una mínima normalización.

Tanto es así que, desde hace varias décadas, los títulos de las obras musicales han supuesto una ruptura con la ortodoxia marcada en este sentido por las reglas de catalogación, que no tiene paralelismo con obras artísticas de otra naturaleza. Y se ha establecido, hay que aclarar, una costumbre normalizadora que no sólo ha resultado ser efectiva sino también imprescindible. Veamos el siguiente ejemplo de una obra de Mozart:



**Ilustración 45.** Partitura autógrafa del *Cuarteto en Do mayor*, K. 465, de Wolfgang Amadeus Mozart

Si observamos la ilustración, podemos comprobar que en la parte superior central de la hoja, Mozart sólo hizo la indicación de *Cuarteto VI*. Esta forma de actuación es mucho más común de lo que se pudiera pensar, y es gracias, entre otras cosas, a las numerosas referencias escritas que dejaron el propio compositor y otros personajes contemporáneos, que se ha podido identificar esta obra y situarla en su

contexto específico. Otro tanto podríamos decir de cientos y cientos de obras que nacen en el barroco, e incluso anteriores, y que llegan, cuando menos, hasta la primera mitad del siglo XX. Se ha hecho mención a la costumbre porque los catálogos que se han ido publicando sobre la obra de los compositores que desarrollaron su actividad en este largo periodo de tiempo, han utilizado, en primer lugar, la reseña de la tonalidad en el título, como un elemento diferenciador entre unas y otras partituras. Y ha sido una norma eficaz, como decíamos, porque ha suplido la parquedad de los compositores a la hora de titular sus obras. Si un autor como Mozart escribió 23 cuartetos para cuerda, bien nos podemos encontrar otras tantas partituras con el mero título de *Cuarteto*, sin más indicaciones. En el ejemplo que nos ocupa, Mozart añadió una numeración, la *VI*, pero no era el sexto de los cuartetos que escribió, sino el décimonoveno. Bien es verdad que fue el último de los que dedicó a Haydn, pero también hizo un conjunto de seis cuartetos conocidos como *milaneses* y el sexto de ellos podía igualmente aparecer como *Cuarteto VI*. Si trasladamos este mismo ejemplo a las obras para órgano de Bach, hallaríamos paralelismos similares. Y así con un sin fin de casos. En base a todo ello, parece muy acertada esa costumbre de añadir este tipo de elementos informativos como es la tonalidad, aunque choque con esa ortodoxia documental que dicta el respeto escrupuloso a los títulos dados por los autores.

Abundando en este mismo sentido clarificador, se añade al título otro dato que tiene que ver con la numeración que ocupa la obra dentro del catálogo del compositor, precedida de las iniciales del catalogador, si es que existe. Continuando con Mozart, fue Ludwig von Köchel quien se ocupó del catálogo del compositor en 1862. Lo hizo bajo un orden cronológico y, pese a las varias revisiones que ha tenido este catálogo, sigue utilizándose como referencia principal, de modo que en los títulos de las obras mozartianas encontraremos la indicación *K.*<sup>135</sup> seguida de la numeración correspondiente. Son muchos los compositores cuyas obras están identificadas por las iniciales de sus catalogadores, aunque también encontramos otros autores que, o bien ellos mismos fueron asignando una numeración a sus obras, o bien lo hicieron sus editores. En estos casos, la expresión que encontraremos reflejada en el título es la de *Op.*, esto es, la abreviatura de la palabra latina *Opus*, que significa *obra*. Autores como Beethoven, por ejemplo, se encuentran en este caso.

---

<sup>135</sup> Abreviatura de Köchel. Puede aparecer también como *KV.*, abreviatura de Köchel-Verzeichnis

Algunas de las cuestiones problemáticas al respecto de los catálogos, es cuando se da la coincidencia de la existencia de varios catálogos sobre un mismo compositor realizados por diferentes catalogadores. Encontraremos entonces títulos que utilizan indistintamente uno u otro catálogo. Siendo así, hay obras que se han analizado como si fueran distintas composiciones cuando, en realidad, se trata de la misma obra, a la que en un caso se ha añadido una catalogación y, en otro, otra de las catalogaciones posibles. Si tomamos un ejemplo de Vivaldi, podremos encontrar tres títulos distintos para una misma obra<sup>136</sup>:

*Sonata en Do mayor, Op. 6/3*

*Sonata en Do mayor, F. XIII/34*

*Sonata en Do mayor, R. 1*

Hasta hace no demasiados años, no se había procedido a realizar un estudio que pusiera en paralelo las distintas catalogaciones de un mismo autor. Hoy existen para algunos compositores, en particular para los más conocidos y programados, y hay que poner de manifiesto que se trata de una herramienta de primera necesidad para una rigurosa asignación de títulos. En estos casos, el procedimiento más razonable será indicar en el mismo título todas las numeraciones de catálogo que pudieran existir. Así, la citada obra de Vivaldi podría quedar como sigue:

*Sonata en Do mayor, Op. 6/3 – F. XIII/34 – R.1*

Otra casuística que encontramos, también relacionada con los catálogos, es el hecho de que algunos compositores ven agrupadas algunas de sus obras bajo el mismo número de opus. Cuando eso es así, los distintos títulos de la colección llevarán una numeración paralela que apunta el número que ocupa la obra dentro de ese opus, pero que no coincide con el número que puede tener esa misma obra dentro del conjunto del catálogo. Supongamos una obra que llevara el siguiente título:

*Sonata en La mayor, Op.4/10*

---

<sup>136</sup> La abreviatura F. corresponde a Antonio Fanna, que publicó el catálogo de las obras de Vivaldi en 1986. La abreviatura R., o RV., corresponde a Peter Ryom, cuyo catálogo había sido publicado en 1973. Todavía podemos añadir otra catalogación realizada por Marc Pincherle.

Entendemos aquí, que esta sonata ocupa el número 10 dentro del conjunto de obras que conforman el opus 4 y ésta es la manera correcta de titular los casos semejantes. Hay que llamar la atención sobre este hecho, porque se encuentran no pocas titulaciones planteadas desde un criterio equivocado, por ejemplo:

*Sonata N° 10 en La mayor, Op. 4*

Expresado así, daríamos a entender que la obra ocupa el décimo lugar en el conjunto del catálogo, pero no el décimo lugar en el conjunto del opus. Es más, muchísimos compositores del barroco y el clasicismo crearon obras, como veíamos en el ejemplo de Mozart, cuyo título estaba relacionado con la forma musical. Puede muy bien darse la circunstancia de que esa misma sonata ocupara el décimo número en la catalogación general, a la par que el décimo en el opus 4. En tal caso, el título quedaría como sigue:

*Sonata N° 10 en La mayor, Op. 4/10*

A modo de conclusión, la consignación de títulos de obras musicales, cuando éstos por sus características no son unívocos, mantienen la pauta mostrada en el siguiente enunciado y en este orden:

Título + número de orden en el catálogo general (si procede) + tonalidad + código del catálogo + número de orden dentro de este último código (si procede)

### **1.3.2.2.- Subtítulo**

Un nuevo elemento relacionado con el título es la existencia de subtítulos. Los subtítulos pueden presentarse bajo dos circunstancias: una, que haya sido dado por el autor; la otra, que haya tenido una asignación ajena al autor. Y una vez más debemos aludir a la costumbre en estos últimos casos, en los que los subtítulos nacen en un momento concreto de la vida de la obra porque se ha dado relieve a una connotación particular de la misma. Ha podido ser una iniciativa de los editores, de los cronistas de la época o posteriores, e incluso de amigos o allegados del compositor. La cuestión es que estas obras han llegado hasta nosotros con ese subtítulo añadido, al punto que hay

no pocas obras que se conocen más por ese subtítulo que por su título real. Sea como fuere, la pauta a seguir debe ser la indicación de tales subtítulos, hayan sido o no iniciativa del autor. En base a ello, el título completo de la obra mozartiana de la Figura sería:

*Cuarteto N° 19 en Do mayor, K. 465 ‘de las disonancias’*

Un último apunte de lo referente a los títulos es que los compositores a partir del segundo cuarto del siglo XX cambian sustancialmente esa tradición que venía arrastrándose en particular desde el barroco, y giran hacia un concepto más trabajado y, a la vez, más libre. La tendencia se inicia ya con el romanticismo pero se hace mucho más acusada unas décadas después. En ella se libera la rigidez del título asociado a la forma musical y entra en juego la imaginación. El título se convierte así, con bastante frecuencia, en un reflejo de la fuente inspiradora de la obra. La catalogación de la obra se beneficia también de ello en la medida en que desaparecen muchas de las dificultades expuestas líneas atrás.

### **1.3.2.3.- Autor**

Junto al título, el siguiente campo en interés que hay que mencionar es el correspondiente a la autoría, también con frecuencia presente en el cuerpo de la partitura manuscrita y siempre en la impresa. La normalización de este campo no suele presentar mayores problemas que el derivado de las grafías, en concreto cuando transcribimos nombres que proceden de países como Rusia, China o Japón, por citar algunos casos. Con todo, no es un problema menor porque a día de hoy circulan catálogos y bases de datos donde aparecen todas las modalidades que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo. Baste citar el ejemplo de un compositor como Tchaikovsky, que todavía se presenta de varias formas: Tchaikowsky, Tchaikovsky o Chaikovsky, todas ellas aceptadas, aunque la primera ha caído ya en desuso. Como en cualquier léxico documental, deben contemplarse todas las formas de transcripción que cada nombre haya tenido o pueda tener, dejando una sola de ellas autorizada.

Estamos hablando, obviamente, del supuesto de que se conozca la autoría, porque de un porcentaje considerable de la música que nos ha llegado de la Edad Media

e incluso del Renacimiento, se desconoce el autor, en cuyo caso, la norma es consignar el término *Anónimo*. No hay que dejar de apuntar aquí que las numerosas investigaciones musicológicas que se vienen haciendo de estos periodos de la música y que obedecen al interés por la interpretación historicista, han podido determinar la autoría de algunas de estas piezas, lo que no quiere decir que tales descubrimientos hayan sido inmediatamente reflejados en los catálogos o corregidos en las bases de datos. Es más, no es que no haya sido inmediato, sino que con frecuencia, ni siquiera ha sucedido. Volvemos de nuevo a la estanqueidad de los trabajos que se realizan en el ámbito musical entre los investigadores y los documentalistas, bibliotecarios o archiveros, una circunstancia que, sin duda, entorpece la actualización de los datos.

Otra consideración a tener en cuenta es que no todas las partituras que contiene el archivo de un compositor son necesariamente de su autoría, sino que pueden ser obras de otros autores que han sido dedicadas al compositor o que éste ha utilizado para su estudio o, simplemente, porque se las ha proporcionado algún compañero de profesión. Es evidente que el problema en los últimos casos se presenta cuando la autoría está sin reseñar, en cuyo caso habrá que recurrir a fuentes externas si ello es posible y, en última instancia, establecer un análisis pormenorizado del lenguaje compositivo y del estilo, única vía que permitirá si quiera avanzar una hipótesis.

Todo ello por lo que afecta a las obras puramente instrumentales. Las obras que utilizan textos en cualquiera de sus formas posibles, deberán llevar también la mención del autor o de los autores de los mismos, observando igualmente las reglas aplicadas a los autores de la música. Los problemas en torno a las grafías son comunes tanto a los autores de la música como a los de los textos.

Todavía dentro del campo de la autoría, hay que contemplar la presencia, cuando proceda, de colaboradores, arreglistas, orquestadores o versionadores de la obra original. Tienen su parte correspondiente de autoría y, en consecuencia, les serán también de aplicación las mismas reglas.

Finalmente, un detalle que ha sido costumbre en relación con los autores de música<sup>137</sup> es la de especificar las respectivas fechas de nacimiento y muerte. Es un detalle importante que contribuye a situar al autor y a sus obras en un marco temporal histórico concreto.

#### **1.3.2.4.- Movimientos**

Durante un largo periodo de la historia de la música y todavía presente hoy, la obra musical ha sido escrita en partes, secciones o movimientos, siguiendo las directrices marcadas por la forma musical, así como por las que relacionan el discurso musical con el narrativo, conformando con ello un paralelismo con la conocida fórmula literaria de exposición – nudo - desenlace. Tenemos en ello otro elemento más en cuanto a la descripción de la partitura se refiere, porque no son divisiones en absoluto aleatorias, sino que obedecen a un planteamiento que hace avanzar al discurso sonoro por unos caminos de profunda cohesión interna. Es por ello imprescindible reseñar esos movimientos, que unas veces harán uso de la denominación correspondiente a los tiempos<sup>138</sup>, otras incluirán también sus respectivas tonalidades, y otras responderán a una denominación más libre. Nuestro cuarteto mozartiano de ejemplo consta de los siguientes movimientos:

1. Adagio-Allegro
2. Andante cantabile
3. Menuetto-Allegro
4. Allegro molto

En algunos periodos de esa historia musical la denominación de los tiempos se ha realizado en italiano, aunque no en exclusividad, pudiendo aparecer asimismo en los

---

<sup>137</sup> Lo es en lo que a música culta se refiere, que no a la música ligera, donde no tiene lugar esta práctica. De hecho, una de las grandes dificultades en los catálogos de obras de música ligera es el conocimiento de los autores. Las prácticas comerciales de esta tipología de música y sus respectivos géneros está tan orientada hacia los intérpretes que los autores suelen ser absolutamente desconocidos para el público. El tema KING CREOLE, por citar un ejemplo, está universalmente asociado al nombre de Elvis Presley. Si preguntáramos cuáles son sus autores, probablemente nadie sabría citar sus nombres. Pero la canción tiene autores: Jerome ‘Jerry’ Lieber, responsable de la letra, y Mike Stoller, responsable de la música. Ha sido siempre un verdadero quebradero de cabeza la cumplimentación del campo autor en la música ligera. Sólo el intento de resolverlo daría lugar a no pocas investigaciones que merecería la pena abordar. En todo caso, no son objeto de esta tesis.

<sup>138</sup> Las expresiones de tiempo (tempo, en su acepción italiana en singular utilizada habitualmente; tempi, en el plural), indican la velocidad a la que debe desarrollarse la interpretación

idiomas originales de los compositores. No obstante, el italiano es, por excelencia, el idioma utilizado en las expresiones musicales más comunes. Un sencillo léxico que recogiera dichas expresiones sería una herramienta de gran utilidad para la descripción de las partituras. Los cuatro movimientos del cuarteto anterior están citados en italiano. Nótese, además, que los movimientos primero y tercero se desarrollan en dos tiempos diferentes.

Frente a la sencillez de este ejemplo, una obra como la suite sinfónica *Sheherazade, Op. 35*, de Nikolai Rimsky-Korsakov utiliza las siguientes denominaciones, que alternan la titulación libre con la indicación de los tiempos:

1. El Mar y el barco de Simbad. Largo e maestoso-Allegro non troppo
2. La historia del príncipe Kalendar. Lento-Andantino-Allegro Molto-Con moto
3. El joven príncipe y la joven princesa. Andantino quasi allegretto-Pochissimo più mosso-Come prima-Pochissimo più animato
4. Festival en Bagdad. El Mar. El barco encalla contra un acantilado superado por el Jinete de Bronce. Allegro Molto-Vivo-Allegro non troppo maestoso

### **1.3.2.5.- Plantilla**

Otro capítulo de fundamental importancia en la descripción de una partitura es el que se conoce como plantilla. La Real Academia de la Lengua ofrece varias definiciones para el término plantilla, entre ellas, *Relación ordenada por categorías de las dependencias y empleados de una oficina, de un servicio público o privado, etc.* o, aplicada en el ámbito deportivo, *Conjunto de jugadores que componen un equipo*. Pese a ser una palabra muy estrechamente vinculada a la terminología musical, no encontramos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua una definición de aplicación específica para la música pero, recogiendo esa última propuesta de tintes deportivos y manteniendo con ella un paralelismo, podemos aportar como reflejo fiel de la realidad la siguiente definición: *conjunto de instrumentos que intervienen en una obra musical*.

Teniendo en consideración que una obra musical puede estar pensada para un único instrumento o para conjuntos que llegan a superar incluso los dos centenares de

miembros, las modalidades de plantillas resultan ser bastante numerosas. Sin que encontremos una única norma para su descripción –y aquí sería tal vez más apropiado hablar nuevamente del concepto de costumbre antes que del de norma- la música presenta un comportamiento terminológico bastante sistematizado, lo que posibilita el manejo de un lenguaje global. Sin embargo, una cuestión es contar con un lenguaje de comunicación que sirva prácticamente en cualquier lugar del mundo, y otra cuestión bien distinta es que la norma o la costumbre descriptiva sea unívoca. Desde luego observamos aquí que la perspectiva musicológica ha primado a lo largo de la historia sobre la perspectiva documental. Han intervenido en ello varios factores. De un lado, desde que el siglo XIX trajera consigo la implantación en la sociedad occidental de los estudios sobre historia de la música, los investigadores se han mostrado profundamente respetuosos con la costumbre en cuestión de terminología, al mismo tiempo que cada uno de ellos ha aportado conclusiones individuales en materia de clasificaciones o catalogaciones, siempre bajo el punto de vista del interés musical. De otro lado, y siendo la documentación una disciplina relativamente joven, pocos son los documentalistas que han abordado una clasificación o catalogación bajo el punto de vista estrictamente documental. Han tenido en contra, por otra parte y siempre salvando las excepciones, la falta de preparación en materia musical, un escollo en absoluto menor cuando se quieren poner encima de la mesa soluciones válidas y comprensibles como herramientas de trabajo a nivel global, con independencia de la preparación o la falta de ella de los potenciales usuarios de tales herramientas.

La forma de expresar la plantilla de una obra ha sido distinta en función de varios parámetros. En primer lugar, un parámetro como es el número de instrumentos, interviene en una cuestión tan aparentemente irrelevante como es citarlos en su grafía completa o abreviada. Como regla general, la costumbre es utilizar la grafía completa en aquellas partituras que incluyen desde el instrumento a solo hasta el trío, mientras que las partituras que van del cuarteto hasta las formaciones más amplias, ya sean vocales o instrumentales e incluso una conjunción de ambas, suelen utilizar la grafía abreviada.

En segundo lugar, determinadas formas musicales han tendido a obviar la mención de la plantilla, porque en su propia naturaleza se dan por sobreentendidos los instrumentos que entran en juego. Así, por ejemplo, si estamos ante un cuarteto de cuerda, debemos entender que contamos con dos violines, una viola y un violonchelo.

Si estuviéramos ante un quinteto de viento, contaríamos con una flauta, un oboe, un clarinete, una trompa y un fagot. Si hablamos del sexteto de cuerda, son dos violines, dos violas y dos violonchelos. Cualquier persona con una formación musical mínima conoce estos extremos, por ello ningún musicólogo se preocuparía de especificar la plantilla en tales casos a menos que fueran distintas de lo habitual, por ejemplo, que el cuarteto de cuerda fuera para dos violines y dos violonchelos. Tomemos de nuevo el ejemplo de Mozart, donde el título sólo dice ‘Cuarteto en Do Mayor’. Al no haber ninguna otra indicación, siempre entenderemos que se trata de un cuarteto de cuerda con su plantilla tradicional.

En tercer lugar, y hablando ahora de la formación orquestal, numerosos catálogos se limitan a citar en la plantilla términos como orquesta sinfónica, orquesta de cámara u orquesta de cuerda, porque estas plantillas, y vuelve a intervenir aquí el sobreentendido, han sido más o menos estables durante un largo periodo de la historia de la música. Pero ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta nuestros días, los instrumentos que están presentes en las orquestas sinfónica, de cámara o de cuerda pueden disponerse de forma que difiere de etapas anteriores, de manera que se ha hecho norma casi obligada la especificación de los instrumentos.

También aquí hay que distinguir tendencias, concretamente dos, que afectan a la expresión de los instrumentos de viento, manteniendo la mención del resto de los instrumentos igual.

La primera de las tendencias, que sigue vigente hoy, es crear dos grupos de abreviaturas, de cuatro números cada uno, para designar los instrumentos de viento madera y de viento metal, respectivamente (0.0.0.0.-0.0.0.0.), con las especificaciones para flautín (ftín), requinto (rqto), clarinete bajo (clar.b), corno inglés (ci) y contrafagot (cftg). A ello siguen timbales (tim), percusión (perc), celesta (cel), arpa (arp), piano (p) y cuerda (cu), integrada esta última por violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos, salvo especificación en contra.

La segunda, que se está imponiendo en los últimos tiempos, es crear dos grupos de abreviaturas para los instrumentos de viento madera y un tercer grupo para el viento

metal. Veamos una obra para orquesta sinfónica como el *Fandango* de Claudio Prieto. La reseña de la plantilla, tomando el segundo modelo, sería como sigue:

1.2.2.ci-rqto.2.1.2.1-4.4.3.0-tim-3perc-cel-arp-cu

La traducción a instrumentos sería: 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, requinto, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, cuatro trompetas, 3 trombones, 0 tubas, timbales, 3 percusionistas, celesta, arpa y cuerda. La cuerda puede variar y no suele especificarse, pero una orquesta sinfónica tendrá, genéricamente hablando, al menos 8 violines primeros, 8 violines segundos, 8 violas, 8 violonchelos y 4 contrabajos.

La relación de instrumentos que podemos encontrar es realmente prolija, aunque si sólo tuviéramos en cuenta los instrumentos tradicionalmente utilizados en la música occidental, la lista se reduciría considerablemente. No obstante, hay que tomar en consideración que a partir de mediados del siglo diecinueve y siguiendo las tendencias románticas y nacionalistas, la presencia de instrumentos propios de la música popular y la de aquellos usuales en las músicas cultas de las culturas orientales se ha incrementado, no diremos que hasta límites muy llamativos pero sí lo suficiente como para que se deban abordar en cualquier modelo de catalogación.

En base a ello, es conveniente elaborar un listado de instrumentos con sus correspondientes abreviaturas. Para establecer una pauta normalizada al respecto de las abreviaturas, la propuesta es utilizar un conjunto de tres letras que identifique con claridad cada instrumento. En general, se hará uso de las tres primeras letras del nombre del instrumento, salvo en aquellos casos en los que la terminología musical está lo suficientemente arraigada como para que el cambio sirviera más para confundir que para aclarar, y también en aquellos otros casos en los que se hace necesaria otra fórmula nuevamente para evitar la confusión, por ejemplo, en algunos instrumentos cuyas tres primeras letras de su nombre son exactamente iguales (violín, viola, violonchelo, etc.). Así mismo, se respetará la abreviatura comúnmente aceptada para el piano, que sólo hace uso de la primera letra. Finalmente, cuando el nombre del instrumento sea compuesto (p.ej. clarinete bajo), se presentará bajo la norma general de las tres primeras

letras de cada una de las palabras, con las excepciones ya mencionadas o aquellas otras que sea necesario contemplar.

Reflexión aparte merece el caso de los llamados instrumentos transpositores o transportadores que, salvo algunas excepciones, pertenecen a la familia de los vientos, ya sean de metal o de madera. Los instrumentos transpositores se caracterizan porque están afinados en diversas tonalidades, mientras que los instrumentos no transpositores están todos afinados en la tonalidad de Do mayor. En virtud de ello, la nota escrita en el pentagrama no coincide con la nota emitida por el instrumento, que estará en función de la tonalidad de afinación. Así, por ejemplo, cuando un clarinete en si bemol ejecuta un do escrito en el pentagrama, no sonará la nota DO, sino la nota SI BEMOL.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua ofrece varias definiciones del verbo transponer, como *Poner a alguien o algo más allá, en lugar diferente del que ocupaba, Trasplantar (trasladar plantas), o Dicho de una persona o de una cosa: Ocultarse a la vista de otra, doblando una esquina, un cerro o algo similar*, ninguna de ellas aplicable a la música. Ello tiene su explicación porque el uso del verbo transponer viene impuesto desde el inglés, que no desde el castellano, en el que ha sido más común el uso del verbo Transportar. Y aquí el diccionario de la lengua sí ofrece una definición propia, que se ajusta plenamente al concepto: *Trasladar una composición de un tono a otro.*

Sin entrar a profundizar ahora en las razones de estas prácticas, sí podemos señalar que se trata de razones de carácter técnico que facilitan la labor de los instrumentistas cuando tienen que cambiar de uno a otro instrumento dentro de la familia que corresponda a su especialidad. Por ejemplo, un clarinetista tocará varios instrumentos de la familia de los clarinetes, que pueden estar afinados en tonalidades distintas unos de otros. Estas familias se han construido para que cubran desde los tonos más graves a los más agudos, puesto que un único instrumento de estas características no podría abarcar todo el espectro sonoro. Siguiendo con el ejemplo del clarinete, encontramos las siguientes variantes, a falta de alguna cuya presencia ha sido absolutamente esporádica o testimonial:

- Clarinete sopranino en mi bemol o Requinto

- Clarinete sopranino en la bemol o piccolo
- Clarinete soprano en do (no es instrumento transpositor)
- Clarinete soprano en si bemol
- Clarinete soprano en la
- Clarinete alto o contralto en mi bemol
- Clarinete bajo en si bemol
- Clarinete contrabajo en si bemol
- Clarinete di bassetto en la
- Corno di bassetto en fa
- Clarinete contrabajo en si bemol

De todos ellos, los habitualmente utilizados son el Clarinete en si bemol, que se nombra sólo con el término Clarinete, y el Clarinete bajo. No obstante y, puesto que necesariamente han de figurar en la determinación de la plantilla cualquiera de los que intervengan en la interpretación, ha de buscarse también una fórmula de abreviaturas capaz de distinguir unos de otros. Así, el posible listado de instrumentos con sus correspondientes abreviaturas, podría quedar como sigue:

Acordeón	(aco)
Almirez	(alm)
Antara	(ant)
Archilaúd	(arch)
Armónica	(arm)
Armonio	(armo)
Arpa	(arp)
Arpas de Ur	(arp ur)
Arrabel	(arra)
Aulos	(aul)
Bajo	(baj)
Bajón	(bjn)
Balalaika	(bal)
Bandoneón	(ban)
Bandura	(bdra) <sup>139</sup>
Bandurria	(bdurria)
Banjo	(banjo)
Bansuri	(bansuri)

---

<sup>139</sup> Instrumento ucraniano de cuerda pulsada que no debe confundirse con la Bandurria

Batería	(bat)
Birimbao	(bir)
Bombarda	(brda)
Bombardino	(bomb) <sup>140</sup>
Bombardino barítono	(bomb bar)
Bombo	(bbo)
Bongó	(bon)
Botella de anís	(bot anís)
Buzuki	(buz)
Caja	(caj)
Caja china	(caj chi)
Caja de ritmos	(caj rit)
Caja de rumba	(caj rum)
Cajón	(cajón)
Campanas	(camp)
Carnyx	(carnyx)
Carraca	(crca)
Carrillón	(crl)
Castañuelas	(cas)
Celesta	(cel)
Cencerro	(cen)
Chelys	(chelys)
Chirimía	(chir)
Címbalo	(cim)
Cistro	(cis)
Cítara	(cit)
Clarinete	(clar) <sup>141</sup>
Clarinete alto	(clar alt)
Clarinete bajo	(clar b) <sup>142</sup>
Clarinete contrabajo	(clar con) <sup>143</sup>
Clarinete di bassetto	(clar bass)
Clarinete piccolo	(clar pic) <sup>144</sup>
Clarinete soprano en do	(clar sop do)
Clarinete soprano en la	(clar sop la)
Clarón	(clrn)
Clave/clavecín/clavicémbalo	(clv)
Clavicordio	(clvdio)
Conga	(conga)
Contrabajo	(cbj)
Contrafagot	(cfg)

---

<sup>140</sup> También llamado Eufonio

<sup>141</sup> Cuando se menciona el término Clarinete, nos estamos refiriendo al Clarinete soprano en Si Bemol

<sup>142</sup> Es el Clarinete bajo en si bemol

<sup>143</sup> Es el Clarinete contrabajo en Si bemol

<sup>144</sup> También denominado Clarinete sopranino en la bemol

Cornamusa	(cmusa)
Corneta	(cor)
Cornetto	(crto)
Corno inglés	(ci)
Cromorno	(crno)
Crótalos	(crót)
Cuerda	(cu)
Darbuka	(dar)
Duduk	(dud)
Dulzaina	(dul)
Espineta	(esp)
Fagot	(fgt)
Fagotino	(fgtno)
Figle	(fig.) <sup>145</sup>
Fiscorno	(fis) <sup>146</sup>
Flauta	(fta) <sup>147</sup>
Flauta de pan	(fta pan)
Flauta dulce	(fta dul)
Flauta en sol	(fta sol)
Flautín	(ftín) <sup>148</sup>
Gaita	(gai)
Gamelan	(gam)
Glockenspiel	(glo)
Gong	(gon)
Güiro	(güi)
Guitarra	(guit)
Heckelfón	(heck) <sup>149</sup>
Hichiriki	(hich)
Kaval	(kaval)
Khaen	(khaen)
Khartal	(khartal)
Kinnor	(kinnor)
Kobza	(kobza)
Látigo	(lát)
Laúd	(laúd)
Lira	(lir)
Lira bizantina	(lir biz)
Lusheng	(lusheng)
Maanina	(maanina)
Magadis	(magadis)

---

<sup>145</sup> Instrumento de viento-metal

<sup>146</sup> Denominado también Fliscorno

<sup>147</sup> Se trata de la flauta travesera

<sup>148</sup> También denominado Piccolo u Ottavino

<sup>149</sup> Conocido también simplemente como Heckel

Mandolina	(man)
Mandora	(mdra) <sup>150</sup>
Maraca	(mar)
Marimba	(mrba)
Matraca	(matr)
Melódica	(mel)
Oboe	(ob)
Oboe barítono	(ob bar)
Oboe contrabajo	(ob cbj)
Oboe d'amore	(ob amore)
Oboe de caza	(ob caza)
Oboe piccolo	(ob pic)
Ocarina	(oca)
Ondas martenot	(ond mar)
Optigan	(opt)
Órgano	(órg)
Órgano portátil	(órg por)
Órgano positivo	(órg pos)
Orpharion	(orph)
Palmas flamencas	(palm)
Palo de lluvia	(pal lluv)
Pandereta	(pan)
Pandero	(pnro)
Peine	(pei)
Percusión	(perc)
Piano	(p)
Platillos	(pllos)
Platos	(pla)
Quena	(que)
Rabel	(rab)
Requinto	(rqto) <sup>151</sup>
Sacabuche	(sac)
Salpnix	(salpnix)
Salterio	(salt)
Sarrusofón	(sar) <sup>152</sup>
Saxofón/Sax	(sax)
Saxofón bajo	(sax baj)
Saxofón barítono	(sax bar)
Saxo sopranino	(sax spnino)
Saxofón soprano	(sax sop)

---

<sup>150</sup> Tipo de guitarra morisca de la familia del laúd

<sup>151</sup> También denominado Clarinete sopranino en mi bemol, aunque el nombre que se utiliza es el de requinto

<sup>152</sup> Instrumento utilizado fundamentalmente en las bandas de música militares, aunque hoy olvidado

Saxofón tenor	(sax ten)
Shekere	(shek)
Sheng	(sheng)
Sicu	(sicu)
Sipsi	(sip)
Siringa	(sir)
Sistro	(sis)
Sitar	(sit)
Taille	(taille)
Tabla	(tab)
Tam-tam	(tam-tam)
Tambor	(tamb)
Tarka	(tar)
Tarogato	(trg)
Theremín	(ther)
Timbales	(tim)
Tin whistle	(tin)
Tiorba	(tior)
Toque de piedras	(toq piedras)
Triángulo	(tri)
Trigonon	(trinon)
Trombón	(tbn) <sup>153</sup>
Trombón alto	(tbn alt)
Trombón bajo	(tbn baj)
Trombón Buccin	(tbn buc)
Trombón contrabajo	(tbn cbj)
Trompa	(tpa)
Trompa Alto	(tpa alt)
Trompa natural	(tpa nat) <sup>154</sup>
Trompeta	(tpta)
Trompeta baja	(tpta baj)
Trompeta de llaves	(tpta llav)
Trompeta de varas	(tpta var) <sup>155</sup>
Trompeta marina	(tpta mar)
Trompeta piccolo	(tpta pic)
Trompeta pocket	(tpta pock)
Tuba	(tub)
Tuba Wagner	(tub wag)
Tympanon	(tym)
Vihuela española	(vihu)
Viola	(vla)

---

<sup>153</sup> Se refiere al Trombón tenor

<sup>154</sup> Trompa de caza o cuerno de caza, antecedente de la trompa moderna

<sup>155</sup> Se conoce también como trombón soprano, trompeta slide o trompeta bastarda

Viola d'amore	(vla amore)
Viola da braccio	(vla brac)
Viola da gamba	(vla gamba)
Violín	(vl)
Violonchelo	(vc)
Virginal	(virg)
Xilófono	(xil)
Yu	(yu)
Zambomba	(zamb)
Zanfona	(zanf) <sup>156</sup>
Zampoña	(zpña) <sup>157</sup>
Zumbador	(zum)
Zurna	(zurna)

### 1.3.2.6.- Lugar

Cuando consignamos la terminología referente al lugar que puede aparecer tanto en las partituras manuscritas como en las impresas, estamos aludiendo al lugar de composición de la obra. Como ya se ha mencionado aquí, a menudo los autores dejan reflejado el lugar en el que concluyeron la obra, en la última página de la partitura. Ese lugar puede ser desde una población, ciudad o país, incluso hasta sitios mucho más concretos, como un hotel o un café, sin olvidar otras denominaciones como ‘en la montaña cántabra’, por traer un caso. En la medida en que tales términos sitúan al compositor y a su obra en una ubicación concreta y en un momento concreto, no sólo son útiles desde un punto de vista histórico, como mero apunte, sino que pueden constituirse en datos muy relevantes para el conocimiento de los viajes o de las estancias que un personaje pudiera haber realizado a lo largo de su vida. No perdamos de vista que hemos podido ir localizando a autores e intérpretes de relevancia en distintos momentos de su existencia, gracias a estos apuntes en las partituras.

Otros lugares que pueden hacerse presentes en la propia partitura, son los que tienen que ver con el estreno de la obra musical. Desde luego, son menos comunes que los anteriores, pero existen. Por otro lado, si estudiamos las partituras de copista o particellas, a menudo descartadas por los estudiosos por considerarlas de menor

---

<sup>156</sup> Instrumento popular de cuerda conocido por muchos otros nombres: zanfoña, viola de roda, zarrabete, gaita de pobre, rabel de manubrio o vigüela

<sup>157</sup> Instrumento de viento de origen andino

trascendencia que la autógrafa, entraríamos en todo un mundo de información realmente curioso. En la medida en que estas copias son las utilizadas por los intérpretes, contienen a menudo toda suerte de anotaciones, desde las estrictamente profesionales, hasta las más variopintas, léase dibujos, reflexiones o comentarios. Tanto lugares como fechas pueden aparecer en las mismas, y eso ha permitido en no pocas ocasiones hacer un seguimiento de aquellos lugares y momentos en los que la obra en cuestión ha sido interpretada.

Al hilo de ello, es muy interesante conocer las sucesivas audiciones que se han producido en torno a una obra, porque permite valorar su propio impacto a lo largo del tiempo. Estos datos han quedado normalmente fuera de los catálogos, tomando en consideración exclusivamente el estreno. Se desperdicia con ello una información que no sólo afecta al autor y a la propia obra, sino que afecta también a los intérpretes, cerrando el acceso al posible cotejo entre los archivos de unos y otros. Aunque nuestro campo de actuación no haya sido el de la interpretación sino el de la creación, sabemos de las dificultades que estas omisiones han tenido para quienes se dedican a la investigación sobre estos profesionales de la música que, no lo olvidemos, son imprescindibles para que la obra musical pueda cobrar vida.

### **1.3.2.7.- Fechas**

Algo similar a lo mencionado para los lugares puede aplicarse a las fechas. La fecha de composición es razonablemente habitual y, cuando aparece, hay que entenderla como fecha de conclusión de la escritura, siendo la fecha de inicio un dato mucho menos común que se debe buscar antes en la correspondencia, por ejemplo, que en la propia partitura. Con todo, saber cuándo se termina una obra es ya un dato más que suficiente para poder situarla en el tiempo con toda fiabilidad.

La siguiente fecha de importancia que se busca en la vida de una obra es la del estreno o primera audición de la misma, se haya producido en el ámbito público o en el privado. Las audiciones privadas han sido carta de costumbre en muchos momentos de la historia. Hasta el siglo XIX, en tanto que los artistas estaban al servicio de sus mecenas o protectores, entraba en la lógica del momento el que éstos últimos tuvieran la primicia de la escucha ante unos pocos escogidos y con anterioridad a que se expusieran

a los oídos de un público más amplio en el transcurso de cualquier evento o ceremonia. En ello ha habido disparidad de criterio entre los estudiosos, unos defendiendo la audición pública como la única válida para calificarla de estreno y otros estimando que el estreno se produce cuando se presenta la obra por primera vez, ya sea en la intimidad de un salón o en una sala de conciertos. Por ello se entiende que haya información al respecto en la que se superpongan distintas fechas, poniendo como principal la audición pública pero haciendo mención, al mismo tiempo, de las presentaciones privadas.

Más allá de seguir una u otra tendencia, se pueden elegir varias fórmulas para consignar las fechas, cualquiera de ellas igualmente válida y perfectamente comprensible. Es cierto que las últimas tendencias en bases de datos parecen orientarse a la efectividad que supone el hacer uso sólo de números, evitando así las variables idiomáticas y eliminando cualquier símbolo que pudiera resultar distorsionador. Este modelo tipo AAAAMMDD (año, mes, día) tiene la ventaja, además, de facilitar ecuaciones de búsqueda a través del truncamiento que resultan ser muy versátiles y aumentan considerablemente el potencial de la ecuación.

#### **1.3.2.8.- Ámbito**

El concepto que tiene que ver con el ámbito hace referencia al marco en el que se ha podido producir la audición de una obra o incluso el nacimiento de la misma. Difícilmente es una información que aparezca en la partitura manuscrita, aunque sí pueda hacerlo en la impresa y, por supuesto, estará siempre en los programas de mano. Como es natural, no todas las obras nacen como fruto de un encargo o se escuchan en un marco concreto, pero son muchas las que sí se ven afectadas por tales circunstancias, como puedan ser festivales, concursos, temporadas ordinarias de concierto, homenajes, actos conmemorativos, ciclos de concierto y un largo etcétera.

#### **1.3.2.9.- Intérpretes**

Como se ha venido exponiendo, la partitura es el soporte en el que se escribe un proyecto de obra musical que no abandona esa categoría de proyecto mientras no se produce la intervención del intérprete o los intérpretes que estén configurados en la

plantilla. El rol que juegan estos artistas es, en consecuencia, esencial para que la obra musical sea una realidad, aun siendo una realidad efímera como lo es cualquier creación que dependa exclusivamente del factor auditivo. La interpretación depende de personas que no son meros intermediarios entre el compositor y el público, sino que desempeñan un papel en el que, junto a sus habilidades técnicas, encontraremos también sus cualidades espirituales. Hemos visto cómo los autores indican en las partituras muchos rasgos emocionales, a través de las indicaciones de tiempos, dinámica o carácter pero, con todo, la traducción de todo ello nos llegará de la mano de quienes tienen que dar vida a esas indicaciones. No vamos a entrar aquí en la discusión en torno a las prácticas improvisatorias que han presidido algunos momentos de la historia y que podrían reforzar más la afirmación sobre la autonomía interpretativa, pero sí decir que, siendo las indicaciones de un compositor las mismas para cualquier intérprete, la realidad dicta que hay diferencias tan acusadas a veces entre unos y otros, que la percepción, incluso la fisonomía de una misma obra puede resultar bastante sorprendente en esa diversidad.

En la medida en que un intérprete ejecute una obra a solo o en pequeños conjuntos, por lo general de no más de tres miembros, o tenga en la misma un papel solista o particularmente destacado, se hará constar un nombre completo, ya sea éste el propio o haga uso de un nombre artístico. Por el contrario, las obras dispuestas para plantillas de cuatro o más miembros, hasta las grandes masas sinfónico-corales, se harán constar con la denominación dada al conjunto, que es como suelen presentarse artísticamente al público. Se exceptúan en este último caso aquellos intérpretes que no configuran una agrupación estable y con denominación propia, sino que se reúnen puntualmente para un evento concreto, en cuyo caso, se consignará cada intérprete a título individual.

### **1.3.2.10.- Duración**

Es éste un elemento ajeno a la partitura pero íntimamente vinculado a la obra musical que ha adquirido una mayor importancia a partir de la última centuria, en buena medida motivado por la aparición de los medios de comunicación radiofónico y televisivo, así como a la organización de los conciertos. Así, los compositores actuales suelen indicar la duración de sus obras ya antes de su estreno, algo que es posible mediante el cálculo derivado de la propia partitura. Muchas de las duraciones de obras

del pasado con las que contamos en la actualidad provienen, bien de los autores, bien del estudio de las partituras, bien de las interpretaciones en vivo o de las grabaciones discográficas. La forma que mejor puede describir este elemento y que mayor utilidad ofrece, es la seguida habitualmente por los medios de comunicación:

00:00:00 (horas:minutos:segundos)

En la actualidad se maneja tanto la duración total de la obra como las duraciones parciales de los movimientos, muy al dictado de las necesidades programáticas de las radios y televisiones.

### **1.3.3.- Otras informaciones en torno a la obra musical**

Fuera ya estrictamente de la propia partitura, son muchos los documentos o las informaciones que están directamente asociadas a la obra musical. La propuesta de una estructura coherente y completa de los fondos de un archivo musical personal pasa por vincular esos documentos o informaciones entre sí, teniendo como eje principal a la obra en partitura. Los métodos pueden ser diversos, y deben operar con independencia de que se haya generado una estructura propia para cada tipología documental. Para ello basta con diseñar ese eje principal de manera tal que puedan recibir la vinculación de cualquier documento relacionado con la obra.

Las posibilidades son muy amplias y tienen que ver, señalando las más comunes, con cualquier documento o información que afecte a la creación de la obra o a su difusión. Hablamos de contratos legales referidos a encargos o ediciones, recibos de pago o facturas, correspondencia, programas de mano, carteles, reseñas, críticas en medios, bibliografía al respecto, comentarios de los propios autores a sus obras, fotografías, catálogos de exposiciones, grabaciones discográficas o videográficas, programas de radio o de televisión, documentales, películas, catálogos generales, trabajos de investigación, galardones e incluso objetos personales. Para el tratamiento de estos documentos específicos y su análisis pormenorizado se seguirán las reglas y normas en uso, asociando siempre las referencias a la de la obra musical que sirve de nexo común para todas. Siempre que las obras no estén afectas a restricciones por derechos de Propiedad Intelectual respecto a su acceso, se añade un gran valor al

conjunto si se aportan enlaces a los documentos originales, una tendencia que se está imponiendo en las últimas décadas.

## **2.- ARCHIVO MANTECÓN: Criterios de edición**

### **2.1.- Juan José Mantecón. Introducción**

La figura de Juan José Mantecón es, sin duda, la gran desconocida de la crítica musical española de la primera mitad del siglo XX. En realidad, podemos decir que es la gran desconocida de nuestra música, puesto que Mantecón, amén de crítico, fue también compositor, pedagogo y esteta, facetas con las que participó activamente en cuantos canales se abrieron a la vida musical de aquellas décadas. Sin embargo, con ser éstas muy importantes, es su labor como crítico la que le sitúa en un plano de primerísima magnitud y la que le lleva a ejercer una considerable influencia sobre las líneas de pensamiento de la época, influencia que, pese a ser perfectamente constatable a lo largo de su actividad profesional y corroborable, además, a través de los documentos aparecidos en su archivo, ha sido injusta e inexplicablemente echada en el olvido.



**Ilustración 46. Juan José Mantecón**

No es, desde luego, el único caso. Buena parte de la llamada Generación del 27 o Generación de la República permanece aún, lamentablemente, como una incógnita sin resolver. Y no lo es tanto porque no se conozcan varias de las obras que vieron la luz en esos años, sino porque se carece de estudios completos en torno a las principales figuras que la integraron y, lo que tal vez sea incluso más importante, sobre la contextualización de estos compositores dentro del desarrollo de la música española en aquella época. Ciertamente que las especiales circunstancias políticas que rodearon a esta generación, culminadas con el estallido de la Guerra Civil, han provocado numerosas dificultades para los musicólogos. En primer lugar, y desde un punto de vista puramente práctico, porque el exilio de un porcentaje muy considerable de músicos tiene la lógica consecuencia de la dispersión física, y en segundo lugar, éste ya en un ámbito artístico, porque la desmembración del grupo rompe la cohesión de los ideales estéticos que pretendían situar nuestra música en los parámetros evolutivos europeos.

Ambas formas de dispersión, en realidad causa-efecto la una de la otra, han obstaculizado lo que debería haber sido el trabajo normal de investigación para los historiadores. Pero estas dificultades, innegables por otra parte, no parecen justificar del todo el hecho de que, salvo un puñado de nombres, y algunas obras puntuales, no sólo no se haya abordado el análisis en profundidad de las aportaciones de esta generación, sino que se desconozca a muchos de sus miembros, varios de ellos completamente relegados al olvido. Se alude a veces a una cierta falta de calidad en su música, especialmente entre aquellos de línea más tradicionalista, y es verdad que nos enfrentamos a algunos títulos que no ofrecen un gran valor desde el aspecto de la evolución en el lenguaje estético, pero que en cualquier caso sí tienen indudable interés, amén de para el conocimiento de la producción y características de cada autor en concreto, para establecer el comportamiento de la vida musical española en el periodo que abarca desde principios del siglo XX hasta 1936, y más en particular, entre 1920 y 1936.

La música española, que estrena el siglo inmersa en un lamentable atraso, se ve de pronto arrastrada por la fuerza de las corrientes que agitan las aguas europeas, con un ímpetu tal, que tiene que tragar a bocanadas lo que en otros países venían bebiendo con relativa tranquilidad. Y es precisamente en las cuatro primeras décadas, hasta la llegada de la Guerra Civil, cuando se producen todos los movimientos, cuando los mentideros

recogen polémicas que para muchos otros ya son viejas, cuando en los escenarios conviven lo moderno y lo tradicional bajo las expresivas protestas de cada respectivo bando, cuando, en definitiva, de entre el revuelo de todos emergen los nombres de los llamados a ser adalides de nuestra música, algunos de ellos –baste pensar en Falla o Turina-, de meta universal.

Esta situación de efervescencia ofrece una multiplicidad de vivencias que la hacen particularmente atractiva, no sólo desde un punto de vista artístico, sino también desde una visión puramente sociológica. Pero es que, además, para la historia de la música es una etapa de una riqueza que incluso hoy, siempre hablando comparativamente con las circunstancias, es difícil de igualar. Sólo en Madrid funcionaban regularmente cuatro orquestas que abordaban un repertorio amplísimo, desde los clásicos –a veces con títulos inéditos aquí por nuestra falta de tradición en conciertos sinfónicos- hasta los más modernos –se estrenaban con bastante rapidez obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, por citar algunos-. Y la música española encontró igualmente en ellas un foro de miras generosas, en el que, sin hablar de cupos ni cuotas, los compositores podían ver sus partituras en los atriles con una normalidad digna de todo encomio y, no sólo a la hora del estreno, sino que eran así mismo muy frecuentes las reposiciones de aquellas obras que habían obtenido mayor aceptación entre el público. No debemos olvidar que estamos ante una generación, siempre hablando en términos generales, de una gran inquietud intelectual y con una formación humanística bastante sólida. Por lo que respecta a los compositores, muchos de ellos son hombres cultos, que se acercan a la música desde varias vertientes, amén de la creativa: pedagogos, musicólogos, intérpretes, críticos..., desarrollando estas facetas en paralelo al hecho creativo, incluso haciéndolas confluir en fructífera comunión.

Precisamente con estas características podríamos definir al compositor, crítico y pedagogo vigués Juan José Mantecón. Desde que comencé a investigar sobre su figura y a trabajar en su archivo privado he ido encontrando razones más que sobradas para rescatar el conjunto de su obra y colocarle en el lugar que merece. El primer fruto de estos estudios fue la publicación de un libro sobre su labor crítica en el periódico madrileño *La Voz* entre 1920 y 1934<sup>158</sup>, donde sale a la luz el alcance de un hombre que se mantuvo durante muchos años, a través de su pluma, en la cima del acontecer

---

<sup>158</sup> *Op. Cit.*

musical, siempre atento y receptivo tanto a lo autóctono como a lo extranjero, y no como mero cronista u observador, papel que conscientemente rechazaba, sino con una implicación personal y profesional profunda, nacida del convencimiento de que era ese el camino, y no otro, por el que debían discurrir sus aportaciones. Consecuencia de ello es su ferviente defensa de la entonces vanguardia musical europea y, por encima de todo, de la nueva música española, en la que militaban una buena parte de los miembros de la Generación del 27 y todos los del llamado Grupo de Madrid o Grupo de los ocho, constituido por los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Rosa García Ascot y el propio Juan José Mantecón, así como los del grupo catalán, en el que se encuentran Robert Gerhard, Agustín Grau, Juan Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Griñón y Federico Mompou.

Su impresionante labor crítica no se limita, sin embargo, a su firma en *La Voz*. Desde 1914 y hasta poco antes de su muerte, su nombre aparece en los periódicos *El Carbayón*, *El Parlamentario*, *El Pensamiento Español*, *El Sol*, *España Nueva*, *Faro Campesino*, *Faro de Vigo*, *Heraldo de Madrid* o *Heraldo Campesino*, así como en las revistas *Ojanguren*, *Ritmo*, *Santo y Señá*, *Bellas Artes*, *Boletín Musical*, *Fotogramas*, *Mundo Gallego*, *Nuevo Mundo*, *Revista de Ideas Estéticas* o *Boletín del Teatro de la Zarzuela*. Además de estas colaboraciones irregulares, desde abril de 1953 hasta abril de 1954 se hace cargo de la crítica musical en el diario *El Alcázar* en sustitución de Conrado del Campo. En el Archivo Mantecón queda la constancia impresa de la práctica totalidad de estos trabajos. Por otra parte, se conservan muchas de las conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid, Lyceum Club Femenino Español, Sala Aeolian, Centro Gallego de Madrid, Museo de Arte Moderno e Instituto Francés, entre otros, amén de las charlas radiofónicas emitidas en Unión Radio, Radio Madrid y Radio Nacional de España.

El Archivo Mantecón incluye, asimismo, los frutos de la actividad puramente literaria que el artista cultivó desde su primera juventud: poesía, cuentos, novelas, ensayos, dramas, comedias, conferencias y, en particular, folletines radiofónicos, género del que se le hemos considerado precursor a la luz de la información que sobre el género hemos podido realizar.

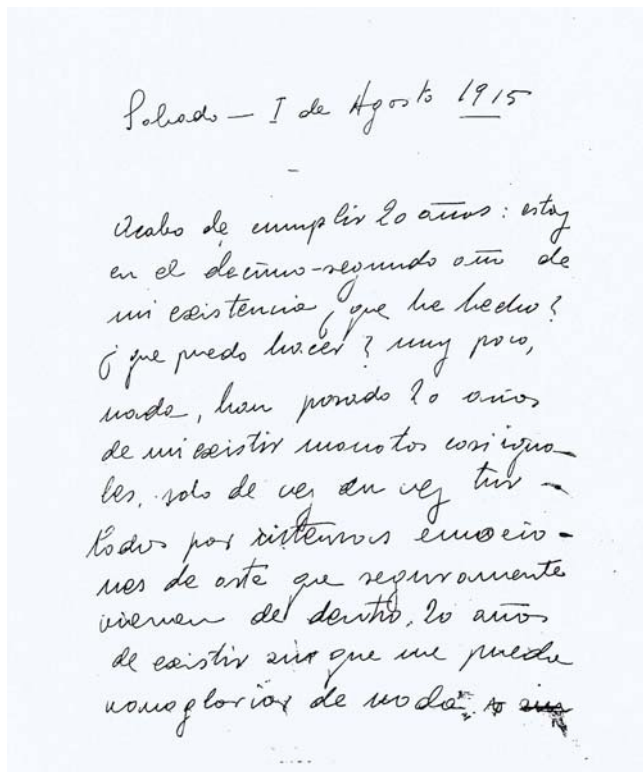
Todo este despliegue literario-musical puso en un segundo plano su faceta de compositor en la que, si cabe, es aún más desconocido. Tampoco las reseñas de la época permiten aventurar grandes conclusiones al respecto, primero porque él mismo se muestra reacio a juzgar sus propias obras, a menudo ni siquiera a ofrecer unos mínimos datos sobre las mismas y, segundo, porque otros críticos con una actitud menos favorable hacia los autores modernos apenas si dan cuenta de los estrenos. Tan solo un ramillete de títulos ha circulado hasta ahora entre las escasísimas fuentes en las que se le menciona, lo que ha dado pie a pensar que su producción era muy escasa y fundamentalmente centrada en la música vocal.

Pero, al igual que venía sucediendo con otros aspectos de su devenir personal y de su trayectoria profesional, se han propagado conclusiones que no obedecen a la realidad, seguramente fomentadas porque los estrenos de sus obras sinfónicas y de cámara se producen antes de la guerra, mientras que son una buena parte de las piezas vocales las que se dan a conocer en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Para un primer acercamiento a la figura de Juan José Mantecón se recurrió a fuentes bibliográficas tales como enciclopedias, diccionarios de música, historias de la música y distintos artículos centrados en la Generación del 27, todo ello con resultado descorazonador. Los datos eran casi inexistentes, apenas meras referencias brevísimas y muchas de ellas, además, detenidas en la Guerra Civil, por lo que pocos datos podían aportar a la investigación. Por otra parte, entre las distintas fuentes se podían observar datos abiertamente contradictorios, lo que añadía aún más complicaciones. Entre ellos, por traer un ejemplo, su fecha de nacimiento, señalada indistintamente en 1896 ó 1897. A la vista de ello, se optó por localizar a posibles descendientes que aportaran luz sobre las incógnitas y, en efecto, se entró en contacto con la familia, uno de cuyos miembros conservaba intactos prácticamente todo lo que constituía el legado del músico. El acceso a los documentos originales, sin duda la mejor fuente con la que se pueda contar, permitió establecer su primera biografía fidedigna, aunque cabe señalar que se encontraron lagunas para las que ningún documento tuvo respuesta, si bien en algunos casos pudieron ser subsanadas gracias a las declaraciones de la familia.

Con todo, hay varios aspectos que se considera importante resaltar: como se decía, no había acuerdo en las fuentes bibliográficas en cuanto a su fecha de nacimiento.

Ricart Matas<sup>159</sup>, Juan Manuel Bonet<sup>160</sup> o Albert Torrellas<sup>161</sup>, por citar algunos, la señalan en 1896. Por su parte, Tomás Marco<sup>162</sup> y Víctor Sánchez<sup>163</sup> lo hacen en 1897. Algunos documentos del Archivo Mantecón mantenían el equívoco, si bien es cierto que pronto aparecieron indicios de que ambas fechas eran incorrectas. Así, en un certificado de notas del Instituto San Isidro, donde hizo el bachillerato, expedido en 1910, dice que cuenta quince años de edad y en el título de licenciatura en Filosofía y Letras, expedido en 1933, aparece la edad de 38 años. A estos dos ejemplos, extraídos de entre otros, había que añadir las propias declaraciones que Mantecón dejó en un diario personal escrito entre 1911 y 1918<sup>164</sup> donde, al menos en dos ocasiones, deja constancia de su edad: el 1 de diciembre de 1911, dice tener dieciséis años, mientras que el 1 de agosto de 1915 se inicia con un significativo “acabo de cumplir 20 años”. Con



todos estos datos en la mano no quedaba ninguna duda para establecer la fecha correcta. Aún así, y habida cuenta de que también existían discrepancias en torno al día -29 ó 31 de julio-, se solicitó su partida de nacimiento al Registro Civil de Vigo, donde se confirma que Juan José Mantecón nace el 29 de julio de 1895.

**Ilustración 47. El diario de mi vida, 1911-1918. Página correspondiente al 1 de agosto de 1915**

<sup>159</sup> RICART MATAS (1986)

<sup>160</sup> BONET (1995)

<sup>161</sup> TORRELLAS (1927/28)

<sup>162</sup> MARCO (1983)

<sup>163</sup> SÁNCHEZ (1997)

<sup>164</sup> MANTECÓN: *El diario de mi vida, 1911-1918*, inédito

Otro error que se ha venido alimentando publicación tras publicación es el hecho de que a Mantecón, por sus ideales republicanos, se le castigara o marginara tras la Guerra Civil, llegándose a decir que se le apartó de su puesto de funcionario y que tuvo que sobrevivir dando clases particulares. Ninguna de esas cosas son ciertas, tal y como pudo corroborar su viuda. Mantecón no fue depurado en absoluto, mantuvo su puesto de funcionario en el Ministerio de Hacienda hasta su jubilación y, el hecho de dar clases particulares de canto, amén de contribuir a aumentar sus ingresos, obedeció más bien a su arraigada vocación pedagógica. Pero, al margen de las declaraciones familiares, hay otros datos que corroboran esta situación de normalidad: Mantecón continuó, tras la guerra, dando conferencias y publicando escritos; ejerció la crítica musical en el periódico *El Alcázar* en los años cincuenta e incluso aparece como Director de Estudios Vocales del Teatro de la Zarzuela en 1960.

Obviamente, ante tal cúmulo de información no se puede deducir la existencia de exilios. Bien es verdad que Mantecón limitó su presencia en ‘primera fila’ pero ello tuvo más que ver con un profundo sentimiento de desencanto tras los duros acontecimientos sociopolíticos, sobre todo ante el cariz que tomó la vida musical, que con cuestiones ideológicas. Y su desencanto, antes que a su pluma, afectó en mayor medida a su producción musical, que decrece considerablemente, víctima del hastío.

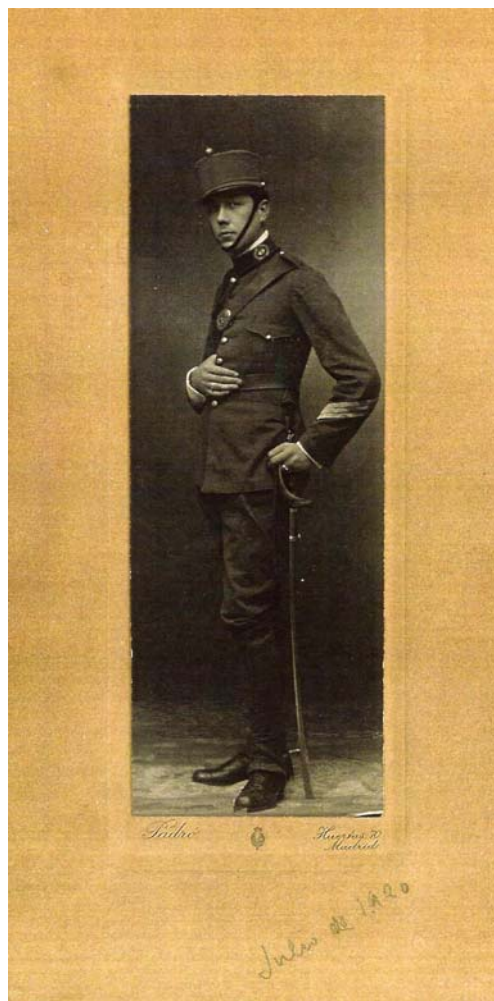
## **2.2.- Biografía**

Juan José Mantecón nació en Vigo (Pontevedra), el 29 de julio de 1895. Primogénito de Marcos Mantecón, natural del Valle de Pas (Cantabria) y de Rita Molins, natural de Orense, el matrimonio tuvo otros tres hijos: Germán, Milagros y Francisco. El primero, médico militar, murió en el conflicto de Marruecos en 1925, mientras Milagros fallecería de parto en abril de 1933, ambos sin dejar descendencia. Por lo que respecta al menor, Francisco, se dedicó también a la crítica musical y fue el principal impulsor de la Sociedad Filarmónica de Vigo.

Su padre, Marcos Mantecón, funcionario del Ministerio de Hacienda, fue destinado a Oviedo, donde Juan José realizó el primer curso de bachillerato en 1905. Al año siguiente, la familia se trasladó a Madrid, residiendo en el número 88 de la céntrica

calle Mayor. Juan José y su hermano Germán quedaron inscritos en el Instituto San Isidro, donde el primero obtuvo su grado de bachiller el 27 de junio de 1911. De los cinco cursos que Juan José pasó en el Instituto San Isidro, estuvo durante los dos primeros en el domicilio paterno, pasando a residir los dos siguientes en el domicilio que Rafael García, un amigo de sus padres, tenía en el número 45 de la calle Toledo, para regresar, ya en el último curso, al piso de la calle Mayor. Terminados los estudios, en septiembre de 1911, Mantecón solicitó la certificación para entrar en la Escuela Normal Central de Magisterio.

Paralelamente a estos estudios, que culminaron con la obtención del título de maestro superior, realizó Derecho en la Universidad Complutense de Madrid y, más tarde, en la misma institución, cursó la carrera de Filosofía y Letras, título que se expidió el 6 de diciembre de 1933, carrera en la que posteriormente se doctoró. También en 1933 comenzó su actividad pedagógica en institutos de enseñanza secundaria, primero en San Sebastián, en el Instituto Elcano, durante el curso 1933/34 y luego en Barcelona, en el Instituto Verdaguer, durante el curso 1939/40. Trasladado el Gobierno a esta ciudad durante la Guerra Civil, expidió el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad el título de Catedrático de Filosofía de Institutos de Segunda Enseñanza, el 30 de agosto de 1938. La última noticia existente al respecto de esta actividad, es el nombramiento emitido por el Instituto de Enseñanza Media Cervantes como ayudante interino y gratuito para la cátedra de música en el curso 1953/1954. Su vocación pedagógica le llevaría, asimismo, a dar clases particulares de canto.



**Ilustración 48. Juan José Mantecón, 1920**

Hombre de vasta cultura dominaba, además, cinco idiomas: inglés, francés, alemán, italiano y portugués, lo que le permitiría realizar trabajos de traducción de libros y artículos.

Por lo que respecta a su formación musical, cabe señalar que Mantecón nunca estudió en el Conservatorio, aunque sí recibió clases de armonía, piano, violín y flauta. Pese a ello, y al igual que otros miembros de su generación, se consideraba autodidacta en materia compositiva, destacando el haber contado con los consejos estéticos de Joaquín Turina y Manuel de Falla, así como con los de Bartolomé Pérez Casas en instrumentación. En canto a su faceta interpretativa, Mantecón ejerció de pianista acompañante en los recitales de canto que ofreció junto a sus alumnos, tanto en Madrid como en otras ciudades españolas. En la lista de alumnos que figuran junto a él en los programas o los que se han conocido a través de la correspondencia, figuran nombres que luego desarrollaron su carrera con desigual fortuna: Ángeles Barrera, Merche Viguri, Conchita Mortinos, Ana María Nieto, Luisa Montoya, Manuel García, Guillermo Garcimartí, David Martínez, Rubén Garcimartí, Rafael Gómez, José Luis Ballvé o Julio Valentino.

Juan José Mantecón ingresó en el funcionariado público el 6 de abril de 1912, como oficial de quinta clase de la Intervención de la Ordenación de Pagos por Obligaciones de los Ministerios de Instrucción Pública y Fomento, aunque catorce días después fue trasladado al Ministerio de Hacienda, donde permanecería hasta su jubilación, con la salvedad del periodo comprendido entre los años 1929 y 1936, en los que estuvo sucesivamente destinado en los Ministerios de Justicia, Gobernación y Obras Públicas. Por lo que se desprende de los documentos consultados, parece que los traslados pudieron deberse a paulatinos ascensos dentro del escalafón, donde alcanzó el nivel de jefe de negociado, pasando del salario inicial que tuvo en 1912 y que ascendía a 1.500 pesetas al mes, a las 7.000 pesetas de 1933, que es el último año del que se conoce el salario. Hay que mencionar una orden de traslado emitida el 28 de septiembre de 1937 a la Delegación de Hacienda de Barcelona aunque apenas unos días después, el 9 de octubre, recibió certificación del Ministerio de Comunicaciones, Transportes y Obras Públicas para amparar su piso madrileño ante el traslado provisional a Valencia ordenado por el Gobierno a todos los funcionarios.

Su participación en la vida musical española fue muy activa desde su juventud. En tan temprana fecha como abril de 1914 se le nombró secretario primero de la sección de música del Ateneo de Madrid pero, ya en 1912, se pueden encontrar sus primeros escritos musicales en la revista ovetense *Ojanguren*. A partir de aquí, colaboró en *España Nueva*, *El Pensamiento Español* –firmó algunos artículos con el seudónimo ‘Clivis’-, *El Parlamentario*, *El Sol* y, finalmente, en *La Voz*, donde permaneció desde 1920 hasta 1934, firmando con el seudónimo ‘Juan del Brezo’. Según certificado emitido por la Compañía Editorial Española S.A., propietaria de *El Sol* y *La Voz*, Mantecón causó baja en este diario por reducción de personal.

Mantecón inició su tarea en *La Voz* el 7 de julio de 1920 con lo que habría de ser toda una declaración de principios:

*Advertir por dónde han de dirigirse los pasos y cuál es el terreno sobre el que se camina, es postulado de toda crítica consciente; cualquier otra divagación es superflua y más contribuye a confundir que a orientar. Digamos, aunque sólo sea de pasada, que éste ha de ser nuestro lema en futuras críticas y al que prometemos fidelidad”<sup>165</sup>.*

Es una declaración basada en el convencimiento de que la única crítica válida es aquella que huye del mero formulismo de la crónica de sucesos para adentrarse en el análisis del hecho sonoro, no sólo desde la valoración del fruto personal de cada artista, sino también desde la relación de las obras con el momento histórico concreto en que se producen. Y, aún más: el crítico se atribuyó la obligación moral de ‘educar’ a los oyentes. En este sentido, hay que reconocer que Mantecón hizo gala de una gran honradez a lo largo de su vida profesional, no diremos que sin contradicciones, pero es una realidad el que ninguna actividad que aborde el ser humano está libre de ellas. En cualquier caso, y aunque pueda resultar paradójico, son contradicciones que no carecen de su lógica. Algunas provienen de un proceso evolutivo natural; otras son consecuencia de su propia época. Porque si algo caracterizó a Mantecón es que fue un hombre de su tiempo y, ser un hombre de su tiempo en la etapa que le tocó vivir, implicaba participar de las discusiones estéticas que marcaron el primer plano de la actualidad.

---

<sup>165</sup> Juan del Brezo: *La Voz*, 7 julio 1920

Escribió sobre ópera, música sinfónica extranjera y nacional, música de cámara y también zarzuela, sainete y otros géneros líricos. Si entramos en el terreno de la ópera, podemos decir que Mantecón se situó al lado del antiwagnerianismo, una postura que enlaza directamente con su decidido antirromanticismo y, muy particularmente, con su enfrentamiento a los postrománticos. Mantecón fue abiertamente contrario a la parafernalia que rodeaba a las creaciones wagnerianas, así como al tema del divismo, y abogó por la renovación de un repertorio que estaba dominado por el romanticismo, promoviendo la inclusión tanto de autores extranjeros como españoles. Y en este último punto hay que decir que Mantecón defendió la necesidad de un buen teatro lírico español, bajo la fórmula de buenos libretos más buena música, igual a buenas obras. Se acercó a los estrenos de entonces con una mirada esperanzadora pero, a medida que el género iba quemando etapas a un nivel cada vez más bajo, fue dando un giro progresivo en sus opiniones, víctima del desencanto. En cuanto al terreno sinfónico, su mencionado antirromanticismo le llevó a críticas muy duras hacia autores como Brahms, Mahler o Strauss. El caso straussiano es particularmente llamativo porque no hubo estilo, forma, técnica o intención que se salvara de la quema. Por debajo subyacía otra de las corrientes de discusión en su tiempo: música germana frente a música francesa, con un clarísimo e inequívoco decantamiento hacia la segunda.

Desde sus inicios, Mantecón se perfiló como un ferviente defensor de lo nuevo, de lo moderno. Utilizaba sus columnas para llamar la atención sobre la necesidad de que el público madrileño conociera las novedades que se producían en el mundo occidental, aplaudiendo sin reparos cualquier iniciativa en este sentido, independientemente de que fueran o no de su agrado. Probablemente, de entre todos los movimientos en los que militó, fue en el de la música española en el que concentró todos sus esfuerzos, todo su empeño, persuadido de que nuestros compositores necesitaban de un apoyo incondicional y activo para contender en el panorama internacional. No podemos olvidar que Mantecón era compositor y que pertenecía a la Generación del 27 y al Grupo de los 8. Y hay que entender que si Mantecón practicó una línea vanguardista fue porque pensaba que ése, y no otro, era el camino a seguir. Por esta razón defendió a quienes actuaron impulsados por idénticas ilusiones, tomando partido por ellos con la misma vehemencia con la que asumió otras causas.

Una de esas causas promovidas desde *La Voz*, y en las que se mantuvo sin desfallecer durante más de dos años, fue la campaña realizada a favor de las reivindicaciones de los músicos mayores del ejército. Esta campaña se inicia en 1929, a raíz de un artículo que Mantecón publicó el 21 de noviembre sobre la extrema dureza de unas oposiciones para bandas de música militar que se habían convocado en el mes de febrero. En el número de diciembre de ese mismo año y, a instancia de Rafael Serrano, director de *Boletín Musical*, se empezó a pulsar la opinión de los músicos mayores, muchos de ellos prestigiosos compositores o instrumentistas al margen del ámbito militar. Las respuestas no se hicieron esperar y se sucedieron las opiniones de nombres como Francisco Calés, Luis Emilio Vega o Justo Sansalvador, que hicieron notar a Mantecón algunos de los errores en sus planteamientos y poniéndole en el camino de los verdaderos problemas que aquejaban a las bandas de música militares y de las posibles soluciones que podrían exponerse. Mantecón no tardó en recoger el guante y, una vez reunidas las opiniones y ampliada la información, se hizo eco de las peticiones de los músicos publicando tres artículos en *La Voz*, en el *Boletín Musical* y en *Ritmo*<sup>166</sup>. Estos artículos, que ya sí reciben el beneplácito de los músicos mayores, sirvieron de inicio a diversas reclamaciones que el propio Mantecón trasladó, primero al gobierno monárquico y, más tarde, al de la República. Y fue Manuel Azaña quien dictó un decreto en marzo de 1931 recogiendo, si no todas las peticiones, si una buena parte de ellas, tal y como se hizo eco Mantecón de nuevo en *La Voz*<sup>167</sup>, zanjando con ello una polémica que trascendió el ámbito puramente militar.

Al margen de toda esta labor crítica, Mantecón apareció durante los años veinte como conferenciante asiduo, ilustrando los conciertos de la Sala Aeolian, al tiempo que pronunciaba numerosas conferencias en otras salas y centros culturales. En 1923 y con motivo de su asistencia al concierto que dio en Salzburgo la Sociedad Internacional de Música Moderna, viajó por diversas ciudades europeas, como Dresde, Munich o Basilea, asistiendo a conciertos y representaciones de ópera. Fue pionero en las charlas radiofónicas a través de los micrófonos de Unión Radio y publicó artículos en la revista *Ondas*, órgano editorial de la emisora. Después de la guerra, continuó este tipo de ocupación en Radio Madrid primero, y en Radio Nacional de España después.

---

<sup>166</sup> Juan del Brezo: *La situación de los músicos mayores del Ejército*. *La Voz*, 29 octubre 1930; *Boletín Musical*, Octubre 1930 y *Ritmo*, 15 noviembre 1930

<sup>167</sup> Juan del Brezo: *La asimilación de los músicos mayores del Ejército*. *La Voz*, 23 marzo 1931

Precisamente en la revista *Ondas* publicó Mantecón un artículo fechado el 21 de junio de 1930 con el título de *Un aspecto de la música española contemporánea*. En este artículo avanzaba Mantecón la presentación del llamado Grupo de Madrid o Grupo de los Ocho, que se produjo en un concierto que tuvo lugar el 26 de junio de 1930 en el Lyceum Club y que se emitió por Unión Radio. El concierto estuvo precedido de una conferencia en la que Mantecón expuso ampliamente el perfil del grupo.

ONDAS

## EN NUESTROS ESTUDIOS

Un aspecto de la música española contemporánea

La actividad musical española adquiere de día en día nuevos brotes y se fortalece en todas sus direcciones y posibilidades. Sus maestros consagrados se adelantan hoy de un rango y prestigio universal, que nada tiene que envidiar al que disfrutan los de otros países que muestran mayor celo en cuidar y propugnar sus altos valores espirituales. Pero, a decir verdad, en España no ha gozado nunca la música y sus cultivadores, si se exceptúan fugaces momentos históricos, de inusitado esplendor, de una posición y de un mimo extraordinario. Cuando, en el siglo pasado, la música y los músicos adquieren en el mundo una significación social de gran valor, y, en torno de ellos se crean intereses, que se vinculan a los más íntimos y representativos de los pueblos y las naciones, nosotros no acertamos a crear un foco intenso de actividad musical que pudiera entrar en parangón y lucha con ellos, y apenas si surge una corriente favorable y amorosa, un apoyo a los pocos o muchos que, inflamados de buena voluntad, pretenden elevar una obra lírica nacional de trascendencia. Esta misma indiferencia de la nación por esta clase de valores es la probable causa de que en aquella época no haya músicos y compositores de alta solvencia intelectual. Ved, en cambio, cómo la poesía y la literatura, que halla terreno propicio en las conciencias, da frutos, si no óptimos y excepcionalmente valiosos, si abundantes y dignos de toda estimación y respeto.

No conozco suficientemente bien el "folklore" de otros países, para saber con certidumbre si su acervo paramiológico es tan rico en frases despectivas para la música como el que disponemos en castellano. Unas cuantas muestras: "Músicos y danzantes", se dice de todo chisgarabís e informal; "ir con la música a otra parte", sirve para testimoniar que debemos incomodar a otros con nuestras molestias; "todo eso es música", equivalente a "las copias de Catalinas"; "música celestial", "música ratonera", "el músico que más sabe, no sabe más que música", "va hecho un músico", cuando el pregunta e indumento son poco deseables, y más que omitimos en gracia al lector, muestran con qué estado de opinión tiene que luchar el músico en España, sobre todo cuando pertenece a la categoría que hoy denominamos sinfónica. Poco a poco van desapareciendo esos prejuicios y dignificándose la labor del que trabaja en la música; pero aun queda mucho que recorrer hasta que desaparezca la música del encasillado de clase de adorno para señoritas, como hasta hace poco, y aun en la actualidad, florece en los carteles de los colegios y centros de



Juan José Mantecón

instrucción. El músico, entre nosotros, cuando no dispone de otra profesión que la musical, hasta llegar a consolidar una cierta independencia económica y un cierto respeto—incluso para los intelectuales, que de mal grado lo aceptan en su compañía (el intelectual español es probablemente el menos devoto y respetuoso con la música que hay en el mundo). Por lo regular es donde más abunda la amusia. Carencia de todo sentido musical—debe recorrer un calvario, y, si les parece una palabra demasiado patética y romántica, digamos un sendero angosto y arizado de maleza—tampoco decimos abrojos—que sólo una decidida fortaleza espiritual, un entusiasmo que es difícil hallarle correlato, acucia y empuja sus pasos. Aun hoy, el el perímetro de intereses cruzados en torno de la música es tan pequeño, que ni siquiera a los maestros que han llegado al pináculo les es dable vivir holgadamente dentro de él. Muchas veces se ha dicho, y aunque algunos de los pocos editores de que disponemos se den por ofendidos, no hay más remedio que seguir lamentando que, si nuestros músicos sinfónicos pueden vivir, es merced a la munificencia o explotación, como ustedes quieran, de los editores que viven allende las fronteras. No hacen falta nombres, que están en

la memoria de todos. No hemos podido por menos de soltar la espita sentimental al referirnos a un grupo de hombres que hace meta de sus esfuerzos y entusiasmos este malparado oficio de maestro cantor: Bautista, Remacha, Bacarissa, Pittaluga, Rodolfo Halffter y el que suscribe; que la generosa amplitud de criterio de todos, los fueros de la amistad y un ideal común hace que aparezca unido a ellos, pero que queda excluido de toda alabanza o vituperio, por el gran parentesco que a él me une, se han coincidentalmente reunido para llevar al aprecio público algunas de sus obras. No se trata de un grupo como aquél u el otro, una masonería en la que se perliga organizar una sociedad de resistencia, aunque ello fuera justificado, sino el deseo de poner en contacto, y aun en conflicto, sus propias obras, para que una noble emulación, un mutuo impulso y aprecio les anime a seguir la labor emprendida, impulso y sollicitación que, al no venir de fuera, era necesario y fatal, por la propia vida y entusiasmo que surgiera de dentro del escenario recogido e íntimo de la camaradería y el esfuerzo mancomunado. A nadie, que trabaje desinteresadamente por la labor musical, a nadie que disponga de unos medios adecuados de expresión, aunque éstos no sean todo lo perfectos que el tiempo y el trabajo ha de allegar, per-

ONDAS

tenecen, al menos teóricamente, a la comunidad, comunidad que no la informa un criterio unilateral, que no la une otro vínculo que el del espíritu.

Estos cinco muchachos músicos poseen cada uno su fisonomía y perfil propio, de tal modo, que puede, incluso, que muchas de sus obras, como antes apuntamos, entren estética y aun técnicamente en colisión. Representan un sector de la actividad musical española contemporánea. Quién sea de todos ellos al que correspondan las palmas inmarcesibles de la genialidad o la soberana maestría, el tiempo, con los humanos que a través de él pululen, se encargará de decirlo. No sé el interés que podrá despertar el espectáculo de unos cuantos jóvenes que se sienten empujados por una amistad espiritual y no se avergüenzan de confesarlo, que no les arredra siquiera el terrible fantasma de posibles parangones con aquél o el otro grupo, ni el dictorio de capilla romántica, ya hoy en desuso. ¡Como si pudiera caber desuso y moda en ciertas virtudes, hijas de puras necesidades vitales! ¡El uno, Remacha, premio oficial del Estado en Roma, tras de trabajar en nuestro Conservatorio de música, fué a recibir lecciones de uno de los virgias italianos del arte lírico contemporáneo, Mallpero; otro, casi autodidacta, una vez hecho y casi formado, recibe los consejos valiosos de Falla y Espiá, Rodolfo Halffter; Pittaluga tuerce o abandona sus estudios universitarios para pe-

dir a la Música lo que la Jurisprudencia no le otorga; aquél, Bautista, cursa oficialmente con empeño en todas las disciplinas oficiales de la música: el bajete, el contrapunto doble invertible, la fuga. Cuatro o cinco años de aprendizaje de la armonía, que necesita el doble, según confiesa, para poder olvidarse Bacarisse, inquieto rebuscador, insatisfecho, huyese de toda disciplina estricta de conservatorio y de su propia experiencia, avizorando el panorama musical contemporáneo, da rienda suelta a su musicalidad, en combinaciones armónicas osadas, que hacen torcer el gesto de los sencillos burgueses de la música, que inquieta e indigna con sus politonalidades y su humorismo; y... yo, y yo, me limito a firmar y prometerles a ustedes datos más concretos de estos músicos jóvenes el día del concierto de sus obras

He aquí cómo, contento de estar al lado de ellos y de cuantos como ellos luchan por lo que no produce más que materialmente sinsabores y amarguras, por el pensamiento sutil que plasma en sonidos, firmo con el nombre que utilizo para mis menesteres críticos,

JUAN DEL BREZO,

pero también con el que me legaron mis padres, que es con el que signo mis modestas obras musicales,

JUAN JOSE MANTECON.

**Ilustración 49. Un aspecto de la música española contemporánea. Ondas, Año VI N° 262, 21 junio 1930, pp. 7-8**

Este es un hecho muy significativo que sale a la luz gracias a las investigaciones en su archivo, puesto que, hasta entonces, estaba comúnmente aceptado que la presentación como tal del grupo no tuvo lugar hasta diciembre de 1930 durante un concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid que vino precedido de una conferencia pronunciada por Gustavo Pittaluga y, cuya primera parte, dedicada a exponer sus planteamientos estéticos, se publicó en la revista *Gaceta Literaria* el 15 de diciembre, mientras que la segunda parte, dedicada a la presentación de los miembros del grupo, se publicó en el número 28 de la revista *Ritmo*, con fecha 15 de enero de 1931. Esta conferencia está considerada como el manifiesto del grupo y, sin embargo, de la comparación entre los textos publicados por Mantecón y Pittaluga, se infiere fácilmente que el primer planteamiento o el primer impulso de estos compositores para acercarse al público como tal agrupación, nace de Mantecón, con independencia de que después Pittaluga lo recogiera y ampliara. Es cierto que en el concierto del Lyceum Club sólo aparecían seis de los ocho miembros del grupo, a falta de Rosa García Ascot y Ernesto Halffter, los más jóvenes, mientras que en el de la Residencia de Estudiantes estaban ya los ocho compositores. Muy probablemente este hecho fue determinante para que Pittaluga pasara a la historia como el ideólogo del grupo, pero no cabe duda de que

la reivindicación de esa ‘paternidad’ para Mantecón, está más que justificada a raíz de lo aparecido en los documentos conservados en su Archivo.

Mantecón colaboró, por otra parte, en varias revistas y periódicos, entre ellos, *Boletín Musical*, *Ritmo*, *Santo y Seña* –más tarde denominada *Arte y Letras-* y *Faro de Vigo*, destacando su labor asidua durante los años 1953 y 1954 en *El Alcázar*. Mantecón comenzó la colaboración con este periódico el 18 de abril de 1953, tras el fallecimiento de Conrado del Campo, que era quien se ocupaba hasta ese momento de las tareas de la crítica, y cesó el 27 de abril de 1954, sin que hayamos podido conocer las causas. Durante su etapa en este diario promovió una encuesta entre colegas de profesión en torno a la función crítica, que derivó en la publicación de dos artículos centrados en este tema<sup>168</sup>. Varios de estos profesionales excusaron su participación en la encuesta, hecho del que queda constancia en la correspondencia<sup>169</sup>.

Cabe señalar también que realizó crítica cinematográfica y cultivó diversos géneros literarios, siendo autor de comedias, dramas, novelas y cuentos. Hay que considerarle, además, precursor de la creación de folletines para la radio, un género que nació en las radios estadounidenses en la década de los treinta y que Mantecón realizó en España en tan temprana fecha como noviembre de 1932, cuando empezaron a emitirse en Unión Radio los siete capítulos de su obra *El rubí negro o El corazón de la diosa Yogowla: radiofolletín de viajes y aventuras*. Al margen de este género, Mantecón realizó programas de radio de contenido musical en Unión Radio, Radio Madrid y Radio Nacional de España. En Radio Madrid promovió la participación de los oyentes proponiendo una encuesta en torno a su serie de programas *¿Qué es la Música?* No diremos que las respuestas fueran masivas, pero sí parecen significativas para la época y, sobre todo, teniendo en cuenta que hablamos de un tema especializado. Son once cartas las que se conservan entre su correspondencia con las opiniones de otros tantos oyentes.

Mantecón fue miembro fundador de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical, socio de la Asociación de la Prensa de Madrid y Director de Estudios Vocales del Teatro de la Zarzuela, este último cargo en 1960. En 1928 fue nombrado socio

---

<sup>168</sup> *El Alcázar*, 30 julio 1953 y 6 agosto 1953

<sup>169</sup> Excusaron participación Luis Calvo, de *ABC*; Melchor Fernández Almagro; Elías Gómez Picazo, de *Diario de la Noche*; Mariano Tomás, de *Índice Cultural Español* y Antonio Valencia, de *Arriba*.

protector de la Asociación General de Profesores de Orquesta y Música de Madrid y miembro de honor de la asociación de Música Internacional de Cámara. En 1930, se le distinguió como socio de honor de la Real Coral Zamorana y de la Sociedad Nacional de Conciertos, respectivamente.

El 31 de julio de 1926 contrae matrimonio con Carmen Marín Ocón, nacida el 5 de julio de 1900, pianista de profesión y sobrina del músico Eduardo Ocón, fundador en 1870 de la Sociedad Filarmónica Malagueña, embrión del futuro conservatorio de Málaga. Y, a título de curiosidad, decir que su abuelo paterno fue el primero que decidió salar el tocino y se dedicó también a llevar frutas y verduras desde Murcia al Palacio Real de Madrid, del que era suministrador. Y se ve que alcanzó un cierto estatus en palacio porque, cuando se casó, la propia reina le regaló una botonadura de brillantes y, entre los sirvientes de palacio, una cubertería de plata. Añadiendo, además, tintes románticos a su historia, el abuelo falleció muy joven porque, cuando murió su esposa, él se dejó morir de la pena.



**Ilustración 50. Juan José Mantecón y Carmen Marín**

Juan José Mantecón y Carmen Marín no tuvieron hijos. Fue una sobrina de Carmen, Esperanza Lorca, la que se trasladó a vivir con ella cuando falleció Juan José y ha sido ella la encargada de mantener el legado del músico hasta hace apenas unos años, cuando trasladó esta responsabilidad a una de sus hijas, Belén Patón.

El matrimonio desarrolló una amplia actividad social en los años de preguerra, cultivando la amistad de músicos e intelectuales de su tiempo, entre ellos, Manuel de Falla, Rafael Alberti, Jacinto Guerrero o Adolfo Salazar, éste último compañero en las lides periodísticas. Su correspondencia da buena fe de ello, así como del prestigio e influencia de que gozaba.

Mucho se ha especulado sobre el paradero de la valiosísima biblioteca que poseía Mantecón y que albergaba colecciones de arquitectura, escultura, pintura, música, filosofía y estética y que contenía las últimas novedades publicadas en España y en el extranjero, muchas de ellas, dedicadas. Esta biblioteca ha permanecido intacta en su domicilio familiar hasta hace varios años, cuando su viuda decidió ceder una parte a sus familiares y subastar el grueso de la misma en Durán. Según sus propias declaraciones, algunos ejemplares los adquirió el Estado. Con todo, su nombre figuraba como usuario de la Biblioteca Municipal de Música de Madrid, fundada por Víctor Espinós, a la que probablemente acudiría para estudiar las partituras que después habría de comentar. Porque Mantecón tenía como norma emitir sus juicios críticos tras el análisis de la música, no conformándose con la simple audición. Y cuando ello no era posible, hacía notar al lector esta carencia.

Hombre de gustos sencillos y carácter alegre, contaba entre sus aficiones más destacadas la fotografía, que practicaba con bastante asiduidad. Esta última información proviene de su viuda, Carmen y de su sobrina, Esperanza, aunque en su archivo no había constancia de tal afición, siendo apenas unas pocas fotografías las que han aparecido y no de su autoría, sino siempre realizadas por otros.

Juan José Mantecón falleció en Madrid, en la clínica de la Concepción, el 24 de marzo de 1964, siendo enterrado en el cementerio de San Isidro.

Para terminar este trazado de su biografía, es oportuno hacer referencia a aquellas reseñas o entrevistas que han tenido a Mantecón como figura central de su contenido, entendiendo que contribuyen también a añadir nuevos elementos a su perfil biográfico, toda vez que es el propio artista, el propio ser humano, el que nos introduce en su pensamiento de primera mano. No son muchas las apariciones en prensa que Juan José Mantecón protagonizó en su larga trayectoria. La primera entrevista con la que contamos es la que se publica en la revista *Orbe*, en febrero de 1933, centrada en su actividad radiofónica<sup>170</sup>.

#### REPORTAJES DEL MOMENTO

## Sobre actividades radiofónicas

Entre las personalidades que amenizan las horas del radioescucha madrileño, proporcionándole audiciones de grato sabor artístico-cultural, ocupa uno de los más destacados lugares nuestro entrevistado, Juan del Brezo, quien desde los albores de Unión Radio viene asomándose al micrófono a través de una notable serie de disertaciones, obras musicales, comedias radiofónicas y, últimamente, con unos folletines; género literario éste que era totalmente desconocido en los anales de las emisoras españolas. Al transcribir las manifestaciones que, amablemente, nos hizo el prestigioso crítico de música del diario "La Voz", Juan del Brezo, creemos prestar un eficaz servicio a los aficionados radioyentes, orientándoles sobre actividades radiofónicas del más alto interés.

—Creo, nos dice al comenzar la charla, que las posibilidades de la radiotelefonía no han sido aún explotadas.

—¿Y, entonces, la música?

—La música, a mi entender, no cambiará ni influirá en absoluto en la estructura del arte, típicamente radiofónico. La radio no será más que un vehículo apto para su difusión.

—El micrófono, ¿por qué instrumentos muestra predilección?

—La cuerda y las maderas son los que modifican menos su timbre en las transmisiones.

—¿Los más oscuros de timbre?

—En general, los graves del metal. El piano, en cambio, no da calidades; por lo regular adquiere una sonoridad sin color, fría. Bien es cierto que todo esto sucede dentro de ciertos límites que dependen de la colocación de los instrumentos en el estudio con relación al micrófono; por ejemplo, los primeros, a pesar de situarse los instrumentos de sonoridades más débiles de la orquesta, sin duda por su

proximidad al micrófono, adquieren, en muchos momentos, una preponderancia que está en pugna con el equilibrio orquestal. Por eso, repito, creo de capital importancia el estudio, no sólo de la colocación de la orquesta, sino también la calidad y cantidad de los instrumentos que integran aquélla. En Alemania se han hecho ensayos de este tipo para conseguir una perfecta y equilibrada ponderación orquestal. El gramófono ha sido para las emisoras, mejor dicho, para sus directores, un pretexto magnífico, no sólo económico, pero también de haraganería.

—¿Haraganería...?

—Claro; porque les da resuelto el problema de las disposiciones sonoras, gramofónicamente resueltas a fuerza de tanteos en la impresión de los discos.

—¿Qué voces humanas son las más microfónicas?

—En general, todas "salen bien"; pero son más aptas las voces centrales, barítonos, mezzo soprano y contralto. También el tenor. La soprano ligera es la que encuentro menos grata.



Don Juan José Mantecón (Juan del Brezo), crítico de música del diario "La Voz".

<sup>170</sup> A.L. (1933)

—¿También influye la colocación del intérprete ante el micrófono?

—Naturalmente; muchísimo. El artista y, en general, cuantos actúan en la radio tienen que hacerlo de manera distinta. Para eso están los directores y técnicos, que no pueden abandonar un momento su "campo de operaciones".

—Los recitales de canto, con acompañamiento de piano, ¿qué concepto le merecen a usted?

—No muy favorable, por lo que antes dije del piano; y el contraste se agudiza, puesto que la voz es cálida y expresiva, mientras que el piano no.

—¿Alguna de sus producciones musicales ha sido transmitida por radio?

—Sí; algunas de mis composiciones han tenido la deferencia de interpretarse por radio. Recientemente, Unión Radio transmitió una obra mía, interpretada por la Orquesta de Cámara de Madrid, que dirige Angel Grande.

—¿Qué posibilidades ofrece la radiotelefonía a la producción teatral?

—Realmente, se necesita buscar otra palabra que la de "teatro" para significar esta actividad, emparejable al arte que preside Talla. Creo que la radio puede y debe hacer labor original y propia en este aspecto. Yo he dicho que lo típico de la radio es lo que llamo "oralidad".

—¿Qué entiende por "oralidad"?

—En general, todo cuanto procede de la palabra. Ahora bien; la palabra tiene que procurar, no sólo la metáfora radiofónica típica, sino también el gesto plástico.

—¿Plástico?

—Sí; plasticidad en el sentido de relieve oral. Esto significa que debe buscarse una fórmula o modo de decir las cosas sujetas a un ritmo riguroso, no en el sentido de la métrica poética, sino en la reiteración de la imagen oral, en la intensidad de la palabra, en el tamaño de las cláusulas, en el color que se le quiere dar a determinadas palabras para que se destaquen con vigor de alto relieve.

—¿Una palabra solo?

—Evidente; una palabra solo, o algunas palabras solas, pueden ser a modo de personajes o motivos que tengan eficacia de "inmediatividad", valga la palabra, que por sí solas tengan relieve, como lo tienen los objetos reales: mesa, farola, etc... Esto no son más que sugerencias, cuyo desarrollo es imposible perseguir en una charla.

—Las empresas propietarias de emisoras, ¿finanzan satisfactoriamente la producción de obras de teatro netamente radiofónico?

—Hoy por hoy, en nuestro país son irrisorias. Una comedia en nuestras emisoras puede valer lo que un artículo de revista ilustrada. Esa limitación impide

que los autores que ganan dinero con el teatro colaboren para la radio. Creo, sin embargo, que sería una posible solución intensificar las relaciones e intercambios radiofónicos con los países de habla hispana. También creo que, cuando en España aumente la radiodifusión, las emisoras locales que puedan existir en todas las poblaciones importantes aliviarán la situación radiando estas comedias.

—En el estado presente de la radiodifusión española, ¿qué actividad, económicamente considerada, puede merecer la colaboración de los literatos más prestigiosos?

—Las conferencias "en globo" suben un poco más, y alguna formulilla literaria, como los radiofolletines que ideé.

—¿En qué consiste el radiofolletín?

—Cree que la narración podía plastificarse y adquirir relieve si se aprovechaban los recursos sonoros de que la radio dispone. Tal pretendí yo emplear con el radiofolletín que titulé "El rubí negro", transmitido durante siete domingos por Unión Radio de Madrid.

—¿Tuvo usted dificultades?

—Realmente, no tenía otras que las de reducir toda posible visualidad a los términos del diálogo y el sonido evocador, para que llevara al ánimo del que escucha la sensación del mundo real. Despertar la imaginación del auditorio y obligarle a que reconstituya la acción. Esto es todo. Había que describir, pero no ciertamente al modo de los novelistas. Se necesitaba que la palabra cumpliera las finalidades que antes dije. No sé si lo habré conseguido...; simplemente lo intenté..., y el auditorio es el que ha de decirlo.

—¿Se suspendieron las transmisiones de sus radiofolletines?

—Parece que sí.

—Tengo entendido que los oyentes seguían con gran interés los episodios del radiofolletín, y que creían proseguiría. ¿Continuará?

—Quizá. Aunque dejé a mis personajes tranquilos al lado del lar, departiendo amigablemente, puede que en alguna ocasión nos cuenten qué significaba ese rubí negro, traído de Birmania.

Al finalizar el diálogo con "Juan del Brezo", hombre avezado en las lides de la radiotelefonía española, a la que aportó los frutos de su talento y experiencia en el mundo de la literatura y de la música, nos afirmamos en la creencia de que las posibilidades de nuestras emisoras son muy limitadas. Y así van corriendo los días, meses y años, esperando mejores tiempos, reiteradamente prometidos y tantas veces desvanecidos bajo el influjo de no sabemos qué razones...

A. L.

Más de dos décadas más tarde, Manuel Fraga de Lis ofrecía una entrevista en el periódico *Faro de Vigo*<sup>171</sup> de carácter más general.

## AL HABLA CON...

# D. JUAN JOSE MANTECÓN, ILUSTRE MUSICÓLOGO, CRÍTICO Y PROFESOR

### HAY DOS ACTITUDES FUNDAMENTALES ANTE LA MÚSICA: UNA DE MERA ENTREGA Y OTRA DE VERDADERA CRÍTICA

Por Manuel FRAGA DE LIS



Retrato del profesor don Juan José Mantecón, pintado por uno de sus discípulos, Enrique F. Criach

al cuerpo, haciéndolo vibrar de gozo e inquietud. Es una actitud primaria, rica en contenidos afectivos, irracional y de amante entrega. Esta es la posición de la mayor parte de los gustadores de la música. Pero hay otra de aguda significación intelectual: la verdaderamente crítica, en la que el pensamiento afila su bálida punta tras la inquietud de su ser estético, técnico, histórico, etc. Y así, todo juicio de valor es ineludible, por parte del espectador de arte, y, por lo tanto, necesariamente cae al lado de la lógica, ciencia intelectual por excelencia. Y aquella actitud primaria a la que hicimos referencia no puede obviar ésta por completo. El hombre es unidad de ser en la que no caben las tajantes separaciones a las que le somete el análisis científico. No hay pensamiento, por puro que sea, que no vaya constelado por la sensibilidad del pensante, ni sensibilidad y afectación que puedan rebuir el pensamiento como tel. Sentimos, pensamos y pensamos sintiendo. Pero el problema es árduo y necesita más tiempo y profundización que la que conviene y es posible en una mera charla periodística.

—¿A qué edad comenzó usted su labor como crítico?

—A los diecisiete años empecé a hacer eso que se llama crítica musical en "España Nueva", de la que era propietario Rodrigo Soriano. Y esta profesión—de alguna manera hay que llamarla—absorbí muchos años de mi vida, satisfaciendo con ella las apetencias intelectuales. Muy cerca de veinte años fui crítico, con el seudónimo de "Juan del Brezo", en "La Voz" y en el "Sol" compartí a ratos la labor con Adolfo Salazar, a quien me unió estrecha amistad. También colaboré en revistas musicales extranjeras y nacionales, pronuncié conferencias, di cursos, escribí ensayos y mucha música.

—¿Cuáles fueron sus maestros?

—En la Universidad, los maestros, cuyos nombres recuerdo más vivamente, son Ortega y Gasset, Morente y Bonilla Sanmartín; los tres muy interesados por la música. Morente tocaba el piano, y con Ortega he oído y comentado muchos conciertos y óperas. Por entonces fué cuando escribí su conocido ensayo sobre la música. Pero yo soy casi autodidacta, en música, aunque recibí consejos y lecciones de Falla y Turina, así como interesantes sugerencias en mi trato con Strauss, Ravet y Stravinsky.

—¿Qué título posee?

—Soy licenciado y doctor en Filosofía. Estudié en Madrid, y luego, por esos Institutos que se llamaron de Segunda Enseñanza se deambuló pretendiendo adscribir a los estudiantes.

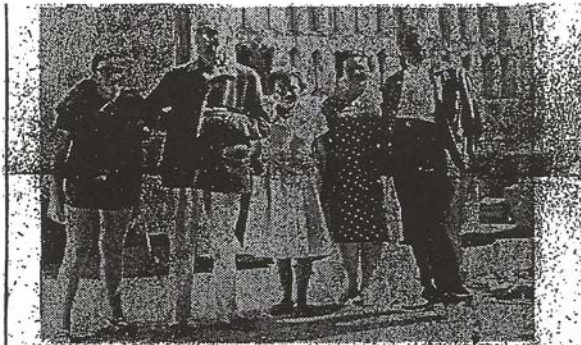
—¿Libros y publicaciones?

—Algunos títulos... "Propedéutica al estudio de la música", "¿Qué es contrapunto?", "¿Cómo se oye la música?", "La lira o los límites de la música", "Música y política", "Contribución a la teoría del ritmo en la música", "Sugerencias en torno de la estética musical de Cervantes", y el libro recientemente publicado "Introducción al estudio de la música". Di un curso cuando se inauguró el hoy Instituto de Experiencias Cinematográficas, sobre "Música y Cinematógrafo", y últimamente el curso organizado por la Comisión de Arte—de la que también formo parte—del Centro Gallego, acerca de "La evolución del teatro lírico". Y aunque hoy vivo un tanto apartado del mundanal ruido, sigo con mi labor en el empeño de enseñar a cantar a algunos discípulos y terminando otro libro, que verá pronto la luz, acerca del cantante y el canto como obra de arte.

Ilustración 52. Fraga de Lis, Manuel: Al habla con D. Juan Jose Mantecón, ilustre musicólogo, crítico y profesor

<sup>171</sup> FRAGA DE LIS (1958)

Finalmente, en el mismo periódico, será Juan Ramón Díaz quien se acerque a sus facetas de profesor de canto y crítico musical, además de preguntar su opinión sobre movimientos como la música dodecafónica —a su juicio, interesante pero demasiado intelectualizada— o sobre la música ‘ultramoderna’ como el twist o el rock, que el músico consideró como una alucinación de la juventud y una idea del síntoma intelectual de la época<sup>172</sup>.



Don Juan José Mantecón, acompañado de su esposa y de su hermano, don Francisco Mantecón —nuestro crítico musical—, la esposa de éste y un hijo.  
(Foto: MAGARI)

—Don Juan José Mantecón, jefe de Administración de Hacienda, doctor en Filosofía, licenciado en Derecho y crítico musical de diversas publicaciones nacionales y extranjeras, veranea en Canido buscando los matices del paisaje gallego para su exquisita sensibilidad. La entrevista tienen por marco una deliciosa terraza, cuyo techado, formado por verdes hojas de parra, da al lugar la sombra más refrescante.

Un cigarrillo es la llave que se encarga de abrir la charla.

Don Juan José me dice:

—Cuando estoy dando clase a mis alumnos, tengo la manía de fumar. Si el cigarrillo es rubio, los muchachos tosen. Los pitillos desecan la garganta. Y no es posible hablar, y menos cantar, cuando la faringe está seca.

—Faringe, faringitis... El maestro comenta:

—La faringitis produce una falta de timbre. Y para poder hablar con entonación, normalmente, es necesario poseer una faringe sana.

—Pese a todo, seguimos fumando. El humo se marcha por entre las hojas del techo.

—¿Qué debe cuidar el cantante?

—La técnica. Para éllo hay que trabajar coordinadamente profesor y alumno.

El señor Mantecón considera tres categorías de alumnos: a los que no les importa la voz; los que poseen condiciones medias y los que cantan a pesar de profesor.

El crítico debe hablar de su labor:

—Dígame: ¿Es difícil hacer crítica musical?

—Sí, sobre todo en España. Le habla un crítico que ha dejado tras de sí 30 años de trabajo.

—¿En qué estriba esa dificultad?

—La crítica no debe hacerse de oído, sino de leído. Eso es; estudiar las obras. Las verdaderas críticas hay que hacerlas al cabo de algunos días; con calma. El opinar sobre música exige una rapidez de criterios en la mayoría de los casos. Antes íbamos a los ensayos con las partituras en la mano. Estudiábamos la obra, en una palabra. Hacíamos una crítica social.

—Público. Don Juan José Mantecón cree que hay dos tipos de espectadores. El que se entrega al Arte y va a los concier-

tos y el canobo, que va para que lo vean.

—¿Cuál interesa más, inquietos o canobos?

—Ambos. Naturalmente el primero es el verdadero público. Pero el otro vale también. Si compra y asiste, interesa. En la música hay un valor social; la gente viene con elegancia en las funciones de Ópera, por ejemplo. Dijo Eshendal: « Los distinguidos tomaban sorbetes esperando la continuación de la obra ».

Y don Juan José añade:

—En periodismo el que mejor ataca es el que tiene la razón. La crítica es fundamentalmente intelectual. Asistí a verdaderas batallas entre el público por Debussy, Stravinsky... Que la gente se pegue por una pieza musical me parece un signo de avance.

—Hábleme de la música dodecafónica o abstracta.

—Es un movimiento interesante, pero demasiado intelectualizado, un arte de cálculo matemático. Se hace a priori, pretendiendo realizar matemática. Viene a ser una regresión. La música como función y arte matemático es muy antigua. Esclavo ya lo decía. Rechazad el veredicto del oído. Fíjese que en el Trivium, la música estaba al lado de las Matemáticas... Le han quitado los matices emotivos y creo que a la humanidad le causará. A mí, personalmente, no me llena esa música.

—Yendo más lejos: ¿Qué opina de la actual música ultramoderna: «twists», «rock»...?

—A partir del romanticismo, la música tiene originalidad. Ya no es como antes en que Mozart producía música como un olivó aceitunas. En el siglo XVII decía un tal Gesualdo D'avenosa que aproduca disonancias para admiración de las gentes. La juventud cree en el dinamismo por el dinamismo. El «twist», etc., tiene un valor subalterno. Es una cosa transitoria y poco estable. Todos esos movimientos —incluido los «teddy boys», etc.— son una alucinación de la juventud. Y da una idea del síntoma espiritual de la época.

—Fue una pena. Pero el tiempo no daba para más. Tan sólo la foto, el recuerdo gráfico de nuestra vista.

Y don Juan José Mantecón continúa el veraneo en Canido.

Ilustración 53. Díaz, Juan Ramón. Faro de Vigo, 11 septiembre 1962

<sup>172</sup> DÍAZ (1962)

### 2.3.- Composiciones

El trabajo que Mantecón desplegó en las numerosas facetas que abordó a lo largo de su vida no tuvo paralelismo, sin embargo, en su quehacer compositivo, ello pese a la pasión incondicional que sentía hacia la música, como bien comentó en su propio diario el 31 de julio de 1913: “*Siento nostalgias por la falta de un piano. Oh!, si tuviera yo aquí un piano sería más fly que Filemón y Baucis; no puedo, la música ejerce sobre mi espíritu tan mágico poder que es lo único en donde hallo consuelo a mis tristezas y solaz esparcimiento a mis aburrimientos; gracias a ella este invierno no degenero en alguna perniciosa monomanía*”<sup>173</sup>.

El conocimiento que ha habido hasta ahora sobre sus obras es bastante incompleto, faltando en muchas de ellas datos como fechas de composición y estreno, origen del encargo o circunstancias que propiciaron su escritura, así como intérpretes, etc. Hay que tener en cuenta que, incluso de un número no menor de ellas, tan sólo existe la constancia de que se estrenaron, lo que permite saber que esas obras existieron, pero no ha podido encontrarse la partitura. No obstante, tampoco podemos perder de vista que el trabajo de Mantecón tras el término de la guerra, se centró más en lo literario que en lo musical. No es mucho lo que compuso desde el periodo que va del año 1940 al año 1964, que es la fecha de su fallecimiento.

Su producción orquestal incluye títulos como *Un cuento junto al llar –conseja sinfónica*, *Coronación*<sup>174</sup>, *Parada*<sup>175</sup>, *La Recañí (Pasacalle)*<sup>176</sup>, *Danza del atardecer*<sup>177</sup>, *Tres nocturnos para pequeña orquesta*<sup>178</sup>, *Sonatina para orquesta de cámara*<sup>179</sup>, *Suite antigua*, *Copla de Mingo Revulgo* y *Minueto*<sup>180</sup>. Como tendremos ocasión de mostrar en

---

<sup>173</sup> *El Diario de mi vida 1911-1918*, Inédito

<sup>174</sup> Originalmente un ballet, aunque sólo se estrenaron fragmentos sinfónicos a cargo de la Orquesta Filarmónica

<sup>175</sup> Estrenada el 3 de abril de 1928 por la Orquesta Filarmónica

<sup>176</sup> Estrenada el 30 de marzo de 1930 por la Orquesta del Palacio de la Música

<sup>177</sup> Escrita en 1930 y estrenada el 11 de febrero de 1931 en el Palau de la Música Catalana, Barcelona, por la Orquesta Clásica de Madrid. Hay un *Atardecer* y *danza* que estrena Fernando Ember en el Teatro de la Comedia de Madrid el 21 de octubre de 1930.

<sup>178</sup> Dos estos *Tres nocturnos*, se estrenan dos: *Madrigal* y *XVIII*, por la Orquesta Clásica de Madrid en el Teatro de la Comedia, el 28 de enero de 1930

<sup>179</sup> Escrita en 1932 y estrenada ese mismo año, el 28 de noviembre, en el concierto de presentación de la Orquesta de Cámara de Madrid, creada por Ángel Grande

<sup>180</sup> Ambas estrenadas el 3 de mayo de 1932 por la Orquesta Ibérica de Pulso y Púa de Germán Lago

este catálogo, algunas de estas obras no responden exactamente a estas denominaciones o contienen algunas salvedades que ha sido preciso consignar.

**Programa**

Solista: SELICA PÉREZ CARPIO \* Concertino: TELMO VELA \* Conferenciante: FELIPE SASSONE \* Directores: ALONSO, ALVAREZ, C. DEL CAMPO, JULIO GÓMEZ, LASSALLE, PENELLA y C. VELA

Rondalla de guitarras y bandurrias del Maestro CANDELAS  
Coro mixto de 50 cantores.

**I Parte**

*La Giralda* ... .. E. L. JUARRANZ.  
*La espada de honor (pasodoble)* ... CERECEDA.  
(Bajo la dirección del maestro LASSALLE.)  
*Charla por FELIPE SASSONE.*  
*Marcha española* ... .. JULIO GÓMEZ.  
(Bajo la dirección del autor.)  
*Suspiros de España.* ... .. ALVAREZ.  
(Bajo la dirección del maestro ALVAREZ CANTOS.)

**II Parte**

*¡Moras, moritas, moras!* ... .. C. DEL CAMPO.  
(Bajo la dirección del autor.)  
*¡Viva Valencial!* ... .. PENELLA.  
(Bajo la dirección del autor.)  
*Gallito* ... .. S. LOPE.  
(Bajo la dirección del maestro LASSALLE.)  
*Juan Matías el barbero (pasodoble).* R. CHAPÍ  
*Agua, azucarillos y aguardiente (pasodoble).* ... .. CHUECA.  
(Bajo la dirección del maestro CARO VELA.)

**III Parte**

*La Recañí.* ... .. J. J. MANTECÓN.  
*Pan y toros (pasodoble).* ... .. BARBIERI.  
(Bajo la dirección del maestro LASSALLE.)  
*La Calesera* ... .. F. ALONSO.  
(Bajo la dirección del autor.)  
(Soprano-solo, SRTA. SELICA PÉREZ CARPIO.)




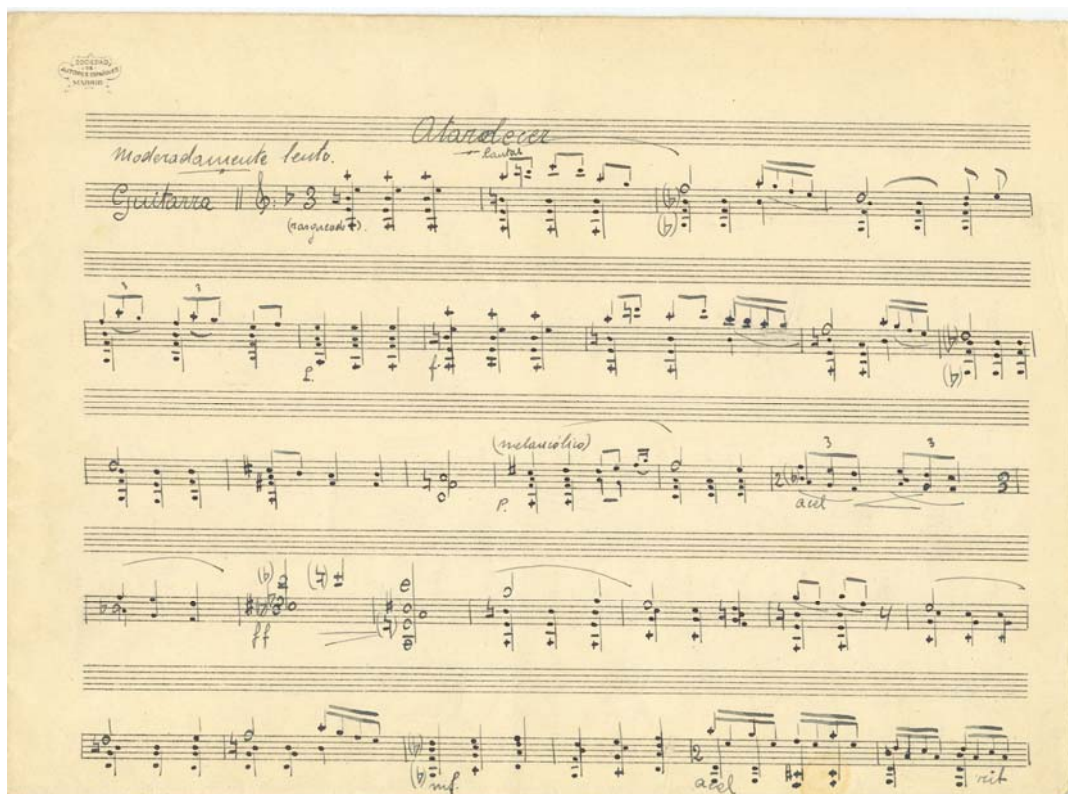
Ilustración 54. Programa de mano donde se consigna la interpretación de *La Recañí*

No mucho más abundante es la dedicada a la música de cámara, que inició con *Soliloquio*<sup>181</sup> para violín y piano y continuó con títulos como *Quinteto N° 1* (1923), *Intermezzo*, *Trío para arpa, flauta y violoncello* (1930), *Nocturno galante* (1932), *Tres estampas*, *Dúo para violín y piano*, *Jota castellana para bandurria y piano* (1933) y *Cuarteto en La bemol* (1931)<sup>182</sup>, entre otros.

<sup>181</sup> Estrenada el 27 de marzo de 1920 en el Ateneo de Madrid, por Marino Villalaín y Margarita Lefeves

<sup>182</sup> Tenemos constancia de que en dos ocasiones el Cuarteto Rafael interpreta un fragmento de este *Cuarteto*: el 24 de diciembre de 1932 y el 6 de abril de 1933.

Su literatura para piano comprende, en primer lugar, *Circo* (1923) –de todas sus obras instrumentales, la más interpretada y la primera recuperada en nuestros días–, *Danza del atardecer* (1930), *Caja de pasos*, *Cuando en la tarde suena la danza* (1918), *Danza nupcial para unos que se han de casar*, *Preludio* (1917), *Con romanticismo a lo Chopin* (1917), *Vals triste* y *2 Sonatinas*, entre otras. Su única obra para guitarra, *Danza del atardecer*, es una versión de la obra homónima para piano y para orquesta.



**Ilustración 55. Danza del atardecer, versión guitarra**

Realizó, asimismo, las ilustraciones musicales para *El entremés de la rabia*, de Calderón de la Barca, estrenada en el Teatro María Guerrero en abril de 1940.



Ilustración 56. Programa de mano del estreno de *El entremés de la rabia*

Capítulo aparte merecen sus canciones, para las que recurre a textos tanto de poetas medievales como modernos, como Mingo Revulgo, el Marqués de Santillana, Antonio Machado o Rafael Rodríguez Delgado, con el que incluso colabora en la organización de un Festival hispano-cubano en 1944. La relación exhaustiva de las mismas fue publicada por Fernández Cid<sup>183</sup> a partir de la información suministrada por el propio músico e incluye, entre otros, los siguientes títulos:

- Todo pasa y todo queda..., Antonio Machado (1922)
- Dos Canciones, de las Canciones y decires del Marqués de Santillana (1930)
- La tarde está muriendo, Antonio Machado (1930)
- Dos coplas de Mingo Revulgo (1931)
- Dos canciones con texto popular (1931)<sup>184</sup>
- Anoche cuando dormía..., Antonio Machado (1940)
- Romance, Luis de Góngora (1942)
- Madrigal, Gutierre de Cetina (1942)
- Villancicos a 2 y 3 voces, Juan José Mantecón (1943)
- Festival, Rafael Rodríguez Delgado (1944)

<sup>183</sup> FERNÁNDEZ-CID (1963)

<sup>184</sup> Estrenadas en Barcelona en 1935

- Homenaje a Cuba (Habanera), Rafael Rodríguez Delgado (1944)
- Quise dormir un día... Ángeles Fernández (1945)
- Avelaneiras floridas, Juan Zorro<sup>185</sup> (1946)
- Canción de cuna, Popular (1946)
- ¡Oh dulces prendas...!, Garcilaso de la Vega (1947)

Esta relación, como señaló en su momento Fernández-Cid, ofrecida por el propio Mantecón en 1963, incluye algunos títulos que no han aparecido entre sus papeles, mientras faltan otros cuyas partituras sí se conservan. La relación actualizada y completada de este corpus de canciones será la que pueda derivarse de este trabajo, a raíz de lo hallado en los documentos que constituyen el legado.

#### 2.4.- Contenido del archivo

Después de trabajar durante un año con los papeles conservados en casa de Juan José Mantecón, que dio como fruto, en primer lugar, el inventario parcial de los documentos y el establecimiento de su devenir personal y profesional y, en segundo lugar, la citada publicación posterior de la monografía sobre su trabajo crítico de catorce años en el diario vespertino *La Voz*<sup>186</sup>, la familia de Mantecón decidió donar a la Fundación Juan March la mayor parte de ese legado. Quedó exceptuada de esa donación la totalidad de su correspondencia y de los documentos personales o vinculados a la carrera profesional en los ministerios en los que ejerció su trabajo como funcionario público o en los institutos donde impartió docencia. Y cabe añadir como apunte que, mientras se pudo tener acceso a toda esta información, en ningún momento se permitió la menor consulta de aquello que su viuda, Carmen Marín, consideraba documentos estrictamente personales, esto es, la correspondencia privada entre el matrimonio y cualquier documento circunscrito al ámbito personal o familiar, incluidas las fotografías, excepto unas cuantas del propio Mantecón.

En base a ello, en la Fundación Juan March se recibió una parte muy importante de su legado, pero no la totalidad del mismo. Hay que unir a ello el hecho de que la parte donada tiene un estado de conservación desigual, observándose partes bastante completas junto a otras mucho más deficientes. Al recibir el legado, la

---

<sup>185</sup> Juglar gallego del Siglo XIII

<sup>186</sup> *Op. Cit.*

Fundación Juan March trasladó el encargo de establecer un catálogo del mismo, especialmente a modo de primer inventario de toda la producción<sup>187</sup>. Ya en esa fase hubo la necesidad de abrir nuevas líneas de investigación para completar o corregir, en su caso, los numerosos datos que faltaban o que eran erróneos.

La primera línea de investigación y considerada, por otra parte, prioritaria, tuvo que ver con las partituras. Cabe señalar que, si bien otros documentos como las críticas o los escritos musicales contenían bastante información, no podemos decir lo mismo al respecto de la música, donde se presentaron numerosas lagunas. Ya el propio Mantecón, en unas declaraciones realizadas a compañeros de profesión unos años antes de su muerte, alertaba sobre el grave deterioro que habían sufrido sus partituras a causa de la guerra. Es una hipótesis con la que se ha trabajado con frecuencia para justificar las carencias de este tipo que se han encontrado, no sólo en el legado concreto de Mantecón, sino en otros legados de compositores de la época. Sin que nos podamos referir a otros legados más allá de lo que ha habido ocasión de conocer o de leer sobre las investigaciones realizadas por otros estudiosos al respecto, sí se puede decir que la idiosincrasia de las partituras conservadas en el legado de Mantecón no concuerda mucho con la teoría de que los desplazamientos pudieran haber hecho mella en el deterioro de las mismas. De ser así, lo lógico es que tales lagunas se hubieran concentrado en las obras escritas en el periodo previo a la contienda, pero que no hubieran afectado a las partituras escritas con posterioridad, una vez instalado de nuevo en Madrid y reanudada su actividad con normalidad. Pero el hecho real es que las carencias afectan tanto a uno como a otro periodo, lo que inclina a tomar con mucha cautela la teoría de la Guerra Civil como causante del estado de conservación de las partituras.

A pesar de ello, no hay que dejar de reconocer que la dispersión ha sido una de las causas principales de la dificultad que entraña el estudio de la época. Muchos compositores, intérpretes y directores sufrieron una suerte incierta al verse abocados al exilio. Hay que tener en cuenta que muchas de las partituras podrían estar en esos momentos en manos de tales intérpretes y, por tanto, haber corrido su misma suerte. Los ejemplos son mucho más numerosos de lo que podría suponerse y abarcan una variedad de casuísticas con frecuencia imposibles de resolver o, cuando menos, imposibles de

---

<sup>187</sup> *Op. Cit.*

resolver a la luz de lo conocido hasta la fecha. Tal vez hubiera sido distinto si no hubiera habido una cantidad de músicos exiliados tan grande, pero éste es un extremo que no puede sino estar en el terreno de la mera especulación. Lo que sí es un hecho es que, una vez acabada la contienda, la vida musical española tuvo que reorganizarse en torno al pequeño grupo de figuras que permanecieron en el país pero que se encontraron muy aisladas y, sobre todo, muy mermadas espiritualmente hablando, al haber perdido esos elementos o intereses comunes que habían mantenido unidas nada menos que a dos generaciones de creadores. Y puede mencionarse aquí, a título de ejemplo, algún caso como el de Fernando Remacha, que se alejó completamente de la composición pese a haber permanecido en España.

El legado Mantecón abarca ciento cuarenta y dos títulos musicales, cifra nada desdeñable si pensamos que la composición era para él una tarea compartida con la crítica, las conferencias, las charlas radiofónicas, las clases particulares de canto y el trabajo diario en el ministerio. Y desde luego nada comparable a las referencias que se tenían hasta la fecha, limitadas a un pequeño número de obras. Una primera tarea consistió en realizar el inventario de las partituras, con una breve descripción física de las mismas y separando las manuscritas de las impresas. Con respecto a las primeras, prácticamente la totalidad del fondo, se estableció un estudio comparativo para distinguir cuáles eran autógrafas y cuáles estaban escritas por otras personas. En esta fase ya se empezó a detectar lo que más tarde, tras el análisis riguroso de cada una de las partituras, se confirmaría como una realidad: por un lado, Mantecón hizo uso a veces de títulos distintos para una misma obra, e incluso se da algún caso en el que utiliza una pieza autónoma como parte de otra mayor, o viceversa; por otro lado, realiza con frecuencia versiones de una obra, o de un fragmento de una obra, para diferentes formaciones instrumentales y/o vocales. En el ámbito vocal, Juan José Mantecón llevó a cabo, además, versiones de canciones de otros autores, pero esto sólo fue posible constatarlo tras las oportunas investigaciones, que fueron fruto antes de un análisis musicológico que documental.

Estas circunstancias añadieron una dificultad considerable a la hora de establecer una relación fidedigna de títulos, por cuanto tampoco se contó con muchos más datos en los que apoyar los resultados. Los manuscritos, por su parte, oscilan desde los rigurosamente completos hasta aquellos que no son sino una mera hoja de apuntes o

bocetos. Un paréntesis en este punto lo constituye un pequeño número de hojas sueltas que evidentemente pertenecen a distintas obras pero que ha sido imposible determinar a cuáles. Desde luego no coinciden con las existentes en el archivo, o al menos nada permite hipotetizar con un mínimo de certeza, por lo que sólo cabe suponer que, o bien forman parte de alguna de las partituras hasta hoy ilocalizables, o bien se trata de otras sin identificar.

Algunos manuscritos se encuentran firmados y/o fechados, pero son minoría. Se ha tenido que recurrir a los programas de concierto que estaban en el Archivo Mantecón, así como a fuentes hemerográficas y a otros archivos públicos o privados, para poder ofrecer una datación de las obras. Pese a que se han ampliado y corregido numerosos datos, lamentablemente los frutos no han alcanzado a la totalidad de los títulos. Lo mismo cabe decir respecto a la localización de algunas de las partituras de las que se tiene constancia de su estreno, pero que no se encontraban en el Archivo. Por otra parte, sabemos que con frecuencia se estrenan las obras años después de escritas, por lo que ese dato tampoco puede aportar certeza alguna. Debido a todo ello, se ha tenido que abandonar la presentación cronológica de las partituras en favor de su ordenación por géneros y, dentro de estos, por un criterio alfabético de títulos. Es, por otra parte, práctica común en este tipo de fondos de partituras.

La estructura general de este cuerpo está constituida por tres apartados: música instrumental, música vocal y música incidental. Dentro de la instrumental, se ha seguido la pauta tradicional de obras para orquesta -ya sea ésta sinfónica, de cámara, clásica, de cuerda o de pulso y púa-, conjunto instrumental, quinteto, cuarteto, trío, dúo y, finalmente, piezas a solo. Por lo que respecta a la vocal, aparecen en primer término aquellas para voz con acompañamiento de orquesta o conjunto instrumental, seguidas de las de voz y piano y, finalmente, voz sola. En cuanto a la música incidental, ha habido que hacer un estudio bastante exhaustivo para poder concluir que algunas de las piezas sueltas que aparecieron en el Archivo pertenecían a estas obras. Pese a ello, ninguno de los títulos ha podido completarse.

Además de las partituras, el Archivo Mantecón está integrado por un gran corpus de escritos musicales, que comprende libros, críticas en diarios, revistas, conferencias, programas de concierto, programas radiofónicos y un pequeño número de piezas de las

que no se ha podido obtener datos sustanciosos. De los libros que figuran en el catálogo, tan sólo uno está en el legado, mientras otros dos están perdidos y, un cuarto, escrito en colaboración con Eladio Chao, se encuentra, incompleto y sin publicar, en el archivo privado de la familia Marín.

Por lo que respecta a los diarios, cabe señalar que están los recortes de prensa de casi la totalidad de lo publicado en *La Voz* y en *El Alcázar*, así como algunos de otras publicaciones. Hay que apuntar que los dos últimos años en *La Voz* no estaban en el Archivo, y que las referencias han sido tomadas de las colecciones conservadas en la Hemeroteca Municipal. Lo mismo sucede con los artículos de las revistas. Es un corpus que supone unas mil doscientas referencias y que ha sido incorporado íntegramente en este trabajo.

Por lo que respecta a su estilo literario en prensa, podemos apreciar en Mantecón dos tendencias esenciales que, por lo general, se corresponden con la naturaleza de las obras que trata: una primera, de lenguaje cuidado, rico, por momentos afectado de un cierto barroquismo, pero sin perder por ello su agilidad periodística, la encontramos en aquellas piezas que, por utilizar palabras de su propio cuño, demuestran ‘enjundia lírica’ o, cuando menos, ‘honestas intenciones’. La segunda, de lenguaje llano, abierto, cargado de expresiones populares, nos descubre a un hombre muy irónico y, a menudo, francamente divertido, que recurre al sentido del humor cuando se entrenta a títulos que miran con demasiado descaro ‘al patio de butacas’. En medio, como es obvio suponer en una labor que llega a hacerse abrumadora por la gran cantidad de conciertos que se celebran, se encuentran otras críticas que podríamos denominar ‘de oficio’. No obstante, Mantecón domina perfectamente los secretos de la escritura y la lógica del discurso literario, confeccionando excelentes artículos que imprime con un sello muy personal.

Información musical

# HOMENAJE AL MAESTRO DON EMILIO SERRANO

## El pianista Sanromá en la Comedia

El maestro D. Emilio Serrano ha recibido ayer en el Palacio de la Música un testimonio irrecusable de admiración y afecto.

El maestro Serrano representa una época entusiástica y afanosa: la época en que los esfuerzos de los compositores patrios se encaminaban a la creación del género sinfónico y la ópera nacional, de este producto lírico dramático sobre todo, para que pudiera entrar en competencia con el italiano, con el alemán, que ya avanzaba el mundo; con el ruso, que amenazaba con su dominio en su magnífica gestación y desarrollo; con el francés, que desde Berlioz, con Gounod, Delibes, Bizet, Massenet, etcétera, invadía ya los escenarios.

El maestro Serrano, entonces muy joven, abrió los nuevos caminos y lanzóse en persecución de lo que estimaba las flores patrias, para crear, como los otros, un valioso herbario lírico nacional. Luchas, inquietudes, desasosos que se remansan hoy en una vejez placida y respetada.

El homenaje era sencillo, pero eficaz. En él se trataba de poner de relieve algunos momentos de la labor sinfónica del maestro y la continuidad de su obra en el tiempo y espacio por medio de sus hijos espirituales, los discípulos.

José Subirá hizo una sentida semblanza del músico, que leyó Luis Medina, y Luis Fernández Ardevia entonó en verso claro sus virtudes.

Muchos de sus discípulos, ya que todos hubiera sido imposible, figuraban en el programa del concierto, dirigiendo sus propias obras: Julio Gómez, con sus "Cuadros españoles"; Ricardo Villa, con la "Rapsodia asturiana"; Conrado del Campo, con la "Divina comedia"; Celso, con su "Enema helénico"; y Emilio Vega, con la "Rapsodia manchega". El titular de la Orquesta del Palacio de la Música, José Lassalle, dirigió "Las canciones del hogar", que cantó la señorita Marco, y Cayo Vela, el "Concierto para piano y orquesta", que interpretó como solista el Sr. Fuster.

Todos fueron muy aplaudidos. El propio maestro Serrano empuñó la batuta al final del concierto para pilotar la marcha de su ópera "Gonzalo de Córdoba".

Muestra del cariño y respeto tributado a D. Emilio Serrano es que, a pesar de lo avanzado de la hora (las nueve y media), nadie abandonó su localidad hasta que el homenaje se dió por concluido.

Reciba el maestro Serrano desde aquí nuestros votos sinceros de adhesión y respeto, y Lassalle, una cordial felicitación por su labor desinteresada en pro de los músicos españoles.

**EL PIANISTA SANROMA, EN LA COMEDIA**

Ya el año precedente hicimos mención de las cualidades exce-

lentes que acompañaban a este gran pianista portorriqueño, Jesús M. Sanromá. El homenaje que en el Palacio de la Música se tributaba al maestro Serrano nos impidió oír íntegro su interesante concierto; pero nuestra curiosidad y afición a la música moderna y al intérprete nos llevó irresistiblemente a escuchar la sugestiva segunda y parte de la tercera por-



SANROMA

ción de su concierto. En ellas figuraban obras nuevas de Schomberg, Mallpiere, Toch, amén de composiciones conocidas de españoles: Haflter, Turina, Albéniz y Falla, otras todas éstas que Sanromá dijo con extraordinaria convicción y con una comprensión digna de los mayores encamistas.

Nos falta espacio para comentar con la extensión que quisieramos música tan rigurosa y de tanta capacidad crítica; sobre todo las "Seis pequeñas piezas" de Schomberg, de un interés enorme capaces por sí solas de agotar la porción nada exigua que se nos reservó en esta sesión. ¡Qué perfección, qué cuidado en la estructuración armónica y musical de estos bocetos, que, por otra parte, carecen de suficiente encanto espectacular. A su lado, la gracia de Mallpiere se perdió en una cierta impersonalidad y vaguedad, que para definirse piden préstamos demasiados cosas a los iraníes. La obra de Toch, el jugador de un espléndido mecanismo pianístico, de una claridad y rotunda estructuración; realmente, un trozo de música deliciosa, que Sanromá dijo de un modo insuperable. Sanromá dió de propina obras de Dohnany, Debussy y Kronek. Quisiéramos volver de nuevo a oír a Sanromá y la interesante música que interpreta. ¿Será posible? Háganlo Dios y los empresarios, sus lugartenientes en estos menesteres.

J. RIZ, B.

Ilustración 57. Juan del Brezo. La Voz, 14 diciembre 1929

No podemos decir lo mismo sobre los denominados programas de concierto o programas de mano, sobre los que no se había trabajado cuando se realizó la donación a la Fundación March y que se han incorporado ahora también a este catálogo. No llega

al centenar el número de programas de mano, una cifra realmente ridícula si tenemos en cuenta que Mantecón asistió, en función de su trabajo como crítico, a un montante que puede rondar los mil quinientos conciertos o representaciones. Parte de ellos no dejan de ser testimonios de actuaciones que tuvieron lugar en su momento pero con las que Mantecón no tuvo ninguna relación, esto es, ni escribió las notas de tales programas ni fueron conciertos en los que se estrenara o interpretara una obra de su autoría. Teniendo en cuenta que sobre tales conciertos se hizo eco en la prensa en la que colaboraba, su valor documental hay que entenderlo como relativo. No es el caso de algunos programas que sí dan cuenta del estreno o audición de varias de sus obras, que han sido valiosísimos para poder completar el corpus relativo a sus composiciones. Hablamos tan sólo de un puñado de títulos, pero de algunos no hubiéramos sabido de su existencia o de las circunstancias en torno a la interpretación, de no ser por estos programas. Hay que considerarlos, en consecuencia, como fuente primaria de información. Lo mismo podría decirse de otros cuantos programas para los que Mantecón realizó los comentarios, que hemos conocido a través de estas ediciones. Hay que llamar la atención aquí sobre el hecho de que el lector no siempre tiene que esperar el acceso a unos textos escritos en el propio programa, sino que de lo que se informará es de que el músico pronunció las palabras previas al inicio de la interpretación como tal. Esto obedece a una fórmula que fue muy habitual en aquellos años, y es la denominada conferencia-concierto o charla-concierto. Una fórmula, por cierto, caída en desuso durante algunas décadas del pasado siglo pero que se ha vuelto a recuperar, al menos en cierta medida, en años recientes.

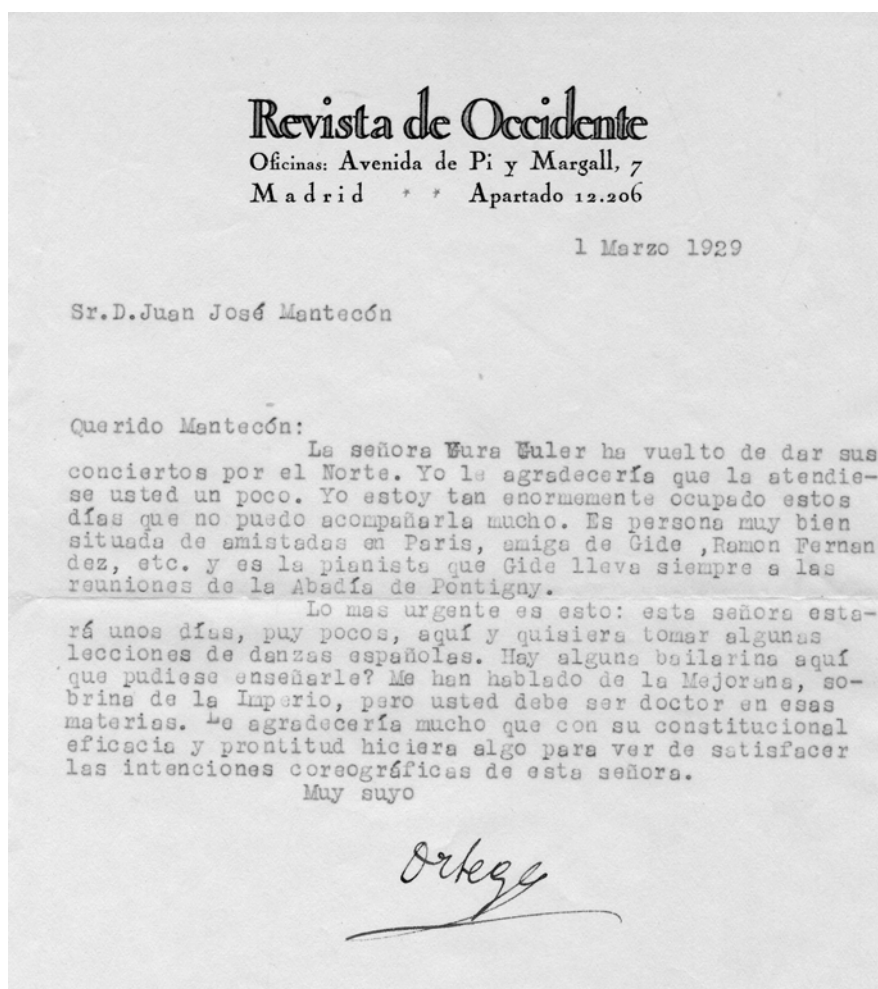
En lo concerniente a las conferencias, hay que destacar el hecho de que, pese a ser numerosas las conservadas, deben de ser no pocas las perdidas, especialmente entre las de los años veinte y primeros años de la década de los treinta, cuando sabemos que Mantecón desplegó una actividad muy intensa en esta faceta. Algo similar podríamos decir al respecto de los programas radiofónicos realizados para *Unión Radio*, de los que sólo conservamos algunos ejemplares, mientras que los correspondientes a *Radio Madrid* y a *Radio Nacional de España* se encuentran, a priori, bastante más completos. En ambos casos hemos encontrado ejemplares firmados y fechados, aunque en un alto índice de escritos se ha tenido que recurrir a catálogos, fuentes hemerográficas y otro tipo de investigaciones para establecer la datación y el ámbito de lectura y/o emisión.

El tercer gran núcleo de documentos del Archivo Mantecón tiene que ver con la actividad literaria que el autor desarrolló desde su primera juventud y a lo largo de toda su vida. Juan José Mantecón escribió comedias, dramas, novelas, relatos, cuentos y poesía. En un principio sabemos que se publicaron varios relatos en *Faro Campesino*, aunque posteriormente no se ha encontrado ninguna referencia en las fuentes conocidas. Ello no significa que no aparecieran en alguna publicación, pero los datos disponibles no ofrecen pistas a seguir y es muy probable que permanezcan inéditos. Por otra parte, vemos que hay piezas escritas para ofrecérselas a sus familiares y amigos y, obviamente, cabe deducir que la escritura para Mantecón era algo que le satisfacía espiritualmente, con independencia de que pudiera o no publicarlo. No es el caso de los folletines y comedias radiofónicas que, como es lógico suponer, hizo para su emisión, considerándosele, además, como ya se ha comentado, precursor de este género. Junto a esta amalgama de obras se encuentran charlas radiofónicas y conferencias de los más diversos temas, que su vastísima cultura le permitía abordar sin problemas. En términos generales, aunque con excepciones, buena parte de estas piezas están fechadas.

Finalmente, se ha incorporado a este catálogo el conjunto de la correspondencia localizada en el domicilio de Mantecón pero exceptuada de la donación a la Fundación Juan March, una circunstancia que no se va a modificar en el futuro, según han declarado los miembros de la familia Marín que custodian estos documentos. Pese a que no son documentos de acceso público, se ha decidido aportar las referencias con el fin de sacar a la luz un corpus que constituye también una fuente primaria de información.

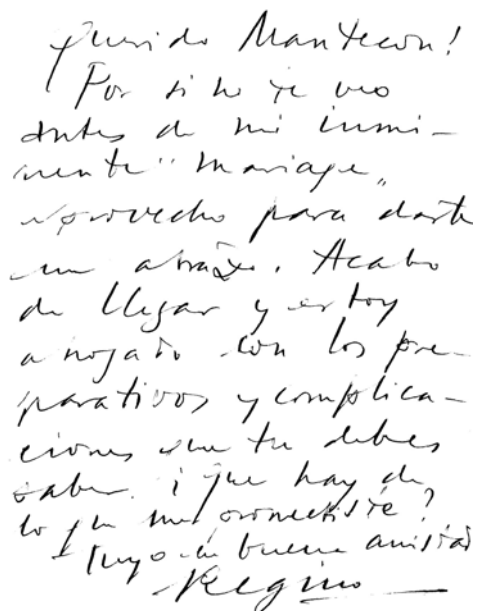
La correspondencia presenta unas connotaciones bastante irregulares. Dejando a un lado el hecho ya comentado de que su viuda, Carmen Marín, no permitió el acceso a las cartas particulares escritas entre el matrimonio, lo cierto es que la cantidad de cartas que estuvieron a disposición resultaban bastante escasas en número, teniendo en cuenta, una vez más, la enorme actividad y los numerosísimos contactos que tuvo Mantecón a lo largo de su vida, muy especialmente desde los años veinte hasta la Guerra Civil.

Ilustración 58. Carta de José Ortega y Gasset



Lo primero que hay que tener en consideración, por tanto, es que el volumen de la correspondencia es incoherente con respecto a lo que hubiera sido habitual en otros archivos semejantes. No podemos olvidar que estamos en una etapa en que la correspondencia era el único medio de comunicación disponible, por lo que cabe deducir que debió de haber muchas cartas que se han perdido. No es fácil aventurar hipótesis al respecto. Podríamos decir que pudieron perderse en los sucesivos traslados motivados por la guerra, pero la teoría se viene abajo cuando vemos las que se han conservado. Lo mismo podríamos considerar si planteáramos la hipótesis de que el propio Mantecón se deshiciera de algunas cartas cuando considerara que había pasado el tiempo suficiente como para carecer de interés, pero esta versión tampoco se sostiene a la luz de las fechas de aquellas misivas que han llegado hasta nosotros. También es llamativa la ausencia de cartas familiares, es decir, aquellas que pudo cruzarse con sus

hermanos o con sus padres. No hay una sola carta de sus padres y apenas se conserva una con su hermano Francisco. Sean cuales sean las causas, lo cierto es que hay que partir de la suposición razonable de que estamos ante muchas lagunas que ya no será posible cubrir.



Querido Mantecón!  
Por si lo veo  
antes de mi inmi-  
nente "marriage",  
aprovecho para darte  
un abrazo. Acabo  
de llegar y estoy  
ahogado con los pre-  
parativos y complica-  
ciones que tu debes  
saber. ¿que hay de  
lo que me conectaste?  
¡Un abrazo de buena amistad!  
Regino —

Ilustración 59. Carta de Regino Sainz de la Maza

La temática de las cartas está directamente relacionada con su actividad profesional de manera que, en este caso, sí hay una absoluta coherencia en lo que al contenido respecta. El estudio detallado de toda esta correspondencia ha sido de gran utilidad para establecer las relaciones entre el conjunto del legado Mantecón. No sólo eso, sino que también ha contribuido a completar numerosos datos que estaban en la más absoluta oscuridad.

Aunque no podemos hablar de corpus documental propiamente dicho, este catalogo incorpora ahora un sistema de relaciones entre las distintas referencias que permiten vincular los documentos entre sí, proporcionando de este modo una visión completa y global de su contenido y siguiendo una metodología de trabajo acorde con las tendencias documentales actuales en otros campos del saber. Es una metodología que busca un diseño tanto vertical como horizontal, huyendo de prácticas más asentadas en el pasado que han tendido a presentar los documentos como cuerpos únicos e independientes, sin atender a los elementos que comparten en común o que de alguna manera sirven para cerrar el círculo de la información. Este criterio relacional es

particularmente necesario cuando nos enfrentamos a la sistematización de los archivos personales, por cuanto muchos de los contenidos están necesariamente vinculados. Y es, además, especialmente innovador en cuanto a archivos personales de músicos se refiere, porque los trabajos que se han hecho hasta ahora en este tipo de archivos se han basado en una estructura vertical no relacional o, simplemente, han sido parcialmente estudiados en función de la naturaleza de sus documentos, coexistiendo en paralelo investigaciones de carácter musicológico, a veces altamente especializadas, en torno a las partituras, con aquellas dirigidas al resto de los documentos.

Este catálogo ha querido saltar esas barreras ofreciendo, a cuantos se interesen por la materia, una información en profundidad para conocer la producción musical, literario-musical y literaria de Juan José Mantecón, una de las figuras más significativas de la Generación del 27, todo ello sin olvidar el panorama de la vida cultural de la época.

#### **2.4.1.- Modelos Catalogación**

En la configuración de la estructura del Catálogo Mantecón se ha establecido un criterio global, en cuanto a tipologías de contenido se refiere, que son comunes a los distintos soportes documentales, todo ello al margen de que cada tipo de soporte cuente luego con un modelo propio que responda a sus peculiaridades y teniendo, asimismo, en cuenta, que se ha considerado la partitura musical como el corazón del propio catálogo en torno al que giran el resto de los documentos. Se ha obrado así entendiendo que estamos ante el legado de un compositor, por más que su producción crítica sea, como es lógico por otra parte, mucho más abundante en número. Se han elaborado, en consecuencia, modelos de fichas catalográficas que sirvan como un inventario de todo el contenido, a la vez que como un modelo no sólo descriptivo sino también relacional.

Precisamente atendiendo a este interés relacional, que se considera fundamental para obtener un dibujo claro de toda la producción relacionada con una obra, como ha quedado constatado en capítulos anteriores, se ha diseñado un conjunto de tres campos que juegan como nexo de unión entre las distintas categorías de documentos o soportes documentales:

- **Documentos fotográficos/Sonoros/Videográficos:** se consignan aquí aquellas referencias de naturaleza visual, sonora o audiovisual que tienen una vinculación directa con una obra dada. Cabe mencionar que no hay en el Legado Mantecón ningún documento viodeográfico, ni se ha encontrado ningún dato que permita presuponer que puedan haber existido. Es algo razonablemente lógico, por otra parte, teniendo en cuenta el espacio temporal en el que nos movemos. Menos lógico es el escaso número de fotografías que puso a mi disposición la familia Mantecón y que apenas alcanza la decena. En todo caso, son fotografías que la familia no ha incluido en la donación realizada a la Fundación Juan March, de manera que no se ha proporcionado un acceso público a las mismas. Son fotografías, por otra parte, de carácter personal antes que profesional. Por esta razón, no se encontrarán referencias fotográficas en este Catálogo.

Sí pueden aportarse, sin embargo, grabaciones sonoras, tanto algunas que se hicieron en Radio Nacional de España y que se conservan en su archivo, como las publicadas por compañías discográficas. Cabe advertir, pese a ello, que las grabaciones se limitan a unos pocos títulos.

- **Documentos Escritos:** Se consignan aquí aquellas referencias de naturaleza escrita, como pueden ser textos de conferencias, programas de mano, cartas o cualquier documento administrativo que pueda relacionarse con una obra. Respecto a lo último, hay que comentar que son prácticamente nulos los documentos administrativos encontrados y, los que existen, tienen que ver con su trabajo en el Ministerio o con sus actividades pedagógicas antes que con las musicales o literarias.
- **Críticas/Reseñas Medios de Comunicación:** Aparecen aquí todas aquellas críticas, ya sean propias o ajenas, que se refieren a sus obras, así como aquellas que, sin estar vinculadas a su propia producción, si mantienen vínculos entre otros documentos del Legado, como pueden ser algunas cartas con las críticas que él mismo publicó en periódicos como *La Voz* o *El Alcázar*, principalmente.

Además de estos tres campos, hay otros que juegan también un papel de enlace entre documentos:

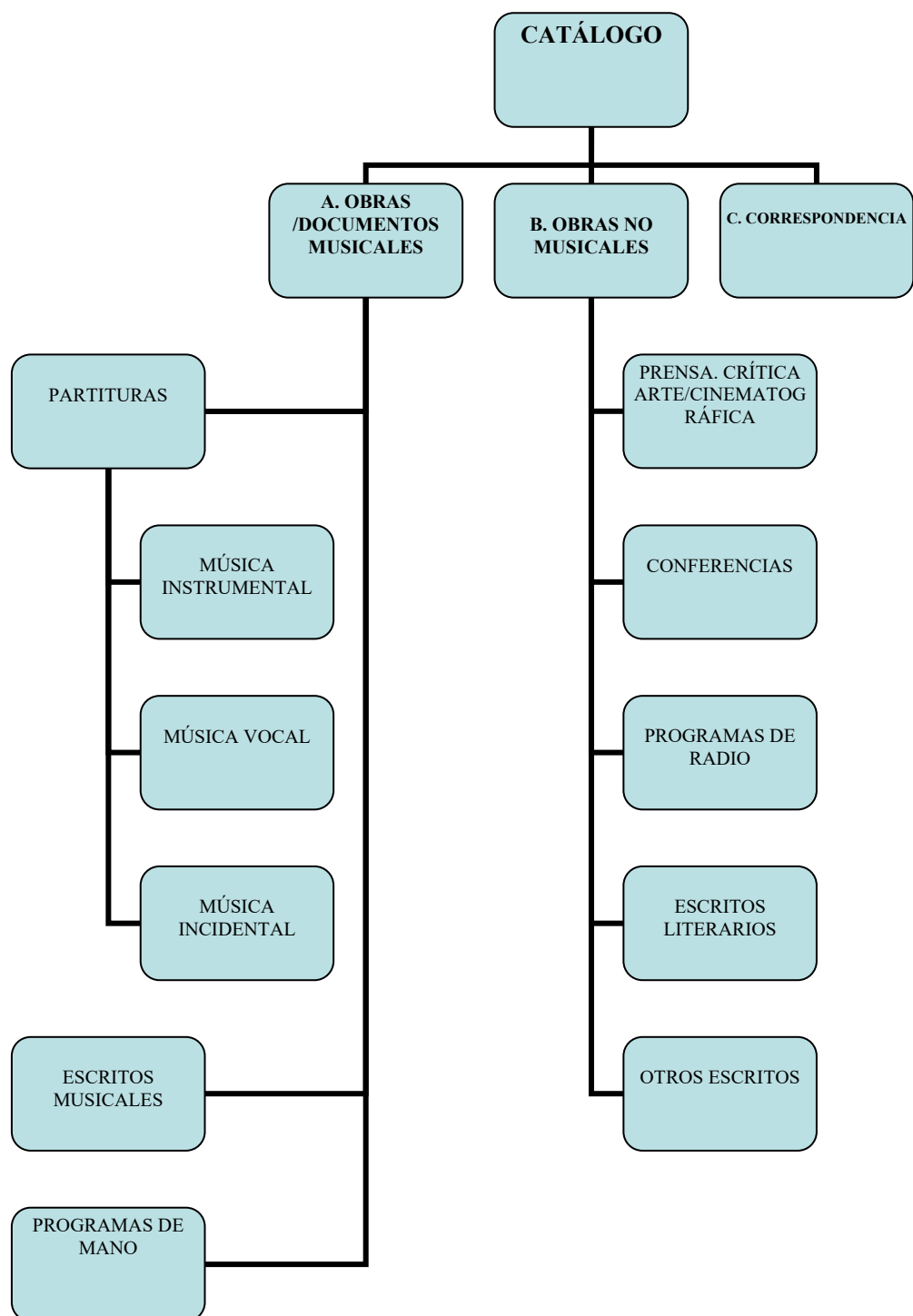
- **Referencia:** Se ha optado por la utilización de un código alfanumérico que, aun siendo más propio del concepto de signatura, es más clarificador a la hora de establecer las relaciones entre documentos. El diseño de la referencia viene dado por las primeras letras o acrónimo de la tipología documental, seguidas por una numeración correlativa. Cada modelo catalográfico correspondiente a las distintas tipologías de documentos tiene un código alfanumérico propio con el fin de identificarlas con absoluta facilidad. Este número de referencia es el que se consigna en los campos anteriormente descritos para servir de vínculo y proporcionar un acceso rápido y fiable a la información
- **Notas:** Se incluyen aquí todos aquellos datos de carácter complementario que aportan información añadida sobre la referencia o sobre su contenido y que han sido fruto de las investigaciones realizadas

Al margen de lo señalado, hay otros campos que responden a la misma denominación pero que pueden tener matices diferenciadores, como es el caso de los títulos, autores, fechas o descripción física, por citar algunos, y que serán detallados en su correspondiente apartado. A modo particular y, en lo que afecta a los títulos, se ha decidido prescindir de lo que en fondos de otras características hubiera sido particularmente efectivo. Nos estamos refiriendo a lo que podríamos denominar como *Título extrínseco*, que es aquel que puede ser dado por editores, compañías discográficas, etc y que suele responder a denominaciones, con frecuencia globales o colectivas, vinculadas al marketing, publicidad o cualquier otro interés comercial o de estrategia de publicación. Uno de los ejemplos más claros en este sentido que nos ha dejado la historia y que ya comentamos en capítulos anteriores, serían las famosísimas *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi. Hablando del legado Mantecón, no hemos encontrado ningún título que pueda enmarcarse en esta categoría no habiendo, en consecuencia, justificación alguna para su inclusión.

Finalmente, apuntar que en las consideraciones de los diferentes modelos de fichas catalográficas no se consignan los tres campos utilizados como relacionales, ni el campo *Notas*, para no abusar de la redundancia en las descripciones, toda vez que han sido ya explicadas en este capítulo. Sí se consignará el campo *Referencia* puesto que,

como ha quedado dicho, cada uno de los modelos utilizados lleva su propio código identificador.

La estructura general del Catálogo obedece al siguiente diseño:



**Ilustración 60. Estructura general del catálogo del Archivo Mantecón**

#### 2.4.1.1.- Catalogación de obras musicales en partitura manuscrita/impresa

El modelo establecido para la ficha de catalogación de partituras sigue el criterio de ordenación por géneros en su primer nivel. Es una ordenación habitual en música, por una parte y ha sido la única que se ha estimado más coherente, por otra, habida cuenta de que el criterio cronológico no podía tener cabida con un número tan amplio de partituras que no han podido fecharse. Dentro de cada división por género, se ha recurrido a la ordenación alfabética de títulos. El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Se compone de las letras PAR seguidas de numeración correlativa
- **Título:** Título original dado por el autor de la partitura. Esto comprende el título en el idioma original y su correspondiente traducción o traducciones a los idiomas que se estimen de interés. Se incluyen aquí, si procede, los títulos normalizados según las pautas o la costumbre comúnmente aceptadas en la construcción de títulos de obras musicales. De igual modo, se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes. Por lo que respecta en particular a este catálogo, se consignan también aquí todos los títulos por los que se conocen a algunas obras, teniendo en cuenta, como se ha mencionado en capítulos anteriores, que varias de las partituras del legado han aparecido con distintos títulos siendo, en realidad, la misma obra.
- **Subtítulo:** Subtítulo dado por el autor o aquellos subtítulos por los que históricamente se conocen algunas obras musicales
- **Partes o movimientos:** Partes en las que está subdividida la obra, con indicación de las denominaciones, si procede

- **Género:** Se establece aquí un primer nivel de estructura de géneros musicales que responde a la tradición de dividir las obras musicales en instrumentales, cuando no aparece en la plantilla la intervención de ninguna voz humana y vocales, cuando la voz humana tiene algún papel en la plantilla general de la obra. Se asigna también a este primer nivel el conjunto de obras que responden a la denominación global de música incidental o teatral, que comprende óperas, zarzuelas, sainetes o música incidental para obras de teatro o películas cinematográficas

Un segundo nivel de división tiene que ver con la asignación de subgéneros dentro del género principal. En el caso de la música instrumental, se atiende al orden comúnmente aceptado de: orquesta, conjunto instrumental, quinteto, cuarteto, trío, dúo y obras a solo. Por lo que respecta a la música vocal, el orden es: voz o voces acompañadas de orquesta o conjunto instrumental –sea cual sea el número de intérpretes del conjunto, a partir del dúo-, voz o voces acompañadas de un único instrumento y, finalmente, voz sola o conjunto de voces sin la intervención de ningún otro instrumento

- **Tonalidad:** Se consigna la tonalidad principal en la que está escrita la partitura. No se toman en consideración las tonalidades secundarias que pueden aparecer a lo largo de la partitura, ya tengan que ver con las modulaciones naturales y propias del desarrollo del discurso musical, ya con aquellas tonalidades que responden a los movimientos o partes en los que puede estar subdividida una obra
- **Plantilla:** Formación instrumental, vocal o instrumental/vocal que constituye el conjunto de instrumentos que son los establecidos para la interpretación de la partitura. Cabe introducir aquí el apunte, ya mencionado en capítulos anteriores, de la existencia de dos tendencias que afectan a la expresión de los instrumentos de viento en una partitura orquestal o vocal/orquestal: la primera de ellas, que sigue plenamente vigente hoy, es crear dos grupos de abreviaturas para designar los instrumentos de viento madera y de viento metal, respectivamente. La segunda, que está cogiendo fuerza en los últimos tiempos, es la de crear dos grupos de abreviaturas para los instrumentos de viento madera y un tercer grupo para el viento metal. En este catálogo, se ha decidido hacer uso de la primera de

las tendencias, porque la designación de las plantillas de las partituras encontradas, lo hacían más aconsejable. En lo que respecta a las plantillas para otras formaciones, se ha decidido señalar los nombres completos de los instrumentos, obviando las abreviaturas

- **Tempo:** Indicación del tiempo o los tiempos que rigen la interpretación de la partitura. No siempre ha sido posible su consignación, puesto que no todas las partituras contenían este elemento.
- **Autor Música:** Se consigna aquí al autor original de la música, o a los autores en el caso de ser varios. En lo que nos ocupa y, puesto que estamos trabajando con la producción de un único autor, se podría argumentar que es un campo posiblemente innecesario, al darse por sobreentendido. Sin embargo, se ha incluido por dos razones poderosas y conformes a las reglas de catalogación en uso: en primer lugar, porque la autoría debe mantenerse como una de las claves fundamentales de acceso a la información, con independencia de que siempre fuera la misma; en segundo lugar, porque Mantecón no fue el autor original, sino el arreglista o versionador, de algunas de las partituras, en cuyo caso era de obligado cumplimiento el nombre del autor original
- **Autor Texto:** Autor o autores que realizan el texto utilizado en una partitura, ya sea ésta vocal y, por tanto, el texto forme parte del cuerpo interpretativo de la obra, ya sea instrumental y el texto sirva como motivo inspirador o argumento programático. Se consignan aquí, si procede, autores responsables de la traducción de los textos utilizados en la partitura.
- **Autor Arreglo:** Autor o autores que realizan arreglos, versiones o adaptaciones de la obra original
- **Lugar Composición:** Ámbito geográfico o geopolítico en el que a tenido lugar la composición de la partitura. Algunas obras de Mantecón aparecen firmadas con el lugar en que las escribió o terminó pero son muy pocas. Es evidente que podríamos deducir dónde fue escrita cada partitura por las fechas de composición o de estreno pero este sería un procedimiento poco riguroso, amén

de poco ortodoxo. Lo sería en cualquier caso pero, hablando de Mantecón, sería aún más aventurado puesto que sabemos que reutilizó materiales e incluso obras completas en función de distintas circunstancias. Se ha decidido, en consecuencia, completar este campo sólo en aquellos casos en los que se tiene el conocimiento fehaciente del lugar de composición

- **Fecha composición:** Fecha de escritura de la obra. Es costumbre encontrar, al final de la partitura, la fecha en la que ésta ha sido terminada, sin mencionar la fecha de comienzo. Mantecón hizo lo propio en algunas de sus obras pero, generalmente, aparecen sin fechar. Por las cartas, las críticas u otras referencias ajenas a su propio archivo, se ha podido conocer con bastante aproximación la posible fecha de composición. No obstante y volviendo al tema de las reutilizaciones, hay obras en las que no deja de ser aventurado el dato, de manera que se ha mantenido la norma de consignar esta fecha cuando hay absoluta certeza de ella y dejar el campo vacío cuando no se ha podido atestiguar. Hay algunas partituras en las que se propone, con interrogante, una fecha concreta, fruto de las investigaciones y siempre que se haya obtenido una información suficiente.
- **Fecha Estreno:** Fecha en la que se produce la primera audición de la obra, que es la considerada como estreno absoluto de la misma. Hay que tener en cuenta que la información encontrada en el Archivo Mantecón es muy pobre en este sentido y que apenas se tiene constancia del estreno de un número pequeño de obras. Por el contrario, y dicho esto desde un aspecto positivo, hemos podido saber de la existencia de algunas obras precisamente por los programas de concierto que daban cuenta de su estreno, aunque fueran partituras que no se han encontrado en el Archivo y que permanecen, a día de hoy, ilocalizables.
- **Lugar Estreno:** Ciudad o lugar geográfico en el que tiene lugar la primera audición de la obra
- **Ámbito Estreno:** Marco en el que ha tenido lugar el estreno de la partitura. Se incluyen aquí festivales, temporadas de orquestas, congresos y cualquier otro evento que haya podido servir de marco para la interpretación de la obra

- **Intérpretes Solistas:** Se consignan aquí aquellas personas que tienen asignado un papel solista reconocido como tal en la interpretación de una partitura. Se incluyen también los intérpretes de obras escritas para un único instrumento y para otros conjuntos de cámara cuando tales conjuntos no aparezcan colectivamente con un nombre artístico propio por el que sea conocido.
- **Intérpretes Conjunto:** Denominación por la que sea conocido el conjunto de intérpretes de partituras que pueden estar escritas, desde una plantilla para dúo, hasta las más amplias formaciones instrumentales o vocales.
- **Director:** Nombre del intérprete que realiza funciones de director de un conjunto instrumental
- **Otras Audiciones:** Otras interpretaciones conocidas distintas de la establecida como estreno de la partitura. Es una información de máximo interés para saber del recorrido individual de una obra concreta
- **Versiones:** Versiones para otras plantillas instrumentales diferentes de la plantilla de la obra original
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física de la obra, ya sea impresa, manuscrita, autógrafa, etc. Se incluye información conocida de todos los ejemplares encontrados de la obra, independientemente de que estén o no en el Archivo Mantecón. Para determinar la ubicación se ha hecho uso de las abreviaturas FJM para las depositadas en la Fundación Juan March y SGAE para las conservadas en la Sociedad General de Autores y Editores.

#### 2.4.1.2.- Catalogación de libros de música

El modelo establecido para la ficha de catalogación de libros sigue el criterio de ordenación cronológica aunque, en este caso concreto, tan sólo hay una publicación conocida, mientras las otras tres monografías están sin datar y una cuarta es apenas una

hipótesis basada en algunos datos encontrados. El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Se compone de las letras LIB seguidas de numeración correlativa
- **Título:** Título original dado por el autor de la monografía. Esto comprende el título en el idioma original y su correspondiente traducción o traducciones a los idiomas que se estimen de interés, si procede. De igual modo, se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes. Por lo que respecta en particular a este catálogo, se consignan aquí aquellos títulos de los que se tiene algún tipo de referencia, aunque la única obra que ha aparecido publicada es la *Introducción al estudio de la música*.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor original de la monografía, o a los autores en el caso de ser varios. En lo que nos ocupa, se tiene referencia de dos obras escritas en colaboración con Eladio Chao
- **Fecha de publicación:** Fecha de publicación de la monografía.
- **Editorial:** Entidad responsable de la edición o publicación de la obra
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física de la monografía. Se incluye toda la información conocida, independientemente de que forme parte o no del legado.

#### **2.4.1.3.- Catalogación de publicaciones en prensa/revistas**

El modelo establecido para la ficha de catalogación de publicaciones en prensa y revistas sigue un criterio de ordenación de primer nivel basado en la separación entre lo que fueron publicaciones diarias enmarcadas en el campo de la prensa y aquellas otras publicaciones periódicas que responden a la denominación aceptada de revistas.

Dentro de la prensa diaria, se han utilizado tres apartados, fundamentados en el volumen de referencias en cada uno de ellos: el primero, incluye todas las referencias aparecidas en *La Voz*; el segundo, afecta a lo publicado en *El Alcázar* y, el tercero, a las publicaciones en otros diarios. En los tres casos, así como en lo concerniente a las revistas, se ha seguido un orden cronológico. Hay que advertir aquí que no se ha descendido a incluir un resumen del contenido de los artículos ni a la mención de las obras que se interpretaron en los correspondientes conciertos objeto de la crónica o crítica. Se ha entendido que estamos ante el establecimiento del catálogo de un músico y su producción bibliográfica, no ante el análisis del contenido de los eventos a los que acudió, algo que excede el contenido de este trabajo. Por otra parte y, en lo que afecta en concreto a su labor en *La Voz*, que es el cuerpo mayor de su actividad crítica, ya establecí un análisis pormenorizado de estos conciertos en el libro publicado en. El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las publicaciones en prensa diaria, el código se compone de las letras PRE seguidas de numeración correlativa. Para las revistas, el código incluye las letras REV seguidas de numeración correlativa
- **Título:** Título original dado por el autor del artículo. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor o editor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor original del artículo, crónica o crítica, no existiendo, en este caso, otro autor que no sea Juan José Mantecón. Todos los artículos de *La Voz* vienen firmados por el seudónimo Juan del Brezo, ya sea en su forma completa, ya como J del B o, simplemente, como B. No obstante, la autoría se ha consignado como MANTECÓN, Juan José (1895-1964), haciendo uso así de la normalización correspondiente, puesto que Mantecón firmó la mayoría de sus obras con su propio nombre, exceptuando algunas otras en prensa en las que hizo uso del seudónimo Clivis.
- **Fecha de publicación:** Fecha de publicación del artículo.

- **Editorial:** Entidad responsable de la edición o publicación del artículo
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del artículo. En el legado se encuentran copias de los artículos tal cual fueron publicados, excepción sea hecha respecto a algunos artículos de revistas, que incluyen también las pruebas de imprenta

#### 2.4.1.4.- Catalogación de conferencias

El modelo establecido para la ficha de catalogación de conferencias sigue un criterio de ordenación cronológica. Sin embargo, no se puede dejar de manifestar que, siendo apenas una cuarentena de ejemplos los que han quedado, es muy probable que otras se hayan perdido, puesto que sabemos que una de las actividades más habituales de Mantecón fue precisamente la de pronunciar conferencias en los escenarios más diversos, bastantes de ellas en el marco de conferencias-concierto que hemos podido relacionar con los programas de mano que forman parte del legado. Con todo, tampoco podemos perder de vista que el mismo contenido de una conferencia pudo ser utilizado y, de hecho, lo fue, en más de una ocasión. Por otra parte, sería también lógico suponer que Mantecón se sirviera simplemente de algún tipo de guión para pronunciar sus conferencias, algo que no es infrecuente en las personas habituadas a hablar en público sobre temas que son de su absoluto dominio. El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras CON seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor del artículo. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor o editor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor original de la conferencia, no existiendo, en este caso, otro autor que no sea Juan José Mantecón.

- **Fecha:** Fecha de celebración de la conferencia.
- **Lugar:** Ámbito geográfico y marco en el que se pronunció la conferencia
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del artículo.

#### **2.4.1.5.- Catalogación de Programas de Radio**

El modelo establecido para la ficha de catalogación de programas de radio sigue un criterio de ordenación cronológica. Mantecón trabajó en Unión Radio, Radio Madrid y Radio Nacional de España. Los documentos aparecidos para su emisión en Unión Radio son particularmente pocos para la vinculación que tuvo con la emisora en aquellos años y se producen vacíos difícilmente explicables, habiendo años en los que no aparece la menor referencia a su intervención en la radio. Su trabajo allí comienza en 1925, precisamente cuando dan inicio las emisiones regulares de Unión Radio y llega a aparecer un programa en los años cuarenta, la misma década en la que empieza también su trabajo en Radio Madrid. La mayor estabilidad se encuentra precisamente en esta emisora, aunque hay que decir que sólo de forma relativa, al igual que sucede con su participación en los programas de Radio Nacional de España. En estas dos últimas, Mantecón diseñó programas pensados como series en torno a temáticas variadas. Y en Radio Madrid realizó la experiencia, que puee considerarse como pionera entonces, de intentar implicar al oyente en el propio desarrollo del programa. Tiene cabida aquí lo encontrado en el apartado de su correspondencia, donde figuran algunas de las cartas que le enviaron oyentes respondiendo a las preguntas que les planteaba en el programa.

En ninguno de los archivos de las tres emisoras se encuentran los documentos escritos sobre estas charlas o ni se ha conservado documento sonoro alguno que pueda dar fe de estas colaboraciones. En el caso de Unión Radio tiene todo el sentido puesto que, en el momento de esas emisiones, no existían todavía las cintas magnéticas que serían los soportes de grabación de lo emitido. Menor justificación tendría hoy en el caso de Radio Madrid y Radio Nacional de España, aunque, según la filosofía del momento, los criterios económicos e historicistas primaron sobre otras consideraciones

entendidas como secundarias y es evidente que programas de la naturaleza de los ofrecidos por Mantecón, entraron de lleno en la categoría de prescindible. Una verdadera pena, porque hubiera sido una oportunidad para tener testimonio de su voz que, a decir de quienes le conocieron, era muy grave. Oportunidad también para verle actuar en vivo y en directo, toda vez que los testimonios encontrados sobre sus conferencias coinciden en calificarlas como muy amenas y divertidas, así es que todo hace suponer que su comportamiento ante los micrófonos hubiera ido en esa misma línea.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras RAD seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor del programa. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor del guión del programa, en todos los casos, Mantecón. Hemos podido establecer las autorías de esas notas al poder establecerlas mediante su relación con las conferencias o con la correspondencia, por citar algunos ejemplos. Aún así, cabe señalar que no se ha podido determinar dicha autoría en la totalidad de los casos.
- **Emisora:** Se consigna el nombre de la emisora en la que se radiaron los programas
- **Fecha:** Fecha de emisión del programa.
- **Ámbito:** Marco en el que ha tenido lugar la emisión del programa, que puede ir desde la parrilla general de programación de la propia emisora hasta series específicamente dedicadas a un tema o género concreto.

- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del guión de programa.

#### **2.4.1.6.- Catalogación de Programas de Concierto**

El modelo establecido para la ficha de catalogación de programas de mano o de concierto –así se conocen y denominan, indistintamente- sigue un criterio de ordenación cronológica. Tal y como se ha señalado en ocasiones anteriores, el número de programas integrado en el legado Mantecón es absolutamente incoherente con su propia actividad profesional. El simple hecho de haber ejercido la crítica ya nos llevaría a suponer que podríamos habernos encontrado con tantos programas como conciertos a los que acudió y críticas o crónicas que escribió. Estamos hablando de más de un millar largo de conciertos, mientras no llega al centenar el número de programas que hemos podido incluir en este catálogo. Y, lo que es más llamativo, ni siquiera se conservan aquellos programas en los que se incluyeron sus propias obras. Naturalmente, sólo podemos movernos en el terreno de la especulación, algo que debe ser ajeno a las tareas de investigación, pero todo lleva a suponer que, en algún momento, nuestro autor decidió desprenderse de estos documentos. En la parte positiva, señalar que los programas conservados han sido de gran utilidad para el conocimiento de la existencia de algunas obras de las que no ha aparecido partitura alguna. También destacar la gran utilidad para averiguar datos relativos a los intérpretes y para poder establecer las distintas audiciones que pudieron tener algunas obras.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras PRO seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el editor o impresor del programa. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el editor o impresor, apareciendo entre corchetes.

- **Autor notas:** Se consigna aquí al autor de las notas al programa, cuando se conoce. Hemos podido establecer las autorías de esas notas al poder establecerlas mediante su relación con las conferencias o con la correspondencia, por citar algunos ejemplos. Aún así, cabe señalar que no se ha podido determinar dicha autoría en la totalidad de los casos.
- **Programa:** Se consigna el autor o autores que figuran en los programas, aunque no así el título de las obras que se interpretaron, una información que no añadiría mayor utilidad al objetivo de este trabajo. Sólo se ha establecido la excepción cuando en el programa aparecen obras del propio Mantecón, que sí aparecen mencionadas en la medida en que aporta datos de sumo interés para conocer el devenir de su producción compositiva.
- **Intérpretes:** Aparecen los intérpretes del concierto, tanto los solistas como los conjuntos instrumentales y/o vocales, así como los directores de los mismos.
- **Fecha:** Fecha de celebración del concierto.
- **Lugar:** Ámbito geográfico de celebración del concierto
- **Ámbito:** Marco en el que ha tenido lugar el concierto. Se incluyen aquí festivales, temporadas de orquestas, congresos y cualquier otro evento que haya podido servir de marco para la celebración del concierto.
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del programa.

#### 2.4.1.7.- Catalogación de Obras no musicales: prensa/revistas

El modelo establecido para la ficha de catalogación de escritos no musicales publicados en prensa o cualquier otra publicación periódica sigue un criterio de ordenación cronológica. En este capítulo, buena parte de los artículos aparecidos tienen

que ver con la crítica cinematográfica y que se publicaron también en *La Voz*, donde se ocupó de estos temas desde que hiciera su aparición el gramófono y a las redacciones de los periódicos y emisoras de radio empezaran a llegar ejemplares promocionales enviados por las discográficas. Pero no sólo de cine, sino también de arte, arquitectura, viajes e incluso meras reflexiones sociológicas, fueron objeto de su interés y curiosidad

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras PRENM seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor del artículo. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor de las notas al programa, cuando se conoce. Hemos podido establecer las autorías de esas notas al poder establecerlas mediante su relación con las conferencias o con la correspondencia, por citar algunos ejemplos. Aún así, cabe señalar que no se ha podido determinar dicha autoría en la totalidad de los casos.
- **Fecha de publicación:** Fecha de publicación de la monografía.
- **Editorial:** Entidad responsable de la edición o publicación de la obra
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física de la monografía. Se incluye toda la información conocida, independientemente de que forme parte o no del legado.

#### 2.4.1.8.- Catalogación de Obras no musicales: conferencias

El modelo establecido para la ficha de catalogación de conferencias no musicales sigue un criterio de ordenación cronológica. Al igual que lo mencionado respecto a los artículos en prensa escrita, encontramos conferencias que responden al ámbito cinematográfico pero también otras centradas en arte, arquitectura, cultura en general e incluso reflexiones sociológicas en torno a cuestiones diversas, como el piropo, el siglo XVIII o las cartas de novios.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras CONNM seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor del artículo. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor o editor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor original de la conferencia, no existiendo, en este caso, otro autor que no sea Juan José Mantecón.
- **Fecha:** Fecha de celebración de la conferencia.
- **Lugar:** Ámbito geográfico y marco en el que se pronunció la conferencia
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del artículo.

#### 2.4.1.9.- Catalogación de Obras no musicales: programas de radio

El modelo establecido para la ficha de catalogación de programas de radio no musicales sigue un criterio de ordenación cronológica, por más que estemos ante un apartado en el que tan sólo dos de las referencias se han podido datar. Son apenas unos cuantos documentos pero suficientes para establecer que Juan José Mantecón fue pionero en incluir en la radio géneros como la denominada comedia radiofónica y, muy especialmente, el titulado como folletín radiofónico. Estamos ante un género que tiene sus primeros ejemplos en las emisoras estadounidenses durante los años treinta del pasado siglo. Mantecón presenta su primera comedia radiofónica en 1931 y el primer folletín, titulado *El rubí negro o el corazón de la diosa Yogowla*, en 1932, empezando a emitirse el 6 de noviembre en Unión Radio.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras RADNM seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor del programa. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor del guión del programa, en todos los casos, Mantecón. Hemos podido establecer las autorías de esas notas al poder establecerlas mediante su relación con las conferencias o con la correspondencia, por citar algunos ejemplos. Aún así, cabe señalar que no se ha podido determinar dicha autoría en la totalidad de los casos.
- **Emisora:** Se consigna el nombre de la emisora en la que se radiaron los programas
- **Fecha:** Fecha de emisión del programa.

- **Ámbito:** Marco en el que ha tenido lugar la emisión del programa, que puede ir desde la parrilla general de programación de la propia emisora hasta series específicamente dedicadas a un tema o género concreto.
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del guión de programa.

#### 2.4.1.10.- Catalogación de Obras no musicales: escritos literarios

El modelo establecido para la ficha de catalogación de escritos literarios sigue un primer nivel de ordenación por géneros y, dentro de estos, un orden cronológico. Se incluyen aquí comedias y dramas, novelas, relatos y cuentos y, finalmente, poesía. Hay que mencionar que muchas de estas obras están inéditas o, cuando menos, no se han encontrado referencias a su publicación. Mantecón comenzó la escritura de estas obras, significativamente cuentos y poesía, siendo muy joven y es una faceta que no abandonó a lo largo de su vida.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para las conferencias, el código se compone de las letras ESLIT seguidas de numeración correlativa.
- **Título:** Título original dado por el autor de la obra. Se incluyen en este campo los títulos contruidos por el catalogador cuando no existe título dado por el autor, apareciendo entre corchetes.
- **Autor:** Se consigna aquí al autor de la obra. Cabe señalar que una de las obras está firmada en colaboración con José María Platero
- **Género:** Se consigna el género literario al que pertenece la obra

- **Fecha:** Fecha de escritura o de publicación de la obra.
- **Editorial:** Entidad responsable de la edición o publicación de la obra
- **Descripción Física:** Localización, estado de conservación y descripción física del guión de programa.

#### 2.4.1.11.- Catalogación de Correspondencia

El modelo establecido para la ficha de catalogación de las cartas sigue un criterio de ordenación cronológica. Como se ha comentado líneas atrás, es un corpus pequeño para lo que sería propio de su posición y de su trayectoria. Es significativa la ausencia de correspondencia con sus padres o hermanos pero asombra también no haber encontrado más remitentes relacionados con su profesión y con los que mantuvo una estrecha relación de amistad. Hay algunas cartas de Falla, por ejemplo, pero ninguna de Rodolfo o Ernesto Halffter o de otro miembro del Grupo de los 8, como Rosa García Ascot, que era también amiga personal de Carmen. En todo caso, la correspondencia ha sido un elemento de singular importancia para completar no pocos datos que eran desconocidos.

Señalar, por otra parte, que se ha prescindido en este caso concreto de la descripción física de las cartas, teniendo en cuenta que, de momento, no existe la facilidad de acceso a las mismas. Decir a modo general, que son más abundantes las cartas manuscritas de las primeras décadas del siglo y más frecuentes las mecanografiadas escritas en los años cuarenta o cincuenta.

El modelo comprende una serie de campos que responden a los siguientes conceptos:

- **Referencia:** Código alfanumérico unívoco de identificación de cada referencia documental. Para la correspondencia, el código se compone de las letras COR seguidas de numeración correlativa.
- **Remitente:** Persona que escribe la misiva. Para buena parte de las cartas se pudo identificar al remitente sin grandes problemas, más allá de los derivados de

descifrar las grafías. Hubo otros remitentes, no obstante, de los que no se tenían referencias, de modo que su identificación pudo llegar después de investigar en otras fuentes

- **Destinatario:** En este caso, siempre Mantecón. No hay o no se ha tenido acceso a cartas o copias de cartas con un destinatario diferente, ni Mantecón conservó copia de las que enviaba
- **Fecha:** Fecha de la misiva.
- **Asunto:** Habida cuenta de que estamos ante documentos que no son de acceso público, se ha realizado un breve resumen del contenido de las misivas, para una correcta contextualización.



# CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

Cuando se comenzó esta tesis, el primer objetivo era el de sacar a la luz el legado de Juan José Mantecón, una de las figuras más relevantes de nuestra Generación del 27 en el ámbito musical. Se partió de la base de que el conocimiento existente hasta la fecha se reducía a la publicación de su obra crítica en el periódico vespertino *La Voz*, a un ensayo sobre la campaña de comunicación realizada en torno a las reclamaciones de los músicos mayores del Ejército y al inventario de una parte del catálogo que se depositó en la Fundación Juan March por expreso deseo de una de sus herederas. Se entendió, pues, la necesidad de completar las tareas de investigación en torno a su figura mediante la realización del catálogo completo de la producción que dejó y ampliando la información en torno a su biografía. Por otra parte, se ha querido poner en valor la faceta compositiva de Juan José Mantecón, en la medida en que contribuye a un conocimiento más profundo sobre las tendencias creativas de los miembros de la Generación del 27. En función de ello, la aportación de esta tesis ha quedado como sigue:

1. Se han ampliado los datos referentes a la biografía de Juan José Mantecón fruto de las nuevas informaciones obtenidas consecuencia de las investigaciones realizadas. Se aporta una línea de hipótesis sobre las razones para su permanencia en España tras el estallido de la Guerra Civil. Se consignan las razones de su cese en *La Voz* en 1934 y se incluye información sobre su trayectoria profesional en los ministerios en los que trabajó. Se han corregido aquellos errores detectados sobre datos personales o profesionales localizados en otras fuentes consultadas.
2. Se han realizado análisis complementarios en todas sus partituras, aportando en la descripción catalográfica datos que no aparecieron en el inventario, incluyendo tonalidades de las obras, movimientos, géneros, y todos aquellos documentos relacionados con la propia partitura o con la obra musical, como correspondencia, programas de mano, conferencias, críticas o grabaciones discográficas. Se ha ampliado, cuando ha sido necesario, el campo dedicado a las notas.

3. Se han añadido las referencias bibliográficas correspondientes al corpus de las críticas publicadas en los periódicos *La Voz* y *El Alcázar*, lo que ha totalizado alrededor de unas 1.100 referencias.
4. Se han añadido las 78 referencias bibliográficas correspondientes al corpus de los programas de mano o programas de concierto
5. Se ha añadido, asimismo, su epistolario, integrado por 291 cartas y postales
6. Se han incorporado entrevistas a Mantecón publicadas en prensa hasta ahora desconocidas

El segundo objetivo de este trabajo era superar el estadio de elaboración de colecciones archivísticas estancas a partir del contenido del legado en función de la tipología o morfología de los documentos pertenecientes al fondo de Mantecón. Siendo ésta una pauta común de trabajo en otros archivos personales musicales analizados en diversas instituciones como archivos, bibliotecas, centros de documentación o instituciones privadas, donde el único criterio de conservación unitario suele limitarse a una denominación común que relacione las distintas colecciones o, en su caso, la facilitación del acceso a los catálogos específicos, se ha propuesto una metodología de trabajo basada en las relaciones conceptuales y de contenido entre los distintos documentos que forman parte del archivo personal, proporcionando de este modo una visión completa y global de su contenido y siguiendo una metodología de trabajo acorde con las tendencias documentales actuales en otros campos del saber. La metodología busca un diseño tanto vertical como horizontal, que huye de prácticas más asentadas en el pasado y que han tendido a presentar los documentos como cuerpos únicos e independientes, sin atender a los elementos que comparten en común o que de alguna manera sirven para cerrar el círculo de la información. Este criterio relacional es en particular necesario cuando nos enfrentamos a la sistematización de los archivos personales, por cuanto muchos de los contenidos están necesariamente vinculados. Y es, además, especialmente innovador en cuanto a archivos personales de músicos se refiere, porque los trabajos que se han hecho hasta ahora en este tipo de archivos se han basado en una estructura vertical no relacional o sólo han sido parcialmente estudiados en función de la naturaleza de sus documentos, coexistiendo en paralelo investigaciones de carácter musicológico, a veces altamente especializadas, en torno a las partituras, con aquellas dirigidas al resto de los documentos.

Esta metodología se ha basado en los siguientes principios:

1. Se ha tomado como eje central la partitura o, en su caso, la obra musical, entendiendo que es la aportación principal de un compositor. En torno a la propuesta catalográfica de la partitura, se ha hecho confluír todo el núcleo de documentos o de informaciones que tienen una relación directa con la obra, esencialmente, correspondencia, programas de mano, conferencias, críticas, grabaciones discográficas o sucesivas audiciones. Se ha recogido, en este sentido, la información sobre conciertos celebrados en nuestros días en los que se ha interpretado alguna de las obras de Mantecón
2. Al tratarse de una presentación en papel, se ha utilizado el campo referencia como el cohesionador de todo el sistema de relaciones, remitiendo, en cada caso, los códigos referenciales de unos documentos a otros.
3. Se han diseñado tres campos específicos para posicionar los códigos de referencia:
  - Documentos fotográficos/Sonoros/Videográficos para consignar las referencias de naturaleza visual, sonora o audiovisual
  - Documentos Escritos: Se consignan aquí aquellas referencias de naturaleza escrita, como pueden ser textos de conferencias, programas de mano, cartas o cualquier documento administrativo que pueda relacionarse con una obra.
  - Críticas/Reseñas Medios de Comunicación: Aparecen aquí todas aquellas críticas, ya sean propias o ajenas, que se refieren a sus obras, así como aquellas que, sin estar vinculadas a su propia producción, si mantienen vínculos entre otros documentos del Legado, como pueden ser algunas cartas con las críticas que él mismo publicó en periódicos como *La Voz* o *El Alcázar*, principalmente.
4. El criterio seguido ha sido multidireccional, eso es, se han vinculado entre sí, a través de los tres campos mencionados, todos los documentos que presentaran algún tipo de relación, de manera tal que podamos trasladarnos de un documento a otro con facilidad e independientemente de su tipología o morfología

5. La metodología ha permitido poner en valor el contenido del archivo en la medida en que ha permitido un conocimiento global del mismo manteniendo su sentido unitario pero sin perder de vista las particularidades específicas de cada documento. Se sigue respetando la idiosincrasia del documento a la vez que se pone de relieve su pertenencia a un conjunto que responde a una coherencia interna proporcionada por su productor e imprescindible para situarle adecuadamente en su contexto histórico.

Al margen de los objetivos mencionados, se plantearon otros tres objetivos que, aun siendo secundarios, se consideraron de interés para el desarrollo de la investigación:

1. Se propone una definición más exhaustiva y completa para los archivos personales musicales:

*Uno o más conjuntos orgánicos de documentos y/o bienes patrimoniales en cualquier forma o soporte material, producidos y/o recibidos por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas, en el ejercicio de su actividad, acumulados en un proceso natural y conservados para servir como testimonio o fuente de información y contribuir a la difusión del patrimonio histórico y cultural.*

Se plantea también una denominación unívoca –archivo- tras analizar las distintas definiciones existentes hasta el momento y sus semánticas

2. Se aporta información específica sobre algunos de los archivos personales musicales más importantes custodiados en organismos públicos y/o privados en España. Se incluye, asimismo, información sobre trabajos que en esta línea se han publicado recientemente y que están accesibles a través de Internet.
3. A la vista de las carencias en la catalogación de partituras, motivadas por el desconocimiento del lenguaje musical, se ha diseñado y elaborado una guía o manual para facilitar la catalogación de partituras, permitiendo la identificación, más allá de los elementos de descripción incluidos en las reglas de catalogación nacionales e internacionales al uso, de aquellos otros elementos para los que el conocimiento de la teoría musical se antoja imprescindible.

## ➤ CONSIDERACIONES FINALES

Cualquier trabajo de investigación es un proceso abierto que debe estar en continua actualización. También es un proceso en el que se van abriendo caminos que proponen nuevos objetos de estudio que pueden ser de utilidad o pueden complementar la investigación emprendida. Finalmente, puede abrir nuevas líneas de investigación que nos dirijan a otros campos todavía inexplorados o poco transitados.

En este sentido, y derivadas de las investigaciones realizadas para la elaboración de esta tesis, cabe apuntar las siguientes consideraciones, sometidas al mejor criterio de quienes juzguen estas páginas:

1. La propuesta metodológica aquí desarrollada puede replicarse en cualquier archivo personal, sea éste de ámbito musical o de cualquier otro ámbito. Puede replicarse también, en general, a cualquier archivo cuyo contenido disponga de documentos que presenten alguna vinculación entre sí.
2. El modelo, aquí diseñado para soporte papel, tiene un perfecto desarrollo en soporte informático, con todo lo que ello implica en cuanto a ventajas operativas y, especialmente, en lo que facilita su difusión.
3. La guía para la catalogación de partituras puede ampliarse con aportaciones como léxicos multilingües de terminología musical
4. Sería muy deseable la creación de una red de archivos musicales que pudiera nutrirse de las aportaciones de todos los organismos y particulares que custodian estos archivos. No sólo facilitaría su difusión y su acceso, sino que también permitiría, una vez más, relacionar las informaciones comunes o vinculadas entre unos y otros, un aspecto que se antoja muy necesario para la investigación histórica. Sería también un excelente repositorio del que intérpretes, organizadores de conciertos, festivales o ciclos o casas discográficas podrían nutrirse para promover la difusión de nuestro patrimonio cultural.



# BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

A.L.: Sobre actividades radiofónicas. *Revista Orbe*, Año II N° 9, Madrid, 1 febrero 1933

ABRAHAM, Gerald (1985): *Cien años de música*. Madrid: Alianza Editorial

ACKER, Yolanda (2002): *Antonio Ruiz-Pipó: catálogo de obras*. Madrid: Fundación Autor.

ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier (1997): *Ernesto Halffter (1905-1989): Músico en dos tiempos*. Madrid: Publicaciones de las Residencia de Estudiantes

ACTAS DEL XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS: los archivos del nuevo milenio en la sociedad de la información: Sevilla 2000, España (2001). Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas

ALBERCH I FUGUERAS, Ramón

- (2003): *Los archivos: entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona: UOC
- (1999): *Gestió integral d'arxius*. Barcelona: UOC

ALCARAZ, José Antonio (1987): *Rodolfo Halffter*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles

ALIER, Roger, AVIÑO, Xosé y MATA, F.X. (1986): *Diccionario de la Zarzuela*. México: Ediciones Daimon

ALONSO, Celsa

- (2004): *Francisco Alonso, Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU
- (1996): Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1, Madrid: Fundación Autor
- (1998): La música española y el espíritu del 98. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, Madrid: Fundación Autor

ALONSO, Miguel (1986): *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March

ALONSO, Miguel y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro (1998): *Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Autor

ALONSO BARAJAS, N., FERNÁNDEZ PINTO, E. y HOZ LÓPEZ-BREA, I (2003-2004): Catálogo de la colección de José M<sup>a</sup> Moreno Jiménez de Borja de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 10-11 (2003-2004)

ÁLVAREZ BEIGBEDER, Servando (2008): *German Álvarez Beigbeder: un músico jerezano para la historia*. Sevilla: EH Editores

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio

- (1996-1997): La zarzuela en Andalucía. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 2-3, Madrid: Fundación Autor, pp. 351-362
- (1997): Los archivos de músicos y el Centro de Documentación de Música y Danza. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 101-104
- (Ed) (1996): *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura
- (Coord.) (1999): “Mariani González, Luis Leandro” en CASARES RODICIO, Emilio (Coord.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, Vol. VII.

ARNAU AMO, Joaquín (1991): La ambigüedad y lo moderno en la música de Joaquín Rodrigo. *90 Aniversario Joaquín Rodrigo*. Madrid, SGAE, pp. 15-26

ARZAMENA, José María

- (1967): *Jesús Guridi: inventario de su vida y de su música*. Madrid: Editora Nacional
- (1969). *Joshemari (Usandizaga) y la bella época Donostiarra*. San Sebastián: [J. M. Arozamena]

ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SINFÓNICOS ESPAÑOLES (ACSE) (1987): *Catálogo de obras*. Madrid: ACSE

AUSTIN, William (1985): *La música en el siglo XX*. Madrid: Taurus

AVIÑO, Xosé

- (1999): *Del modernisme a la Guerra Civil (1900-1939). Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, Vol. IV. Barcelona: Edicions 62
- (1998): *Manuel Blancafort*. Madrid: Fundación Autor
- (1997): Manuel Blancafort (1897-1987). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4. Madrid: Fundación Autor

AYARRA JARNE, José Enrique (1987): Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX. *Revista de Musicología*, Vol. X, Nº 3. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 919-948

BAGÜÉS I ERRIONDO, Jon (2008): Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José (Coord.): *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Valladolid: ACAL, pp. 57-90

BALBOA, Manuel (1995): Breve semblanza de Jacinto Guerrero como autor lírico. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 19-31

BALLESTEROS ROBLES, L (1912): *Diccionario biográfico matritense*. Madrid: Imp. Municipal

BARBERÁN PEÑA, Luis (2003): Archivos y cultura: la difusión cultural en los archivos municipales de la Comunidad de Madrid. *Boletín de la ANABAD*, Tomo 53, Nº 1

BARCE, Ramón

- (2001): *Naturaleza, Símbolo y Sonido. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Ramón Barce Benito leído en el Acto de su recepción pública el día 21 de Enero de 2001*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- (1996-1997): La revista: aproximación a una definición formal. Cuadernos de Música Iberoamericana, Vols. 2-3. Madrid: Fundación Autor, pp. 119-147
- (Coord.) (1994): Actualidad y futuro de la zarzuela. *Actas de las jornadas Actualidad y futuro de la zarzuela. Madrid, 7-9 noviembre 1994*. Madrid: Editorial Alpuerto
- (1991): Crónica esquemática de un conflicto generacional. *90 Aniversario Joaquín Rodrigo*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, pp. 27-35
- (1985): La ópera y la zarzuela en el siglo XIX. *España en la música de occidente. Actas del Congreso Internacional, Salamanca 29 octubre-5 noviembre 1985*, Vol. 2. Madrid: INAEM, pp. 145-153

BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar (1999): Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del renacimiento. Estado de la cuestión. Disponible en: [http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/autores/marcosduran.pdf](http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/autores/marcosduran.pdf) [Consulta 24 abril 2011]

BATISTA, Antoni (1995): *Eduard Toldrà*. Barcelona: Beta Editorial

BATIZ, Enrique (1991): Semblanza de Joaquín Rodrigo. *90 Aniversario Joaquín Rodrigo*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 39-49

BELMONTE GARCÍA, Adrián (2011): Archivos personales y familiares de la región de Murcia. Tejuelo: Revista ANABAD Murcia, Nº 11, pp. 3-27

BERGADA ARMENGOL, Montserrat (1998): Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5. Madrid: Fundación Autor, pp. 109-127

BIBLIOTECA NACIONAL. *Julián Bautista (1901-1961): archivo personal, inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004. (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional; nº 5).

BIBLIOTECA NACIONAL. *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012. 1 recurso en línea (PDF). (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional de España; nº 10).

BIBLIOTECA NACIONAL. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual. 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997.

- BIBLIOTECA NACIONAL. *Rafael Rodríguez Albert: archivo personal, inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2003. (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional; nº 3).
- BIBLIOTECA NACIONAL. *Teodoro San José: archivo personal, inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2001 [i.e. 2002]. (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional; nº 2).
- BIBLIOTECA NACIONAL. *Tomás Bretón: archivo personal, inventario*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2001 [i.e. 2002]. (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional; nº 1).
- BIBLIOTECA NACIONAL (2006): *Actas del Seminario de archivos musicales*. Madrid: Biblioteca Nacional
- BLASCO MARTÍNEZ, Rosa María (2002): Los archivos familiares: planteamiento general y cuestiones para el debate. *Libros y documentos en la Alta Edad Media. Los libros de Derecho. Los archivos familiares: actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita* [Alcalá de Henares, del 9 al 13 de julio de 2001]. -- Madrid: Calambur, pp. [391]-403
- BONAL ZAZO, José Luis (2001): *Descripción archivística normalizada: origen, fundamentos, principios y técnicas*. Gijón: Ediciones Trea
- BONAL ZAZO, José Luis, GENERELO, Juan José y TRAVESÍ, Carlos (2001): Manual de descripción multinivel: propuesta de adaptación de las normas internacionales de descripción archivista. Salamanca: Junta de Castilla y León. Disponible en: [http://www.aefp.org.es/NS/Documentos/NormasDescriptivas/MDM2\\_2006.pdf](http://www.aefp.org.es/NS/Documentos/NormasDescriptivas/MDM2_2006.pdf)
- BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid, Alianza Editorial
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina (2001): *Instrumentos musicales en colecciones españolas, Vol. II. Museos de titularidad estatal, no dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza; Instituto Complutense de Ciencias Musicales
- BORRÁS GÓMEZ, Joaquim (1998): Los archivos como centros proveedores de contenidos y servicios: implicaciones en la función de los archiveros. IGLESIAS GIL, José Manuel (Ed. Lit.) y PABLOS Y VIEJO, Eliseo de (Aut.): *Actas de los VIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 1997)*. Santander: Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones
- BOUCOURECHLIEV, André (1987): *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner
- BRENNEKE, Adolf (2006) [Recurso electrónico]: Archivística. Contributo alla teoria ed alla storia archivística europea, 2006. Edición digital de la edición en papel publicada en Milán en 1968. Disponible en: [http://www.icar.beniculturali.it/biblio/\\_view\\_volume.asp?ID\\_VOLUME=62](http://www.icar.beniculturali.it/biblio/_view_volume.asp?ID_VOLUME=62)

BRION, Marcel (1990): *Mozart*. Barcelona: Editorial Juventud

BRISCOE, James (1990): *Claude Debussy. A guide to research*. New York: Garland Publishing Inc.

BURGOS BORDONAU, Esther; PALACIOS GÓMEZ, José Luis. (2012): Las colecciones musicales de las bibliotecas públicas de la Comunidad de Madrid en la capital: aproximación tipológica y estadística. *Anales de Documentación*, Vol. 15 (2), pp. 2-18.

BURGOS BORDONAU, Esther; PETRESCU, Cezara (2011): Typology of the musical document: an approach to its study. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, Series VIII: Art and Sport, Vol. 4 (53), pp. 1-8

CALERO SÁNCHEZ, Juan Carlos (2003): Presentación de Acta, administración, control y tratamiento de archivos. *III Jornadas Andaluzas de Documentación Jadoc 03*, Sevilla, 20-22 Noviembre 2003, pp. 303-306

CALMELL, César

- (1996): “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrá en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 71-85
- (1986): “Eduardo Toldrá” en *La Música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 117-124

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina (1994): La sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: noticias para su historia. *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Vol. 1, Nº 1 (Ene.- Jun. 1994) pp. 66-84.

CARMONA, Luis Miguel (2007). *La música en el cine español*. Madrid, Cacitel

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen (2008): *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)* (tesis doctoral). Murcia: Universidad, Departamento de Historia del Arte

CASARES, Emilio

- (2014): “El patrimonio musical hispano. Un legado que espera” en *SIMPOSIO La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Madrid, 19-21 noviembre 2014. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza
- (1997): *La imagen de nuestros músicos. Del siglo de oro a la edad de plata*. Madrid: Fundación Autor
- (1997): Joaquín Gasca. Un músico olvidado de la Generación del 27. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4. Madrid: fundación Autor, pp. 67-88
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*. Vol. I. El hombre y el creador y Vol. II. Escritos. Madrid: Ediciones del ICCMU
- (1987): La música española hasta 1939, o la Restauración Musical. *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional.

Salamanca, 29 octubre-5 noviembre de 1985. Vol. 2. Madrid: INAEM, pp. 261-322

- (Ed.) (1986/1988): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Vols. 1 y 2. Madrid: Fundación Banco exterior
- (1986): Música y Músicos de la Generación del 27. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 20-34
- (1986): Entrevista con Bacarisse. Catálogo de su obra. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 94-102
- (1986): Manuel Blancafort o la afirmación de la nueva música catalana. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM: pp. 109-116
- (1986): Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 139-147
- (1986): Correspondencia inédita entre Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 152-199
- (1986): La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp.204-250
- (1986): Música y política. Legislación musical de la República. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 256-264
- (1983): *La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española*. Madrid: Fundación Juan March
- (1983) Adolfo Salazar y el grupo de la generación de la República. *Cuadernos de Música*, Año I, N° 1. Madrid

CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (1995): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo

CASAS GRAS, Carmen. El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Los fondos de la Biblioteca. *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*. Trujillo: Ediciones de la Coria. Fundación Xavier de Salas, 1994. pp. 183-188. (Cuaderno de Trabajo; n° 2).

CATÁLOGO DE LIBRETOS ESPAÑOLES SIGLOS XIX Y XX (1993). Madrid: Fundación Juan March

CHASE, Gilbert (1982): *La música de España. De Alfonso X a Joaquín Rodrigo*. Madrid, Editorial Prensa Española

CHASE, Gilbert y BUDWIG, Andrew (1986): *Manuel de Falla. A bibliography and research guide*. New York: Garland Publishing

CHRISTOFORIDIS, Michael

- (1998). *Manuel de Falla*. Madrid, Fundación Autor. (Catálogos de compositores).

- (1997): De La vida breve a Atlántida: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4. Madrid: Fundación Autor, pp. 15-32

CLARK, Walter A (1998): *Isaac Albéniz. A guide to research*. New York: Garland Publishing

CONOTTI, Giovanni (1977): *Historia de la música*, 1. La música en la cultura griega y romana. Madrid: Ediciones Turner

COMUNICACIÓN DE LA COMISIÓN. Síntesis del Informe provisional al Consejo sobre la aplicación de la Recomendación 2005/835/CE del Consejo de 14 de noviembre de 2005 relativa a medidas prioritarias para aumentar la cooperación en el ámbito de los archivos en Europa presentado por el Grupo Europeo de Archivos. Documentos COM N° 500, 2008, pp. 1-9. Disponible en:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0500:FIN:ES:PDF>

CORTÉS, Francesc (1996-1997): La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 2-3. Madrid: Fundación Autor, pp. 289-317

CORTIZO, María Encina

- (1998): *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Ediciones del ICCMU
- (Ed.) (1994). *Teatro Lírico 1. Partituras. Archivo de Madrid*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores

CORTIZO, María Encina Y SOBRINO, Ramón (1995): “Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el siglo XX” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 69-87

CRAFT, Robert (1970): *Stravinsky. Ideas y recuerdos*. Barcelona: Aymá S.A. Editora

CRESPI, Joana (1997): Archivos musicales, ¿para quién? GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 81-88

CRUZ HERRANZ, Luis Miguel de la (1998): Panorama de los archivos españoles durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX. GENERELO LANASPA, Juan José, MORENO LÓPEZ, Ángeles y ALBERCH I FUGUERAS, Ramón (Coord.): *Historia de los archivos y de la archivística en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 119-160

CRUZ MUNDET, José Ramón

- (Ed.) (2011) [Recurso electrónico]: Administración de documentos y archivos. Textos fundamentales. Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros, Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://www.archiveros.net/LIBRO.ARCHIVOS.IBEROAMERICANOS.pdf>

- (2006): *La gestión de documentos en las organizaciones*. Madrid: Pirámide
- (2002): *Cuestiones de teoría archivística*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales
- (1994): *Manual de Archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

CUADRADO CAPARRÓS, M. D (2007): *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia: Germanía

CUÑAT CISCAR, Virginia María (2002): La creación de colecciones documentales como proyecto personal o colectivo. Libros y documentos en la Alta Edad Media. *Los libros de Derecho. Los archivos familiares: actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita* [Alcalá de Henares, del 9 al 13 de julio de 2001]. Madrid: Calambur, pp. [406]-415

DELEITO Y PIÑUELA, José (1949): *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente

DÍAZ, Juan Ramón: [Entrevista a Juan José Mantecón]. *Faro de Vigo*, 11 septiembre 1962

DÍAZ ALBERDI, José. (1918). *Biografía del Maestro José de Usandizaga*. San Sebastián: Ayuntamiento

DÍAZ GÓMEZ, Rafael (1997): El legado cultural de la familia López-Chavarri. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 41-54

DÍAZ GONZÁLEZ, Diana (2014): *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. (Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso González). Oviedo: Universidad de Oviedo

DÍAZ RODRÍGUEZ. Alfonso (2000): Descripción normalizada: norma ISAD(G). *AABADOM*, N.º. XI (1/2) 2000, p. 4-13

DICCIONARIO DE TERMINOLOGÍA ARCHIVÍSTICA N 1: NORMAS TÉCNICAS DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS ESTATALES (1995). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en:

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areascultura/archivos/mc/dta/diccionario.html#>

DIEGO, Elena (1997): Fondo documental de Gerardo Diego. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 77-80

DIZ, Samuel: As inéditas obras para guitarra de Juan José Mantecón e Jesús Bal y Gay, as dúas figuras musicais galegas da Generación del 27. *Madrygal*, 2015, 18, Núm. Especial, pp. 547-554

ELVIRA Y SILLERAS, María (1995): *Archivos, ética y formación profesional*. RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL (Ed.Lit.): *Manual de archivística*. Madrid: Síntesis, pp. 325-343

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996-1997): Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 2-3. Madrid: Fundación Autor, pp. 57-72

ESPINOSA RAMÍREZ, Antonio Bernardo (1995): Los archivos personales: metodología para su planificación. RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel (Ed.Lit.) *Manual de Archivística*. Madrid: Síntesis, pp. 263-280

EZQUERRO ESTÉBAN, Antonio (2014): Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español: el caso del RISM (Répertoire International des Sources Musicales). *SIMPOSIO La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Madrid, 19-21 noviembre 2014. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza

EXIMENO, Antonio (1774): *Del origen y reglas de la música*. Edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978

FERNÁNDEZ-CID, Antonio

- (1994). *El maestro Jacinto Guerrero y su estela*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero
- (1991): Joaquín Rodrigo, en doce apuntes. *90 Aniversario Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE, pp. 61-67
- (1975): *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical
- (1973): *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March
- (1963): *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*. Madrid: Editora Nacional, 1963

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1998): *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*. Madrid: Alianza Editorial

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos. *Archivo de Carlos Fernández Shaw* [Recurso Electrónico]. Madrid: Fundación Juan March, 2011. [Consulta: 20 julio 2015]. Disponible en Web: <http://www.march.es/bibliotecas>

FRAILE, Alberto (1986): Fernando Remacha. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 103-108

FRAGA DE LIS, Manuel: D. Juan José Mantecón, ilustre musicólogo, crítico y profesor. *Faro de Vigo*, 19 febrero 1958

FRANCISCO, Manuel (2002): *El archivo de Ángel Barrios Fernández: catalogación y bases para su estudio*. Proyecto Premio de Investigación. Centro de Documentación Musical de Andalucía

FRANCO, Enrique

- (1991): Joaquín Rodrigo en la Generación del 27. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 71-77
- (1988): Manuel Penella, entre España y América. *Cuadernos de Música y Teatro* Nº 3. Madrid: SGAE, pp. 73-89
- (1986): Generaciones musicales españolas. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 35-37

FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA [Recurso electrónico]

[www.manueldefalla.com](http://www.manueldefalla.com)

FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO [Recurso electrónico]:

<http://www.fundacionguerrero.com/>

FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA (2009): *Miguel de Molina. Catálogo de la exposición Arte y Provocación*. Madrid: Comunidad de Madrid

FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA [Recurso electrónico]:

<http://www.fundacionmigueldemolina.org/fundacion.html>

FUNDACIÓN VICTORIA Y JOAQUÍN RODRIGO

[www.joaquin-rodrigo.com](http://www.joaquin-rodrigo.com)

FUSTER RUIZ, Francisco (1995): Planificación general de los archivos. RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO Ángel (Ed.Lit.) (1995): *Manual de archivística*. Madrid: Síntesis, pp. 303-324

GALLEGO, Antonio

- (1995): “Guerrero en el ‘Pianola’ o la cresta de la ola” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.) (1995): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 125-149
- (1987): *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura

GALLEGO, Antonio y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, et al. (2004): *Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes

GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga (1993): *Manual de archivos familiares*. Madrid: ANABAD.

GARCÍA ALCÁZAR, Emiliano (1993): *Óscar Esplá y Triay (Alicante, 5-8-1886 – Madrid, 6-1-1976)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert

GARCÍA ALONSO, María (Coord.) (1997): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva (2011). *Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical* (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, María Julieta, GARCÍA VALVERDE, María Luisa y LÓPEZ CARMONA, Antonio (Coord.) (2010): *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada
- GARCÍA MARCELLÁN, José (1938): *Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Patrimonio Nacional
- GÓMEZ, José Antonio (1988): La España de plata de Eduardo Martínez Torner (1888-1955). *Cuadernos de Música y Teatro* N° 3. Madrid: SGAE, pp. 53-72
- GÓMEZ AMAT, Carlos
- (1995): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 9-15
  - (1995): “Memoria de Jacinto Guerrero” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.) *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 19-31
  - (1984): *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial
  - (1952): Biblioteca del Real Conservatorio de Música. Catálogo de los impresos del siglo XVI que existen en la Biblioteca en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios españoles*, n° I (1952), pp. 113-121
- GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín (1994): *La Orquesta Sinfónica de Madrid*. Madrid: Alianza Editorial
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1976): *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- GÓMEZ HERNÁNDEZ, José Antonio, NICOLÁS MARÍN, María Encarna (Coord.) [Recurso electrónico]: *Miradas a la historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en [http://www.researchgate.net/publication/277264033\\_Miradas\\_a\\_la\\_historia\\_reflexiones\\_historiograficas\\_en\\_reuerdo\\_de\\_Miguel\\_Rodrguez\\_Llopis](http://www.researchgate.net/publication/277264033_Miradas_a_la_historia_reflexiones_historiograficas_en_reuerdo_de_Miguel_Rodrguez_Llopis)
- GÓMEZ HIDALGO, Vicente, LUCAS DE LA ENCINA, Itziar y PÉREZ ESCRIBANO, Cristina. Catalogación de libretos de teatro breve de la colección de José Rubio conservados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n° 4, 5, 6 (1997-1998-1999) pp. 155-347.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro (1996): Archivos y nuevas tecnologías: perspectivas para la investigación. Actas de las Jornadas Archivos e Investigación. Murcia, 13-15 noviembre 1991. Murcia: ANABAD, pp. 163-180
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto  
(2009): En el centenario de Enrique Casal Chapí. *Scherzo* N° 245, Octubre 2009

(1997): *Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE  
(Ed.) (1995): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE, pp. 19-31  
(1991): *Catálogos. 90 Aniversario Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE

GONZÁLEZ QUINTANA, Antonio (1996): *Los archivos audiovisuales: planteamiento para su tratamiento y apertura a la investigación*. Actas de las Jornadas Archivos e Investigación. Murcia, 13-15 noviembre 1991. Murcia: ANABAD, pp. 195-207

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, José Manuel (1997): *Imagen digital: líneas maestras para su uso como sistemas de almacenamiento y consulta a gran escala en archivos y centros de difusión de la información*. BALADO RUIZ-GALLEGOS, Manuel, GARCÍA

REGUEIRO, José Antonio y FUENTE Y DE LA CALLE, María José de la (Coord.): *Comunicaciones libres: Congreso Internacional sobre Sistemas de Información Histórica, 6-8 noviembre 1997, Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz: Juntas Generales de Álava, pp. 149-154

GOODE, William y HATT, Paul (1990): *Métodos de investigación social*. Madrid: Trillas

GORANSON, Casey (2009): *Hurrian Article/Page*. Disponible en: [http://individual.utoronto.ca/seadogdriftwood/Hurrian/Website\\_article\\_on\\_Hurrian\\_Hymn\\_No.\\_6.html](http://individual.utoronto.ca/seadogdriftwood/Hurrian/Website_article_on_Hurrian_Hymn_No._6.html) [consulta 30 abril 2011]

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José

- (2008): *El Archivo y la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León). pp. 377-388.
- (1999): *Las colecciones musicales de la Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio de Madrid. Actas. Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAML/IVMB/AIBM*. San Sebastián, del 21 al 26 de junio de 1998. Madrid: AEDOM.
- (1994): *La Biblioteca Nacional: bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el Servicio de Partituras. El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*, Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 85-101.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2004). *Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 2 (2004) pp. 743-762.

GOULD, Glenn (1989): *Escritos críticos*. Madrid: Ediciones Turner

GRANADOS SIMÓN, Valentina (1997): Los archivos de Enrique Granados Campiña y Eduardo Granados Gal: dos soluciones distintas para casos diferentes. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 81-88

HALFFTER, Rodolfo

- (1986): Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 38-46
- (1986): Julián Bautista. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 89-93

HEINE, Christiane

- (1998): Salvador Bacarisse (1898-1963) en el centenario de su nacimiento. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5. Madrid: Fundación Autor, pp. 43-75
- (1996): Fernando remacha (1898-1984). *Revista de Musicología*, Vol. XIX Nº 1-2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 239-243
- (1990): *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March

HEREDIA HERRERA, Antonia (1991): *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial, Servicio de Archivo y Publicaciones

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino

- (1993/1997): *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*. Tomos I y II. Madrid: Ediciones Lira
- (1992): *Federico Chueca, el alma de Madrid*. Madrid: Lira

HERNÁNDEZ VICENTE, Severiano (1991): Los archivos como fuentes para la historiografía. *Fuentes y métodos de la historia local: actas*. Zamora: Diputación Provincial. Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, pp. 13-26

HOMS, Joaquín: Robert Gerhard. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 125-138

HONEGGER, Marc (1987): *Diccionario de la música*. Madrid: Espasa Calpe

HONOLKA, Kurt (et al) (1983): *Historia de la Música*. Madrid: Editorial Edaf

HOPPIN, Richard (1991): *La Música Medieval*. Los Berrocales del Jarama: Ediciones Akal

HULME, Derek (1991): Dimitri Shostakovich, A catalogue, bibliography and discography. Oxford: Clarendon Press

IBERNI, Luis

- (1997): Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara. *Anuario Musical*, N° 52, 1997, pp. 155-172.
- (1995): *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

IGLESIAS, Antonio

- (1994): *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, C. Halffter, Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto
- (Rec.) (1977-1986): *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. I, 1977, Vol. 2, 1978, Vol. S, 1986 Madrid: Editorial Alpuerto
- (Rec.) (1984): *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Editorial Alpuerto
- (Rec.) (1982): *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto
- (1977): *Mompou*. Madrid: Servicio de publicaciones, Ministerio De Educación y Ciencia
- (1973): *Óscar Esplá*. Madrid: Servicio de publicaciones, Ministerio De Educación y Ciencia

IGLESIAS DE ZOUZA, Luis (1991): *Teatro lírico español*. 4 Vols. La Coruña: Diputación Provincial

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel (2008): *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España

ISAD(G) (1999). General International Standard Archival Description: adopted by the Committee on Descriptive Standards. Estocolmo: International Council on Archives.

KIESLING, Kristi (2001): Descripción Archivística Codificada (EAD): desarrollo y potencial internacional. *Lligall: revista catalana d'Arxivística*, N° 17, p. 73-88

JANÉS, Clara (1987): *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior

JUAN DEL ÁGUILA, José de (1973). *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante: Diputación Provincial

JULIÁN BAUTISTA [Recurso electrónico]: [www.julianbautista.com.ar](http://www.julianbautista.com.ar)

KAMHI, Victoria (1986): *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*. Madrid: Fundación Banco Exterior

KENT, Christopher (1993): *Edward Elgar. A guide to research*. New York: Garland Publishing Inc.

KNIGHTON, Tess (2009): *Catálogo de los impresos musicales de la Colección Uclés*. Cuenca: [Diputación de Cuenca], (Colección del Instituto de Música Religiosa; n° 29).

*LA INVESTIGACIÓN Y LAS FUENTES DOCUMENTALES DE LOS ARCHIVOS: [I y II Jornadas sobre investigación en Archivos] (1996): Jornadas de Castilla-La*

Mancha sobre investigación en archivos, 1993 y 1995. *Madrid: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas. ANABAD*

*LA MÚSICA DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI EN LA BIBLIOTECA NACIONAL (1998). MADRID: Biblioteca Nacional, Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales*

Legado de Antonia Mercé "La Argentina" [Recurso electrónico]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. [Consulta: Julio 2015]. Disponible en Web: <http://www.march.es>

Legado Joaquín Turina [Recurso electrónico]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. [Consulta: fecha de consulta]. Disponible en <http://www.march.es/>

LEÓN TELLO, Francisco José (1991): *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo (1978): *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia

LÓPEZ GÓMEZ, Pedro (2003): La construcción de un sistema nacional de archivos (1858-1936). DE DIOS, Salustiano (Coord.): *Historia de la propiedad: patrimonio cultural*. III Encuentro interdisciplinar, Salamanca, 28-31 mayo 2002. Salamanca: Servicio de Estudios del Colegio de Registradores, pp. 201-256

LÓPEZ LÓPEZ, Francisco Javier (1996): Emigdio Mariani Piazza. *Diferencias*, Nº5, pp. 29-34.

LÓPEZ YEPES, José (Coord.) (2002): *Manual de ciencias de la documentación*. Madrid: Ediciones Pirámide

LORENZO CADARSO, Pedro Luis y VIVAS MORENO, Agustín (2004): *Lecciones de archivística general y documentación del patrimonio histórico*. Badajoz: Universidad de Extremadura

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel (2008): La documentación musical en la Biblioteca Nacional. Historia, estructura y tipos de documentos. GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; VICENTE BAZ, Raúl (Eds.), *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, Salamanca: ACAL.

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y RODRÍGUEZ, Susana (2001): Teodoro San José. Archivo personal: Inventario, introducción. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 2. Madrid: Biblioteca Nacional

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y SOTO DE LANUZA, José María

- (2012): *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón*. Madrid: Biblioteca Nacional de España

- (2003): *Rafael Rodríguez Albert. Archivo personal: Inventario*. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 3. Madrid: Biblioteca Nacional

MAINER, José Carlos (1986): *La edad de plata (1902-1939)*. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra

MANTECON, Juan José

- (1942): *Introducción al estudio de la Música*. Barcelona: Editorial Labor
- (1911-1918): *Diario personal*. Inédito

MAPA DEL PATRIMONIO MUSICAL EN ESPAÑA (2014) [Recurso electrónico]. Disponible en: <http://musicadanza.es/mapatrimoniomusical/>

MARCO, Tomás

- (2008): *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor
- (2002): *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor
- (2001): *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto
- (1983): *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial

MARTÍN ABAD, Julián (1995): *La colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional (nombres propios, fechas, y procedimientos y casos de su formación. Memoria de la escritura [catálogo de la exposición, Biblioteca Nacional, diciembre 1995-enero 1996]*. Madrid: Biblioteca Nacional

MARTÍN GAVILÁN, César (2009) [Recurso electrónico]: *Concepto y función de archivo. Clases de Archivo. El sistema archivístico español*. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/14058/1/sisarchivesp.pdf>

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz

- (1999): *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Ediciones del ICCMU
- (1997): *Julio Gómez*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores
- (1987) *Catálogo de obras de Julio Gómez*. Madrid: Fundación Juan March

MÉNDEZ CAMINO, María Dolores (199-): *Catálogo de obras de Ángel Barrios*. [s.l.] [s.n.]

MENDO CARMONA, Concepción (1995): *Los archivos y la archivística: evolución histórica y actualidad*. RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel (Ed. Lit.): *Manual de archivística* Madrid: Síntesis, pp. 19-38

MENSALVAS, E., EIBE, S. COSTILLA RODRÍGUEZ, Carmen, ACUÑA, César y SÁENZ, J.R. (2003): *DAWIS: una arquitectura de integración web para el acceso compartido a archivos digitales. VIII Jornadas de Ingeniería del Software y Bases de*

*Datos: actas (JISBD'03)*, Alicante, 12-14 noviembre 2003. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 583-592

MITJANA, Rafael

- (1993): *Historia de la Música en España*. Madrid: INAEM
- (1993): *La música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid: INAEM, Centro de Documentación Musical

MONTERO ALONSO, José

- (1987): *Francisco Alonso*. Madrid: Espasa-Calpe
- (1985): *Usandizaga*. Madrid: Espasa-Calpe

MONTERO GARCÍA, María del Rosario

- (2012). *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*. Granada: Universidad de Granada.
- (2011). La música de Franz Joseph Haydn conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (fuentes anteriores a 1834). Recopilación y catalogación de las fuentes musicales. *Revista de Musicología*, Vol. 34, Nº 1 (2011), pp. 273-299.

MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada

MORÁN, Alfredo

- (1993): *Joaquín Turina*. Madrid: SGAE
- (1981): *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento 1882-1982*. 2 Vols. Madrid: Ayuntamiento de Sevilla

MORENO, Alicia (1994): *La Fundación Isaac Albéniz: Los archivos personales. El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*. Trujillo: Ediciones de la Coria. Fundación Xavier de Salas, 1994. pp. 153-159. (Cuaderno de Trabajo; nº 2)

MORGAN, Robert P. (1999): *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal

[MULLER, Samuel, FEITH, Johan Adriann y FRUIN, Robert \(2006\) \[Recurso electrónico\]: Ordinamento e Inventario degli Archivi. Versión digital de la edición italiana en papel publicada en Turín en 1908. Disponible en: http://www.icar.beniculturali.it/biblio/\\_view\\_volume.asp?ID\\_VOLUME=50](http://www.icar.beniculturali.it/biblio/_view_volume.asp?ID_VOLUME=50)

MUÑOZ PRECIADO, Carmen Elena y MORALES, Camilo Andrés (Coord.) (2009): *La Antigua Grecia. Sabios y Saberes*. Antioquía: Universidad de Antioquía. Disponible en:

[http://books.google.es/books?id=ArpEToHxVOsC&pg=PA340&lpg=PA340&dq=vicenzo+galilei+himnos+mesomedes&source=bl&ots=qB6cccgn8z&sig=XIZKsPU88TFKSx41MpxdtqagA\\_4&hl=es&ei=ErrGTsH\\_KIzLtAao0cmZBw&sa=X&oi=book\\_result&c](http://books.google.es/books?id=ArpEToHxVOsC&pg=PA340&lpg=PA340&dq=vicenzo+galilei+himnos+mesomedes&source=bl&ots=qB6cccgn8z&sig=XIZKsPU88TFKSx41MpxdtqagA_4&hl=es&ei=ErrGTsH_KIzLtAao0cmZBw&sa=X&oi=book_result&c)

[t=result&resnum=2&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](#) [Consulta 16 mayo 2011]

NERI DE CASO, Leopoldo (2014). *Regino Sainz de la Maza y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid

NESMITH, Tom (2007): Una visión de los archivos: posmodernismo y cambio del espacio intelectual de los archivos. *Tabula: revista de archivos de Castilla y León*, Nº 10, pp. 213-236

NIETO, Lope (2004) [Recurso electrónico]: *Catálogo de obras de Ángel Pompey (1902-2001)* Disponible en: <http://recursos.march.es/culturales/teatro/fjm/catalogos/pdf/1209816.pdf>

NORMAS INTERNACIONALES DE DESCRIPCIÓN ARCHIVÍSTICA (2000). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

NORMAS INTERNACIONALES PARA LA CATALOGACIÓN DE FUENTES MUSICALES HISTÓRICAS (1996). Madrid: Arco Libros

OSSORIO, Manuel (1973) [Recurso electrónico]: *Ciencias Jurídicas Políticas y Sociales*. Guatemala: Datascan S.A., 1ª Edición Electrónica. Disponible en: [https://esfops.files.wordpress.com/2013/08/diccionario\\_de\\_ciencias\\_juridicas\\_politicas\\_y\\_sociales.pdf](https://esfops.files.wordpress.com/2013/08/diccionario_de_ciencias_juridicas_politicas_y_sociales.pdf)

OSUNA LUCENA, María Isabel (1995): Emigdio Mariani Piazza: Trayectoria personal y artística. *Laboratorio de Arte*, nº8 (1995), pp. 293-319.

PAGÁN, Víctor y VICENTE, Alfonso de (1997): *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Alpuerto

PAHISSA, Jaime

- (1956): *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi
- (1955): *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette

PAHLEN, Kurt (1995): *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé Editores

PALACIOS NIETO, María (2005). Una amistad en tiempos difíciles: análisis de correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert en los años cuarenta. SUÁREZ-PAJARES, Javier (Ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid,

PARADA Y BARRETO, J (1868): *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava

PEDRELL, Felipe (1897): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: V. Berdós

PELÁEZ, Patricia, TELLO, Arturo y ROMEU, Xavier (2002): Catálogo de composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº 7, 8, 9 (2000, 2001, 2002), pp. 187-253.

PERALES DE LA CAL, Ramón. Papeles Barbieri. Madrid: Alpuerto, 1985

PEREZ, Mariano (1985): *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Ediciones Istmo, Vol. II

PÉREZ CASTILLO, Belén (1996): Catálogo de la obra musical de Juan Tellería Arrizabalaga. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 63-69

PÉREZ DE AYALA, Juan (1997): Los archivos familiares y sus problemas de custodia  
GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 95-100

PERSIA, Jorge de

- (1997): El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936). GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 5-40
- (1994): Manuscritos musicales de Francisco Asenjo Barbieri. *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX*. Trujillo: Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas
- (1989): *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: SGAE
- (1986): “La música en la Residencia de Estudiantes” en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 47-63

PERSIA, Jorge de y LOZANO, Isabel (2004): *Julián Bautista (1901-1961). Archivo personal: Inventario*. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 5. Madrid: Biblioteca Nacional

PIÑERO GARCIA, Juan (1984): *Música españoles de todos los tiempos*. Diccionario biográfico. Madrid: Editorial Tres

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor

- (2009-2010). “Recuerdo del maestro Federico Senén a través de Gerardo Diego” en *Música: revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nos. 16 y 17, pp. 115-164
- (1997): *Jesús Guridi*. Madrid: SGAE
- (1994): *Claudio Prieto. Música, belleza, comunicación*. Madrid: Publicaciones del ICCMU
- (1989): *Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961)*. Madrid: Fundación Juan March

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor y PRIETO, Laura (2001): *Claudio Prieto. Diccionario Iberoamericano de la Música*, Vol. 8. Madrid: ICCMU, pp. 948-955

POGGI, Amedeo y VALLORA, Edgar

- (1995): *Beethoven. Repertorio completo*. Madrid: Ediciones Cátedra
- (1994): *Mozart. Repertorio completo*. Madrid: Ediciones Cátedra

POPPER, Karl (1994): *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 261

PRATS ESQUEMBRES, Vicente (1984): *Ruperto Chapí, un hombre excepcional*. Alicante: V. Prats

PRETEL MARÍN, Aurelio (2004): El investigador y los archivos: el acceso a las fuentes y a la publicación. GÓMEZ HERNÁNDEZ, José Antonio, NICOLÁS MARÍN, María Encarna (Coord.): *Miradas a la historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*. Murcia: Universidad de Murcia, 219-230

PRIETO, Laura

- (2013): El futuro de los autores: Anteproyecto de Ley de Propiedad Intelectual en un marco global. *Revista Derecom*, Nº 14 Junio-Agosto 2013, pp. 14-30. En <http://www.derecom.com/numeros/pdf/prieto.pdf>
- (2013): Patrimonio radiofónico: de la música a la emisión. MARCOS RECIO, Juan (Ed.) (2013): *Gestión del Patrimonio Audiovisual en Medios de Comunicación*. Madrid: Síntesis, pp. 83-110
- (2012): De la ópera al salón, notas al programa del concierto del ciclo *Los Conciertos de Radio Clásica*. Madrid, Teatro Monumental, 28 enero 2012, pp. 14-17.
- (2011). Introducción y Comentarios. *Claudio Prieto Obras para piano*. Madrid, Editorial Arambol. Intérprete: Manuel Escalante
- (2011): Los legados musicales. Metodología de valorización: el legado musical de Juan José Mantecón. *Comunicaciones de las V Jornadas Archivo y Memoria Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC y Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 17-18 febrero 2011, pp. 401-415
- (2011): Situación Profesional del documentalista musical en España: archivos históricos y radiofónicos. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Año 15, 2011, pp. 22-25
- (2011): Concierto VII, notas al programa del concierto del ciclo *Los Conciertos de Radio Clásica*. Madrid, Teatro Monumental, 5 marzo 2011, pp. 37-41.
- (2010): Metodología para las prácticas de documentación en los estudios de comunicación en el EEES: medios prensa, radio y televisión. SIERRA SÁNCHEZ, Javier (Coord.) y SOTELO GONZÁLEZ, Joaquín (Coord.): *Métodos de innovación docente aplicados a los estudios de Ciencias de la Comunicación*. Madrid, Editorial Fragua, 2010, pp. 226-234
- (2010): De España en la música, notas al programa del concierto del ciclo *Música española "la influencia en el exterior", I Temporada de la Orquesta Filarmonía*. Auditorio Nacional de Música, 4 febrero 2010. Madrid: Orquesta Filarmonía

- (2009): El Archivo sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Año 13, 2009, pp. 28-35
- (2008): “¿Qué hacemos con la música contemporánea?”, en *XV Ciclo de Música Contemporánea de Málaga*. Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, pp. 41-44
- (2007): *Pensamiento musical: conversaciones con Claudio Prieto*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga
- (2007): “Comentarios”. *Claudio Prieto. Compositores contemporáneos. 13 ciclo de música contemporánea de Málaga*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga
- (2007): “Introducción y comentarios” en *Claudio Prieto: Obra Sinfónica*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga. Intérprete: Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: José de Eusebio
- (2007): “Información y documentación radiofónica: espacios para un interés común. La experiencia de Radio Nacional de España”, en *El profesional de la Información*, Septiembre-Octubre 2007, Vol. 16 nº 5, pp. 443-450
- (2006): *Claudio Prieto. Notas para una vida*. Madrid: Fundación Autor
- (2005): Voces de Odón Alonso, Joan Albert Amargós, Agustín Bertomeu, Amando Blanquer, Francisco Cano, Salvador Chuliá, Carlos Cruz de Castro, Gabriel Fernández Álvez, Adolfo Garcés, Luciano González Sarmiento, Juan José Mantecón, Manuel Moreno Buendía, Juan Ripollés, Antoni Ros Marbá, Valentín Ruiz, Jesús Villa Rojo, Alejandro Yagüe. *Diccionario Biográfico*. Madrid: Real Academia de la Historia
- (2003): *Catálogo de Obras de Juan José Mantecón*. Madrid: Fundación Juan March
- (2003): Prólogo y comentarios. *Claudio Prieto. Obra para guitarra*. CD Iberautor SA00887, 2003. Gabriel Estarellas. Madrid: Iberautor
- (2001): *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo). La Voz (1920-1934)*. Madrid: Editorial Arambol
- (2001): Los Músicos Mayores del Ejército en el Primer Tercio del Siglo XX: En Torno a la Campaña de Prensa Promovida por el Crítico Musical Juan José Mantecón. *Militaria. Revista de Cultura Militar*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2001, Nº 15, pp. 149-164
- (2001): Juan José Mantecón. Apuntes de un Crítico y Compositor de la Generación del 27. *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2001, Nº 4, pp. 427-447
- (1996): Prólogo y comentarios. *Claudio Prieto. Cuartetos*. CD Arambol 96-1. Cuarteto Cassadó. Madrid: Arambol
- (1994): Claudio Prieto: sesenta años magníficos para el compositor palentino. *Anuario de Castilla y León 1994*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1994, pp. 434-436
- (1991): Introducción y comentarios. *La guitarra española 1991 “Sonatas”*. Madrid, Arambol, 1991, pp. 69-92 y CD Arambol A-91 002. Gabriel Estarellas

PRIETO GUIJARRO, Laura e HIDALGO GOYANES, Paloma (2010): XIX Jornadas FADOC: Sinergias entre comunicación y documentación. *Revista General de Información y Documentación*, 2010, Vol. 20, pp. 427-434

REGLAS DE CATALOGACIÓN (6ª revisión revisada, julio 2007). Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.

RETANA, Álvaro (1967): *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro

REY MARCOS, Juan José (1991): El patrimonio histórico del Conservatorio de Madrid. *Revista de Musicología*, Vol. 14

RICART MATAS, José (1956): *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Editorial Iberia

RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) (1996): *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid: Arco Libros.

RÍOS, Patricia (et al) [Recurso electrónico]: La importancia de la organización y conservación de un archivo personal. Disponible en: <http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/23-11.pdf> [consultado 25/04/2010]

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Beatriz

- (2013): Aquellos tres años en Ontinyent. En Almaig, *Estudis y documents*, XXIX, 2013, pp. 129-134.
- (2009): Un músico en el exilio interior. Rafael Rodríguez Albert. *Cuadernos republicanos*, Nº 70, pp. 241-246.

ROSELL LEÓN, Yorbelis

- (2006) [Recurso electrónico]: Consideraciones teóricas sobre la transferencia de archivos personales a institucionales en Cuba: impacto de las tecnologías. *Acimed* 14. Disponible en: [http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14\\_4\\_06/aci12406.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_4_06/aci12406.htm) (Consulta: 15/08/2015)
- (2006) [Recurso electrónico]: La descripción como parte del tratamiento de los archivos personales en el siglo XXI: en busca de nuevas alternativas. *Acimed* 14 (5). Disponible en: [http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14\\_5\\_06/aci18506.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_5_06/aci18506.htm) [Consulta: 15/08/2015].

RUCIO ZAMORANO, María José (2008) [Recurso electrónico]: *El rescate de la memoria: los archivos personales en la Biblioteca*. Disponible en <http://www.sedic.es/actividadesfondos-invisiblesMJ-Rucio.pdf> [consultado: 25/04/2011]

RUIZ OLABUÉNAGA, J.I. (1999): *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, p. 165

RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (1990): *Rodolfo Halffter*. México: Centro Nacional de Investigación, documentación e Información Musical Carlos Chávez

RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL (Ed. Lit.): *Manual de archivística*. Madrid: Síntesis

RUIZ TARAZONA, Andrés (1984): *Ruperto Chapí, 75 Aniversario de su muerte*. Madrid: SGAE

SADIE, Stanley (Ed.)

- (1996): *The new grove book of operas*. Londres: Macmillan Publishers
- (1980): *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan Publishers

SÁEZ SÁNCHEZ, Carlos (2004): Archivos y ciencias del documento (s.XIX). GÓMEZ-PANTOJA FERNÁNDEZ-SALGUERO, Joaquín L (coord.): *Excavando papeles: indagaciones arqueológicas en los archivos españoles*. Guadalajara: [AACHE Ediciones](#), pp. 29-42

SAGARDÍA, Ángel

- (1979): *Ruperto Chapí*. Madrid: Espasa-Calpe
- (1971): *Amadeo Vives (Vida y obra)*. Madrid: Editora Nacional
- (1959): *Federico Chueca*. Madrid: Publicaciones Españolas
- (1950): *Cinco músicos inolvidables: Barcieri, Bretón, Chapí, Albéniz, Granados*. Madrid: E.C.A.

SAGI VELA, Luis (1995): Jacinto Guerrero y Emilio Sagi-Barba. Memoria de una amistad en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.) (1995): *Jacinto Guerrero, de la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE, pp. 151-165

SALAS, Roger (1996): Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 87-95

SALAZAR, Adolfo

- (1986): “Cafés con música”, en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 75-80
- (1953): *La música de España. La música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina
- (1930): *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave

SALDONI, Baltasar (1868-1881): Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Madrid: Imp. de Pérez Dubrull

SÁNCHEZ, Víctor (1997): Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4. Madrid: Fundación Autor

- SÁNCHEZ BLANCO, Ángel (2009): Archivos estatales y archivos autonómicos. *Revista jurídica de Navarra*, nº 48, págs. 131-179
- SÁNCHEZ SALCEDO, Ángel (1924). *Tomás Bretón: su vida y sus obras*. Madrid: Imp. Clásica Española
- SANDVED, Kjell B. (1962): *El mundo de la música*. Madrid: Espasa-calpe
- SANTAELLA RUIZ, Rita Dolores (2006): La documentación como ciencia integradora. Acercamiento sistémico a las unidades documentales. *Anales de Documentación*, Vol. 9. Espinardo: Universidad de Murcia, pp. 165-185
- SANTAMARÍA GALLO, Abelardo (2006): *La Norma Española de Descripción Archivística (NEDA): análisis y propuesta de desarrollo*. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales
- SCHELLENBERG, Theodore R. (2003) [Recurso electrónico]: *Modern Archives: Principles and Techniques*, Archival Classics Reprints, Chicago, Society of American Archivists. Disponible en <http://www.archivists.org/publications/epubs/ModernArchives-Schellenberg.pdf>
- SCHOENBERG, Arnold (1987): *Cartas*. Selección y edición de Erwin Stein. Madrid, Ediciones Turner
- SEMINARIO DE ARCHIVOS PERSONALES: MADRID, 26 A 28 DE MAYO DE 2004 (2006). Madrid: Biblioteca Nacional
- SIERRA ALONSO, María (1994): El estudio de las élites a través de los archivos privados de tipo familiar. CARASA SOTO, Pedro (Coord.): *Élites: Prosopografía contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 235-540
- SIERRA BÁRCENA, Carmen (1997): El Centro de Información Documental de Archivos (C.I.D.A.) *Archivos, bibliotecas, centros de documentación y museos en el Estado de las autonomías : actas del VI Congreso Nacional de ANABAD* : [Murcia, 26-28 junio 1996. Murcia: ANABAD, pp. 501-506
- SIMPOSIUM DE LOS ARCHIVOS FAMILIARES EN ESPAÑA (2001): Tasación y valoración de archivos: II Simposium de Archivos Familiares, Escalante (Cantabria), 13-14 marzo 2000. Santander: Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria.
- SOBRINO, Ramón El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908: nuevos documentos sobre la música española en torno al 98. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5. Madrid: Fundación Autor, pp. 163-183
- SOPEÑA, Federico
- (1986): Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre Paris, Madrid y Barcelona. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: INAEM, pp. 43-46

- (1984): *Las reinas de España y la música*. Madrid: Banco de Bilbao
- (1976): *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp 2ª Ed, p. 181
- (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: M.E.C.
- (1953): *La música europea contemporánea*. Panorama y diccionario de compositores. Madrid: Unión Musical Española

SOROZÁBAL, Pablo (1986): *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior

SUÁREZ-PAJARES, Javier

- (1997): Pablo Sorozábal en la lírica española de los primeros años 30. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4. Madrid: Fundación Autor, pp. 105-143
- (1996): El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1. Madrid: Fundación Autor, pp. 25-62
- (Ed.) (1995): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid
- (Ed.) (1995): *Iconografía Manuel de Falla 1876/1946. La imagen de un músico*. Madrid: SGAE

SUBIRÁ, José

- (1956): La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: lista de MS y música impresa de los siglos XVIII, inicios, y XIX, y de antiguos diccionarios en la biblioteca. *Anuario Musical*, Vol. 11 (1956) pp. 111-122.
- (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores
- (1949): *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra
- (1945): *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor
- (1936): Manuscritos de Barbieri existentes en la Biblioteca Nacional. Madrid: Biblioteca Nacional
- (1930): *La música. Sus evoluciones y estado actual*. Madrid, Páez

SUBIRÁ, José y SOPEÑA, Federico (1980): *La música en la Academia: historia de una sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

TANODI, Aurelio (1961): *Manual de Archivología. Teorías y Principios*. Córdoba. Universidad Nacional

TARRÉS ROSELL, Antoni (2006): *Marketing y archivos: propuestas para una aplicación del marketing en los archivos*. Gijón: Trea

TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo; PELÁEZ BILBAO, Patricia y ROMEU OLIVER, Pablo (2002): *Catálogo de las composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. *Música, Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid* (7-9). pp. 187-253.

TOMÁS BRETÓN: ARCHIVO PERSONAL, INVENTARIO (2001). Madrid: Biblioteca Nacional de España

TORRELLAS, Albert (ca. 1927-1928): *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones

TORRES MULAS, Jacinto

- (2001): *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical
- (2001) [Recurso electrónico]: *El catálogo*. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/investigacion/catalogo/descripcion.htm>
- (1998): *Iberia de Isaac Albéniz al través de sus manuscritos*. Barcelona, EMEC: EDEMS
- (1997): Concentración vs. dispersión de fondos documentales: el desdichado caso de Isaac Albéniz. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 55-76
- (1985): Orquestas y sociedades (1900-1939). *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional, Salamanca 29 octubre-5 noviembre 1985, Vol. 2. Madrid: INAEM

TORRES MULAS, Jacinto, LOZANO, Isabel y RODRÍGUEZ, Susana (2001): *Tomás Bretón. Archivo personal: Inventario*. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 1. Madrid: Biblioteca Nacional

TRANCHEFORT, François-René

- (Dir) (1989): *Guía de la música sinfónica*. Madrid, Alianza Editorial
- (1985): *La ópera*. Madrid: Taurus Ediciones

VALLE GASTAMINZA, Félix Del

- (2014): Patrimonios visuales y audiovisuales: fotografía, sonido, cine, televisión. RAMOS SIMÓN, Luis Fernando y ARQUERO, Rosario (Coord.): *Europeana: la plataforma del patrimonio cultural europeo*. Gijón: Trea
- (2002) [Recurso electrónico]: Análisis y tratamiento documental en medios de comunicación impresos en la era digital. Cuadernos de Documentación Multimedia, N° 12. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/cursos/verano/material/FELIX%20DEL%20VALLE/fvalleEVIndex.htm>
- (2002): Indización y representación de documentos visuales y audiovisuales. LÓPEZ YEPES, José (Coord.): *Manual de ciencias de la documentación*. Madrid: Ediciones Pirámide
- (1999) [Recurso electrónico]: El análisis documental de la fotografía. Cuadernos de Documentación Multimedia N° 8. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>
- (Coord.) (1999): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis

- (1998): *Introducción a la documentación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión
- (1994) [Recurso electrónico]: Consideraciones sobre el análisis documental de la fotografía en prensa. *Revista General de Información y Documentación*, Vol.4, Nº 2, pp. 169-174. Disponible en <file:///C:/Users/A/Desktop/12336-12416-1-PB.PDF>
- (1992) [Recurso electrónico]: Bases de datos españolas para el estudio de la comunicación social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Nº 57, pp. 263-274. Disponible en <file:///C:/Users/A/Desktop/Dialnet-BaseDeDatosEspañosParaElEstudioDeLaComunicacionS-249815.pdf>
- (1991): La aportación de la documentación a la descripción en un medio de archivos. *Irargi. Revista de Archivística* Nº4, pp. 107-117.

VALLE-INCLÁN, Miguel del (1997): Archivos privados en el MNCARS. GARCÍA ALONSO, María (Coord.): *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, pp. 89-94

VÁZQUEZ DE PARGA, Margarita (1999): Archivos de la sociedad digital. *Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas*. Madrid: AEDOM, pp. 121-136

VIERGE, Marcos Andrés (1998): Fernando Remacha Villar (1898-1984). 6 claves sobre su vida y obra. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5. Madrid: Fundación Autor, pp. 23-40

VILLALBA MUÑOZ, Luis. (1918): *José María Usandizaga*. Madrid: Librería de la Viuda de Pueyo

VILLANUEVA BAZÁN, G (2002): *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*. México DF: UNAM

VIRIBAY, A. (2014): *La Canción de Concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*. Aracena: Editorial Doble J

VV.AA (2008) [Recurso electrónico]: Recuerdo de Emigdio Mariani y Piazza: Trayectoria personal y artística. *Diario de Sevilla*. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/158812/recuerdo/emigdio/mariani/y/piazza.html> [Consulta: 12/02/2015].

WILCHEPOL URBANI, R (2010). *Las obras para piano solo conservadas en la Biblioteca Nacional de España de D. Francisco de Asís González de la Riva y Mallo, Marqués de Villa-Alcázar*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2010



## ANEXOS

### 1.- CRONOLOGÍA JUAN JOSÉ MANTECÓN

- 1895: Nace en Vigo (Pontevedra), el 29 de julio. Hijo de Marcos Mantecón y Rita Molins.
- 1905: Realiza el primer curso de bachillerato en el Instituto de Oviedo, ciudad a la que se habían trasladado sus padres.
- 1906: Nuevo traslado del padre a Madrid, donde continúa sus estudios de bachillerato en el Instituto San Isidro
- 1911: Obtiene el grado de bachiller. Comienza sus estudios de Magisterio en la Escuela Normal Central y de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid, ambos culminados con la obtención de los respectivos títulos.
- 1912: Ingresa el 6 de abril como funcionario de los Ministerios de Instrucción Pública y Fomento, aunque 14 días después es trasladado al Ministerio de Hacienda.  
Se encuentran sus primeros escritos musicales en la revista ovetense *Ojanguren*. Compagina esta actividad con la literaria, que, aun siendo secundaria, se mantiene a lo largo de su vida, escribiendo cuentos, relatos cortos, novelas, dramas, poesía y folletines radiofónicos.
- 1913: Comienza sus estudios de canto y armonía.
- 1914: Secretario primero de la sección de música de el Ateneo de Madrid
- 1917: Comienza su trabajo como crítico musical en *España Nueva*, *El Parlamentario* y *El Pensamiento Español*, firmando con el seudónimo *Clivis*.  
Ofrece su primera conferencia sobre música en el Ateneo de Madrid, titulada 'La Génesis del Drama Lírico'  
Compone *Preludio* y *Vals*
- 1918: Estrena en Salinas de Avilés *Cuando en la Tarde Suena la Danza*  
Estrena en Oviedo *Dos Poemas Líricos*  
Compone *Sonatina* y *Ave María a 2 Voces*
- 1919: Compone *Campo*, *Harmonie du Soir* y *Salve para Coro a 2 Voces con Acompañamiento*
- 1920: Estrena en Madrid *Soliloquio para Violín y Piano*
- 1920/1934: Crítico musical en el periódico madrileño *La Voz* con el seudónimo *Juan del Brezo*.

Conferenciante asiduo en distintas salas y centros culturales, destacando su actividad en la Sala Aeolian.

Miembro fundador de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical

1922: Compone [*Ojos que a la luz se abrieron*]

1923: Asiste como representante de España al Congreso Internacional de Música Contemporánea. Viaja por Alemania, Austria, Checoslovaquia y Holanda, desde donde envía sus crónicas.

Estrena en Madrid *Quinteto N° 1*

Estrena en Madrid *Circo*

1924: Compone *Suite Antigua*

Compone *Tres Nocturnos para Pequeña Orquesta*

1925: Fallece su hermano Germán durante el conflicto de Marruecos.

Inicia su colaboración en los micrófonos de *Unión Radio*, colaborando también en la revista *Ondas*, órgano editorial de esta institución

1926: Contrae matrimonio con Carmen Marín Ocón el 31 de julio.

1927: Compone *Atardecer*

1927/1930: Se ocupa de la confección de los programas de mano de los conciertos organizados por la Asociación de Cultura Musical, tarea a la que volvería tras la Guerra Civil, en la temporada 1940/1941

1928: Estrena en Madrid *Parada (Marcha de Soldados)*

1930: Estrena en Madrid *Tres Nocturnos para Pequeña Orquesta*

Estrena en Madrid *La Recañí*

Estrena en Madrid *Danza del Atardecer*, para piano

Estrena en Madrid *Sonatina Pastoral. Giga*

Estrena en Madrid *Una Copla de Mingo Revulgo* para soprano y orquesta

Compone *Canción del Marqués de Santillana* y [*Quise dormir un día*]

1931: Estrena en Barcelona *Danza del Atardecer*, para orquesta

Estrena en Madrid *Jota*

1932: Estrena en Madrid *Minueto*

Estrena en Madrid *Sonatina para Orquesta de Cámara*

Estrena en Madrid *Una Copla de Mingo Revulgo* en versión para orquesta de pulso y púa.

Estrena en Madrid *Cuarteto en La Bemol*

Estrena en Bilbao *Nocturno Galante*

1933: Fallece su hermana Milagros.

Obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras, carrera también cursada en la Universidad Complutense y en la que posteriormente se doctoraría.

Comienza su actividad pedagógica en institutos de segunda enseñanza, concretamente en el Instituto Elcano de San Sebastián durante el curso 1933/1934.

Estrena en Madrid *Jota Castellana*

1935: Estrena en Madrid *Esteve*

Estrena en Madrid *El Contrabandista*

Estrena en Madrid *Una Copla de Mingo Revulgo* para soprano y conjunto instrumental

Estrena en Madrid *Canción del Marqués de Santillana* para soprano y conjunto instrumental

Estrena en Madrid *Polo del Criado*

Estrena en Madrid *Con qué la Lavaré*

1936: El Gobierno de la República ordena el traslado de los funcionarios, primero a Valencia y más tarde a Barcelona, donde residiría hasta finalizar la Guerra Civil.

1938: Obtiene el título de Catedrático de Filosofía de Institutos de Segunda Enseñanza.

Imparte clase en el Instituto Verdaguer de Barcelona durante el curso 1938/1939

Estrena en Barcelona *Serenata* para soprano y orquesta

1940: Estrena *El Entremés de la Rabia* en Madrid

1941: Crítico musical en la revista *Santo y Seña*, cuyo primer número aparece el 5 de octubre.

1942: La editorial Labor publica su *Introducción al Estudio de la Música*, que sería posteriormente reeditado.

1943: La revista *Santo y Seña* cambia su nombre por el de *Arte y Letras*. Mantecón ocupa el cargo de jefe de la sección de música hasta julio de ese año, en que abandona la publicación.

1945/1948: Retoma sus charlas radiofónicas en los micrófonos de *Radio Madrid* y *Radio Nacional de España*

1946: Compone [*Avelaneiras Floridas*] y *Canción de Cuna*

1949: Compone *Estival*

- 1950/1960: Ejerce como conferenciante y como pianista en los conciertos que organiza para sus alumnos de canto, con los que recorre diversos puntos de la geografía española
- 1951: Estrena en Madrid *Avelaneiras Floridas*
- 1952: Estrena en Madrid *Una Copla de Mingo Revulgo*, para tenor y piano
- 1952: Estrena *Habanera*
- 1953/1954: Crítico musical en el periódico madrileño *El Alcázar*.  
Nombramiento como ayudante interino y gratuito para la cátedra de música en el Instituto de Enseñanza Media Cervantes.
- 1954: Estrena en Madrid *Camino*  
Estrena en Madrid *Campo*  
Estrena en Madrid *Canción de Cuna*
- 1956: Estrena [*Quise dormir un día*]
- 1957: Estrena en Madrid *Villancico (El Pajarillo en el árbol)*
- 1960: Director de Estudios Vocales del Teatro de la Zarzuela
- 1964: Fallece en Madrid, el 24 de marzo

## 2.- RELACIÓN ALFABÉTICA DE OBRAS

[A la Puente del Amor]	-----	405
Andaluza	-----	347
[Aquella que a Seu Fillo Viu]	-----	422
Arquímedes	-----	442
Atardecer	-----	307
Atardecer	-véase Danza del Atardecer-	----- 311, 362, 371
Atardecer y Danza	-véase Danza del Atardecer-	----- 311, 362, 371
Ave María a 2 Voces	-----	406
[Avelaneiras Floridas]	-----	407
Barcarola Tropical	-véase Estival-	----- 417
Berceuse del Niño Enfermo	-----	364
Camino	-----	408
Campo	-véase La tarde está muriendo-	----- 409, 424
Canción	-----	397

Canción de Cuna	-----	411
Canción del Marqués de Santillana	-----	398, 412
Canción Estival -véase Estival-	-----	417
Canciones del Anochecer	-----	332
Canon para Violín y Piano	-----	348
Cantiga 353	-----	413
[Canto I del Purgatorio de Dante]	-----	308
Canto Hondo	-----	349
Capriccio	-----	364
Capricho de Danza	-----	365
Circo	-----	366
Con que la Lavaré	-----	330
Consagración. Coronación	-----	309
Couples que a la Maravillosa Invención de unos Ovoides que sin fuego ni humo quemán más que el Sol	-----	414
Cuando en la Tarde suena la Danza	-----	368
[Cuarteto]	-----	333
[Cuarteto de cuerda]	-----	334
Cuarteto en La Bemol	-----	310, 335
Cuba -véase Habanera-	-----	418
Daïra de la Nouba Ghrib	-----	441
Danza	-----	369
Danza Asturiana	-----	350
Danza del Atardecer	-----	311, 362, 371
Danzas del Siglo XVI: Pavana	-----	336
Diana (Amanecer)	-----	312
Dinorah	-----	415
Dos Poemas Líricos	-----	372
[Dúo para Violín y Piano]	-----	351
[Dúo para Violín y Piano]	-----	352
[Dúo para Violoncello y Piano]	-----	352
El Alma en Pena	-----	373
El Contrabandista	-----	399
El Dolor de Recordarte	-----	374

El Entremés de la Rabia	-----	443
[En la Oscura Noche]	-----	416
Esteve	-----	400
Estival	-----	417
Gallarda	-----	328
Habanera	-----	418
Harmonie du Soir	-----	420
Impromptu	-----	375
In Buon Tempo y con Buona Cara	-----	313
Intermedio	-----	353
Intermezzo	-----	313
Jota	-----	421
Jota Castellana	-----	354
Kalenda Maya	-----	421
L'Aria Anticha	-----	314, 376
La Ciega	-----	422
La Jaquita Blanca	-----	377
[La Noche de Carnaval]	-----	423
La Recañí. Pasa-calle	-----	315
La Tarde Está Muriendo	-véase Campo-	409, 424
La Visión de Judith	-----	377
Letanía e Marcia Fúnebre	-----	343
[Lo Mismo Iremos Cantando]	-----	426
Los 7 Enanitos y Blanca Flor	-----	378
Los Lamentos de la Sultana	-----	379
Madrid Castielo Famoso	-----	445
Madrigal	-----	427
Madrigal [Madrigal del Abanico]	-----	428
Marcha Fúnebre para un Infante	-----	380
Marcha Nupcial para unos que se han de ¡Casar!	-----	356
Marcha para un Toreador	-----	357
Minueto	-----	316
[Muito deveria ome sempre loar a Santa María]	-----	441
Nana	-véase Canción de cuna-	411

Nocturno Estival	-véase Estival-	-----	417
Nocturno Galante		-----	343
Obertura XVIII		-----	358
[Ojos que a la Luz se Abrieron]		-----	428
Oriental		-----	429
Paisaje Crepuscular		-----	384
Pantomima		-----	318
Parada (Marcha de Soldados)		-----	319
Pavana para orquesta		-----	320
[Pieza para Piano]		-----	381
[Pieza para Piano]		-----	382
[Pieza para Piano]		-----	383
[Pieza para Piano]		-----	384
[Pieza para Piano]		-----	385
[Pieza para Piano]		-----	386
Polo del Criado		-----	402
Preludio		-----	337
Preludio		-----	387
Quinteto N° 1		-----	331
[Quise Dormir un Día]		-----	430
Rapsodia N° 1		-----	329
Ronda		-----	338
Salve para Coro a 2 Voces con Acompañamiento		-----	431
Sarao		-----	320
Scherzo (Fiesta)		-----	340
Serenata		-----	403, 432
[Sobre la Tapia de Estrellas]		-----	433
Soliloquio para Violín y Piano		-----	359
[Somos los que hacemos La Voz de Madrid]		-----	434
Sonatina para Orquesta de Cámara		-----	321
Sonatina		-----	389
Sonatina		-----	390
Sonatina		-----	391
Sonatina		-----	392

Sonatina Pastoral. Giga	-----	435
Suite Antigua	-----	322, 339, 360
Surtidores de la Noche (Homenaje a Liszt)	-----	392
[Te di mi corazoncito]	-----	436
[Tema y Variaciones]	-----	344
Tempestad de Primavera	-----	361
Tres Estampas. I. Caja de Pasos (Cromo)	-----	345
Tres Nocturnos para Pequeña Orquesta	-----	324
[Trio para flauta, clarinete y piano]	-----	346
Un Cuento Astur	-----	325
Un Cuento de Hadas	-----	393
Un Cuento junto al Lar	-véase Un Cuento Astur-	----- 325
Una Conseja	-véase Un Cuento Astur-	----- 325
Una Copla de Mingo Revulgo	-----	326, 404, 436
Vals	-----	394
[Vals]	-----	395
Vals Cursi y Sentimental	-----	361
Vals Triste	-----	396
Villancico (El Pajarillo en el Árbol)	-----	438

### 3.- RELACIÓN ALFABÉTICA DE ESCRITOS MUSICALES

[Boris Godunov, de Modest Mussorgsky]	-----	893
[Concierto Presentación de la Orquesta Ibérica de Madrid]	-----	898-899
[Concierto de Presentación de María Luisa Robles, arpista]	-----	904
[Homenaje a Ruperto Chapí en el 25 Aniversario de su muerte]	-----	900
[La Actividad Lírica Moderna]	-----	892
[La Canción]	-----	905
[La Canción de Montaña]	-----	902
[Los Tres Elementos del Canto]	-----	891
[Sobre la Sonata]	-----	912
Algunos ejemplos de la Sensibilidad Musical Española desde el Renacimiento a nuestros días	-----	900-902

Anécdota y Peripecia del Vals: Una breve historia del Vals	-----	909
Apuntes para una Técnica y Estética del Canto	-----	904
¿Clasicismo o Romanticismo?	-----	882
Del Arte del Canto: que Cantes para que me Encantes	-----	905
Edad Media	-----	911
El Amor en la Música	-----	896
El “Flirt” y la Música: Divagaciones en Torno de los Conciertos	-----	881
El Fracaso de las Voces y sus Causas	-----	447
El Homenaje de los Compositores Franceses a España	-----	895
El Maestro Ribera Maneja y sus Comentarios Musicales	-----	887
El Paisaje en la Música	-----	898
El Peligro del Cine Sonoro	-----	882
El Romántico Vals: Sus Progenitores y su Evolución	-----	886
El Valor Educativo de la Tragedia	-----	880
El Vals	-----	894
Estructuras Fónicas	-----	448
Fiesta del Asno del siglo XVIII	-----	906
Fiesta y Canción de Navidad	-----	912
Homenaje a D. Manuel de Falla: Perfil de Manuel de Falla y su Obra, por Juan José Mantecón	-----	888
In Memoriam: En el Décimo Aniversario de Hugo Riemann	-----	881
Introducción al Estudio de la Música	-----	447
La Agrupación de Música de Cámara: Smetana o el Color Local	-----	887
La Génesis del Drama Lírico	-----	892
La Lira y los Límites de la Música: Posiciones Previas	-----	888
La Música como Disciplina Mental: Su Importancia Histórica	-----	448
La Música Descriptiva	-----	896
La Música en la Enseñanza Integral	-----	892
La Música y la Gimnasia	-----	880
La Musicalidad de la Pintura de Cossío: Consideraciones acerca de Música y Pintura	-----	903
La Ópera en el Siglo XIX	-----	908
La Ópera y el Barroco	-----	908
La Proyección Lírica de España en la Música	-----	894

La Real Coral Zamorana en el Ateneo de Madrid	-----	883
La Situación de los Músicos Mayores del Ejército	-----	883-886
La Vitalidad Inicial de la Música de Ernesto Halffter	-----	881
La Voluntad de Forma en la Canción	-----	887
La Zarzuela Española y el Maestro Chapí	-----	891
La Zarzuela y la Tonadilla	-----	908
Liszt y su Ambiente	-----	895
Los Clavecinistas: Elogio y Diatriba de la Galantería	-----	899
Los Nuevos Ritmos de las Nuevas Danzas: Danzas Negras	-----	895
Música y Cinematógrafo	-----	890
Música y Cinematógrafo: Para una Estética de lo Sonoro y Visual	-----	902-903
Música y Danza	-----	907
Música y decoración: charlas efímeras por el crítico musical de La Voz	-----	893
Nueve Sinfonías de Beethoven a la Orilla del Mar	-----	889
Nuevos Conceptos Referentes al Canto y a su Técnica	-----	448
Panorama de la Canción Española	-----	909-911
Para la Teoría del Ritmo en la Música	-----	889
Recuerdo Emocional de Santiago: Músicos del Pórtico de la Gloria	-----	890
Santaelices o la Zanfona y la Gaita	-----	911
Sinopsis de la Evolución de la Canción en Europa	-----	906
Sugestiones para la Caracterización de lo Estético Musical en Cervantes	-----	889
Teatro Clásico Lírico (Grecia, Roma y Oriente) y Teatro Lírico en la Edad Media	-----	907
Un Aspecto de la Música Española Contemporánea	-----	897

#### **4.- RELACIÓN ALFABÉTICA DE PROGRAMAS DE RADIO-MUSICA**

[Orígenes y Evolución del Vals]	-----	947
[Tres Elementos del Canto: Logogénico, Melogénico, Patogénico]	-----	948
Beethoven. Conferencia para la Unión Radio, leída el 18 de agosto de 1925	-----	913
Crítica y Estética: Valor y Significación de la Crítica Periodística	-----	948
El humor, la Ironía y la Burla en Música	-----	917

El Réquiem de Berlioz	-----	917
El Sentido de la Música: 1- Cantar es Encantar: Música y Magia	-----	942
El Vals Novecentista: Un Mundo Perdido	-----	926
Estampas Románticas: Evocaciones 1880-1900. Charla Romántica	-----	913
Fernando Ember: In Memoriam	-----	944
Gounod. Fausto	-----	914
Hablar y Cantar	-----	947
Introducción a los Estilos en la Música	-----	943
Introducción a los Tres Estilos de la Música	-----	945
Introducción a los Tres Estilos de la Música: Clasicismo	-----	943
Introducción a los Tres Estilos de la Música:		
El Impresionismo: Consideraciones Generales	-----	945
Introducción a los Tres Estilos de la Música: El Romanticismo	-----	944
La Evolución del Vals. Conferencia leída en la		
Unión Radio el 25 de agosto de 1925	-----	914
La Muerte de Beethoven	-----	915
La Muerte de Schubert	-----	916
La Música Rusa	-----	946
La Octava Sinfonía de Beethoven	-----	918
Los Amores de Beethoven. Conferencia para la		
radio en el centenario de Beethoven	-----	915
Los Grandes Cuartetos: Pablo Hindemith y su Cuarteto op. 22	-----	918
Los Problemas de la Música: Alteración de		
Supuestos Técnicos, como Cambio de Posición Estética	-----	939
Los Problemas de la Música: Canciones Nativales. El Villancico	-----	923
Los Problemas de la Música: Clasicismo y Romanticismo	-----	937
Los Problemas de la Música: Claudio Aquiles Debussy y el Agua	-----	931
Los Problemas de la Música: Del Estilo y los Estilos	-----	933
Los Problemas de la Música: Del Minué y sus Consecuencias:		
¡Cuántas Cosas en un Minueto, Marcelo!	-----	935
Los Problemas de la Música: Donde Proseguimos acerca		
de la Expresión del Sentimiento Amoroso en la Música	-----	932
Los Problemas de la Música: El Agua y la Música Romántica	-----	931
Los Problemas de la Música: El Ambiente Romántico		

en que vive la Música Novecentista	-----	937
Los Problemas de la Música: El Clasicismo Musical	-----	934
Los Problemas de la Música: El Encantamiento Erótico en la Música	-----	936
Los Problemas de la Música: El Sentimiento Amoroso en la Poesía y la Música	-----	931
Los Problemas de la Música: Fin de Curso	-----	942
Los Problemas de la Música: La Inquietud del Romanticismo	-----	937
Los Problemas de la Música: La Interpretación del Mundo Infantil en la Música	-----	933
Los Problemas de la Música: La Ironía Romántica y la Alegría Clásica	-----	940
Los Problemas de la Música: La Magia de la Música	-----	936
Los Problemas de la Música: La Música de Programa: Los Preludios de Liszt	---	941
Los Problemas de la Música: La Música Religiosa Romántica	-----	939
Los Problemas de la Música: La sonata	-----	934
Los Problemas de la Música: La Suite: La Lasciva Zarabanda y la Frívola Chacona, con un Pasacalle de por Medio	-----	935
Los Problemas de la Música: Lo Tradicional y la Iniciación en la Nueva Técnica Romántica	-----	940
Los Problemas de la Música: Los Pájaros y la Música	-----	932
Los Problemas de la Música: Los Remotos Orígenes de la Música de Programa	-----	940
Los Problemas de la Música: Melodía y Crepúsculo: Clásico y Romántico	---	938
Los Problemas de la Música: Memoración de la Música Religiosa	-----	938
Los Problemas de la Música: Preguntar y Responder a Temas de Historia, Técnica y Estética Musical, con el Concurso de los Auditores	-----	930
Los Problemas de la Música: Sinfonía y Orquesta	-----	934
Los Problemas de la Música: Tres Relojes Líricos: Clásico, Romántico, Impresionista	-----	942
Los Problemas de la Música: Un Par de Anécdotas Musicales en Música	-----	941
Luna Lírica: Seis Lunas Líricas	-----	917
¿Qué es la Música?: Consonancia y Disonancia	-----	921
¿Qué es la Música?: De la Ironía, el Humor y la Burla en la Música	-----	929
¿Qué es la Música?: Donde Prosigue el Intemedio: El Vals Novecentista	-----	926
¿Qué es la Música?: El Equilibrio y el Color Orquestal	-----	925

¿Qué es la Música?: El Milagro de la Forma: El Primer Elemento de la Forma: El Motivo	-----	926
¿Qué es la Música?: El Mundo de lo Sonoro y la Música	-----	919
¿Qué es la Música?: El Pensamiento Musical: La Melodía	-----	923
¿Qué es la Música?: El Perenne Rondó del Mundo	-----	927
¿Qué es la Música?: El Tema con Variaciones	-----	927
¿Qué es la Música?: En el Principio fue el Ritmo	-----	920
¿Qué es la Música?: Intermedio: Una Pequeña Historia del Vals	-----	926
¿Qué es la Música?: La Armonía	-----	922, 924
¿Qué es la Música?: La Estructura de la Orquesta	-----	925
¿Qué es la Música?: La Exaltación Lírica de lo Divino	-----	924
¿Qué es la Música?: La Expresión y Representación en la Música	-----	921
¿Qué es la Música?: La Fuga	-----	928
¿Qué es la Música?: La Universalidad y Matices de la Organización de la Escala Musical	-----	919
¿Qué es la Música?: Las Alteraciones Rítmicas: La Síncopa y una Pequeña Historia del Jazz-Band	-----	920
¿Qué es la Música?: Las Formas Cíclicas y César Frank	-----	928
¿Qué es la Música?: Lo Nacional en el Humor y lo Cómico	-----	929
¿Qué es la Música?: Polifonía y Monodia	-----	922
¿Qué es la Música?: Preludio a la Segunda Serie	-----	923
¿Qué es la Música?: Significación Moral y Expresiva de las Modalidades y los Tonos	-----	919
¿Qué es la Música?: Unas Cuantas Consideraciones acerca de la Música Moderna	-----	928, 930
Un Maestro Español: Eladio Chao	-----	945
Verdi-Traviata. Conferencia leída en la Radio en la noche del 5 de agosto de 1925	-----	913
Villancico. Estampa y Evocación Romántica	-----	916

## 5.- RELACIÓN ALFABÉTICA DE PROGRAMAS DE RADIO- NO MUSICALES

Divagaciones en torno al pudor	-----	1012-1013
El Rubí Negro o el Corazón de la diosa Yogowla: Radiofolletín	-----	1012
Scherzo. Comedia Radiofónica	-----	1013
Tres Alboradas y Un Nocturno	-----	1014
Una Aventurilla en el Tren. 1º y único momento	-----	1014
Una Aventurilla sin Aventura. Comedia Radiofónica	-----	1011

## 6.- RELACIÓN ALFABÉTICA DE ESCRITOS NO MUSICALES

[Comedia]	-----	1018
[El Siglo de Oro Español]	-----	1010
[Varieté]	-----	1009
¿La Vida es un Enigma? Novela para Pocos. Comenzada a Escribir en el Otoño del Año 1913	-----	1020
¿Qué es una Filosofía de la Historia? Trabajo para la Clase de Ética	-----	1039
¡Abridme, Abridme!	-----	1027
¡Compuesta y sin Novio! Alcadada Cómico-Lírico-Bailable en un Acto, Dividido en Cuatro Cuadros, en Prosa	-----	1015
4 Momentos desde la Ventanilla	-----	1025
Acercóse como Pudo	-----	1029
Ahora y Ayer: Farsa Grotesca y Sentimental en Tres Actos Original de Juan José Mantecón (Juan del Brezo)	-----	1016
Alegoría y Martirio del Ahora Mismo del Hombre: Fue hecho en La Mañana y para la Mañana	-----	1017
Barba Azul	-----	1015
Campanita de Plata	-----	1026
Castilla: Una Mujer y un Grillo	-----	1026
Cómo amaba el bufón -véase La princesita ciega-	-----	1031
Cuento con Moraleja	-----	1029
Cuestionario y Memoria para el Concurso de la Clase de “Gramática y Ortografía Española y Empleo de Signos Gráficos en Idiomas		

Extranjeros” de la Escuela de Artes Gráficas del Libro	-----	1040
De Antaño. Cuento Romántico	-----	1023
Día tras Día Esperando	-----	1034
Dos y Dos son Cuatro	-----	1035
El Diario de Mi Vida, 1911-1918	-----	1039
El Faro	-----	1024
El Hombre que Llegó siempre Tarde: Cuasi Novela	-----	1020
El Rapto de Elena	-----	1017
El Sueño del Trovador	-----	1021
El Ultimo Dragón: Kamakuko: Página Histórica	-----	1030
Era Caperucita Roja...	-----	1030
Etiología del Cinematógrafo de Vanguardia: Someras Indicaciones	-----	1003
Gaviota. Poema	-----	1033
Glosas de Cartas de Novios	-----	1009
Gulistán: Del Amor y la Amistad	-----	1031
Impresiones de una Excursión a Alcalá de Henares. Invocación	-----	1022
Incitación. Relato	-----	1024
Jota Castellana	-----	1035
La Ciudad que Pecó. Concupiscencias Bíblicas en Escenas Dialogadas	-----	1016
La Herencia del Eremita	-----	1028
La Lámpara Maravillosa	-----	1031
La Princesita Ciega. Cuento	-----	1031
La Psicología del Piropo. Conferencia Leída en el Centro de Hijos de Madrid en la Tarde del 12 de Abril de 1914	-----	1009
La Teoría del Dragón	-----	1027
Las Cartas. Poema	-----	1036
Las Siete Aventuras de Silvestre Pazos	-----	1032
Los Tres Grandes Bostezos: De la Importancia de la Superficialidad y el Ocio	---	1028
Los Últimos Momentos	-----	1022
Luminismo: Glosas a una Conferencia de D. Rafael Forns	-----	877
Luz. Comedia en Tres Actos	-----	1018
Manos de Ofrenda. Comedia en Tres Actos	-----	1018
Memoria y Programa para la Asignatura de Artes Gráficas	-----	1040
Mi Señora, ya los Pájaros	-----	1036

Mientras Dormía Adán	-----	1019
No Había para El Mayor Placer	-----	1025
No Hay Fecha que no se Cumpla	-----	1034
Nocturno	-----	1036
Pez y Martillo	-----	1019
Por qué la Princesa Bebé se Vistió con Largas Sayas	-----	1023
Preludio S(c)herzando	-----	1032
Presentación del Grupo de Estudiantes de la Moderna		
Arquitectura (GEMA) en el CSIC	-----	1010
Quince Coplas	-----	1037
Soneto	-----	1037
Sonó la Última Campanada	-----	1024
Thanatos (La Muerte)	-----	1022
Tornó la Cabeza Hacia sus Huestes Victoriosas...	-----	1033
Una Mañana de Otoño	-----	1038
XVIII. Soneto	-----	1038
Y Desnuda de Metáforas. Poema	-----	1038
Ya Van para Cinco Meses. Poema	-----	1033

## **7.- RELACIÓN ALFABÉTICA REMITENTES CORRESPONDENCIA**

AGUILAR, Francisco	-----	1068
AGUILAR, Manuel	-----	1151
AGUILAR EDITOR	-----	1150
ALCÁZAR, Mauricio de	-----	1148
ALFREDO	-----	1081
ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor	-----	1144
ALONDRA	-----	1146
ALUMNAS DEL INSTITUTO VERDAGUER	-----	1167
ÁLVAREZ, Carmen	-----	1109
ANDREU, Jacinto	-----	1086
ANTONIO, Félix	-----	1137
ANTONIORROBLES	----	1072, 1085, 1094

ARAMAYONA, Luis	----- 1103, 1118
ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID. SECRETARIO	----- 1052
ASOCIACIÓN GENERAL DE PROFESORES DE ORQUESTA Y MÚSICA DE MADRID	----- 1079
ATENEO DE MADRID. SECCIÓN DE MÚSICA	----- 1139
BACARISSE, Salvador	----- 1079, 1084 1094, 1095, 1112
BAENA, Enrique	----- 1075
BALAGUER, Francisco	----- 1139
BALLESTEROS SÁNCHEZ, Salvador	----- 1106
BALSA, José	----- 1080
BELTRÁN, E	----- 1044
BLANCO SOLER	----- 1165
C. de M., Tania	----- 1145
CALÉS, Francisco	----- 1066
CALVO, Luis	----- 1155
CAMBRONERO, Pablo	----- 1116
CAMPOY, Antonio Manuel	----- 1153, 1154
CARDALI, Emilio	----- 1042, 1043
CARRIÓN, H	----- 1143
CASINO OBRERO DE BÉJAR. PRESIDENCIA	----- 1164
CASSADÓ, Gaspar	----- 1090
CENTRO GALLEGO. PRESIDENCIA	----- 1163
CHAO, Eladio	----- 1056, 1142
CID, Pío	----- 1150
CÍRCULO DE BELLAS ARTES. PRESIDENCIA	----- 1064
CÍRCULO DE BELLAS ARTES. SECRETARIO DE LA COMISIÓN DE CONCIERTOS	----- 1068
COBOS OLÍ, Federico	----- 1120
COLLADO, Manuel	----- 1159
COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO	----- 1091
COMPAÑÍA IBEROAMERICANA DE PUBLICACIONES	----- 1113
COMPAÑÍA MADRILEÑA DE CONTRATAS	----- 1062
CORMA DE KUSSROW, Ernestina	----- 1070

COSTA, Enia	-----	1168
CULLERA. REVISTA LITERARIA	-----	1096
DELAUNAY, Sonia	-----	1045
DÍAZ, Víctor	-----	1167
DICCIONARIO DE LA MÚSICA ILUSTRADO	-----	1077
DIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN. SECRETARÍA TÉCNICA	----	1161
DIRECCIÓN GENERAL DE RADIODIFUSIÓN. EL ASESOR MUSICAL	----	1152
DIRECCIÓN GENERAL DE RADIODIFUSIÓN. EL JEFE DEL III PROGRAMA	-----	1160
ECHEGOYEN, Pablo	-----	1097
EDICIONES LA FALC	-----	1113
EDITORIAL LABOR	-----	1161, 1163
EMBAJADA DE LA REPÚBLICA FRANCESA EN ESPAÑA	-----	1041
ESPLÁ, Óscar	-----	1083, 1096
FALANGE ESPAÑOLA. JEFATURA CENTRAL DE TRABAJO	-----	1162
FALLA, Manuel de	-----	1041, 1045 1058, 1065, 1081, 1093
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor	----	1073, 1086, 1156
FERNÁNDEZ ARBÓS, Ela de	-----	1052, 1055
FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique	----	1051, 1054, 1115
FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis	-----	1074
FERNÁNDEZ NUÑEZ, Manuel	-----	1168
FLETA, Miguel	-----	1076
FORNS, José	-----	1109
FRAGA DE LIS, Manuel	-----	1165
FRANCOS RODRÍGUEZ, José	-----	1099
GALLEGO MARQUINA, Jesús	----	1095, 1107, 1108
GARCÍA, Ángel	-----	1121
GARCÍA LAFUENTE, Juan	-----	1134
GARCÍA TORRES, Joaquín	-----	1083
GASTEREN, Louis van	-----	1168
GIL GARCÍA, Bonifacio	-----	1122
GOIRI, Juan	-----	1057
GÓMEZ, Isabel	-----	1061

GÓMEZ PICAZO, Elías	----- 1156, 1157
GONZÁLEZ RUANO, César	----- 1082
GONZALO, José	----- 1100
GRANERO FAYOS, Ismael	----- 1123
GUERRERO, Jacinto	----- 1071, 1074 1076, 1089, 1111
GUINARD, Paul	----- 1169
GUITART, Enrique	----- 1040
HELKEN, Margarita	----- 1042
HERNÁNDEZ-CATÁ, Alfonso	----- 1077
IMPRESA CULLERENSE	----- 1082
INIESTA, Enrique	----- 1140
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS	----- 1152
INSÚA, Alberto	----- 1049
ISORNA, Agustín	----- 1166
JUNCÁ SOLER, Antonio	----- 1127
JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA	----- 1113
JUVENTUDES MUSICALES ESPAÑOLAS	----- 1158
KAULAK	----- 1066
KEY, Pierre	----- 1058, 1143
LA VOZ. DIRECTOR	----- 1054, 1065 1072, 1111
LABER, Heinrich	----- 1084
LANDOWSKA, Wanda	---- 1050, 1057, 1114
LECUONA, Ernesto	----- 1115
LÓPEZ DE GOICOECHEA, Francisco	----- 1140
LUCA DE TENA, Torcuato	----- 1159
MALDONADO ROJO, Constanancio	----- 1128
MANTECÓN, Francisco	----- 1169
MARQUÉS, Antonio	----- 1092
MARQUINA, Rafael. SOCIEDAD EDITORA UNIVERSAL	----- 1058
MARQUINA, Rafael. COMPAÑÍA IBEROAMERICANA DE PUBLICACIONES	----- 1110

MARSHALL, Frank. ACADEMIA MARSHALL	----- 1065, 1078
MATEO, Tomás	----- 1101
MATEO MAMBLONA, Daniel	----- 1102
MÉLIDA, José	----- 1095
MENDIZÁBAL, Federico de. ARTIS	----- 1154
MITJANA, Rafael	----- 1043
MOLDENHAUER, G. CENTRO DE INTERCAMBIO INTELECTUAL GERMANO-ESPAÑOL	----- 1060
MOLINS, Lorenzo	----- 1107
MONJE, José Vicente	----- 1148
MONNIE DE BAROJA, Carmen SECCIÓN DE MÚSICA DEL CLUB LYCEUM	----- 1091, 1092
MONNIER, Madelaine	----- 1062
MONTSALVATGE, Javier	----- 1145
MORALES MARTÍNEZ, Andrés Eugenio	----- 1075
MORENO TORROBA, Federico	----- 1159
MULA ORTEGA, Juan	----- 1129
MURO LOMANTA, Enzo de	----- 1059, 1093
NAVARRO REVERTER, Vicente MINISTRO DEL TRIBUNAL DE CUENTAS DEL REINO	----- 1041
NIEDZIELSKI, Stanislaw	----- 1091
NIN, Joaquín	----- 1042
ORFEÓN PAMPLONÉS	----- 1062
ORQUESTA DEL PALACIO DE LA MÚSICA	---- 1064, 1071, 1076
ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID	----- 1061
ORQUESTA IBÉRICA DE MADRID	----- 1114
ORTEGA LÓPEZ, Antonio	----- 1135
ORTEGA Y GASSET, José	----- 1081
PACCAGNELLA, Ermenegildo	----- 1053
PAHISSA, Jaime	----- 1044
PALANCA MASÍÁ, Julián	----- 1130
PEÑALVA TÉLLEZ, Ángel	----- 1117
PEREIRA, Mary-Sol	----- 1147
PÉREZ, G	----- 1067

PÉREZ CASAS, Bartolomé	----- 1082
PITTALUGA, Gustavo	----- 1107
POBLADOR, Pedro	----- 1099, 1124
POLITIKENS FORLAG	----- 1153
PONS, Salvador	----- 1165
PORTARANY, Eladio	----- 1051
POWER, José	----- 1105
PRIETO, Manuel	----- 1144, 1149
PUSSEN, Egbert von	----- 1050
QUIROGA, Pedro	----- 1125
R.C	----- 1147
RABANAL BRITO, T	----- 1149
RAS, Matilde	----- 1170
REAL CORAL ZAMORA	----- 1093
REMACHA, Fernando	----- 1108
RÉPIDE, Pedro de	----- 1138
REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE	----- 1154, 1155
RIBERA, Antonio	----- 1047
RODRÍGUEZ ALONSO, Félix	----- 1131
RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ, Ignacio	----- 1126
ROMERO, Federico	----- 1056, 1112
RUFINO, Abel	----- 1090
RUIZ CONTRERAS, Luis	----- 1142
RUIZ SENÉN, Valentín	----- 1077, 1115
SACO DEL VALLE, Arturo	----- 1112
SÁENZ FERRER, Antonio	----- 1088
SAINZ DE LA MAZA, Regino	----- 1085
SAN JOSÉ REDONDO, Román de	----- 1132
SALAZAR, Adolfo	----- 1044, 1045 1046, 1053, 1170
SALGADO DE TOBOAS, Alba	----- 1143
SALVADOR, Miguel	---- 1046, 1090, 1096
SÁNCHEZ CURTO, Francisco	----- 1098
SANINE, Alexandre	---- 1048, 1049, 1050

SANSALVADOR CORTÉS, Justo	----- 1088, 1136
SEDANO, Carlos	----- 1049, 1055
SERRANO, Emilio	----- 1086
SERRANO, Rafael	----- 1063
SOCIEDAD DE AUTORES	----- 1142
SOCIEDAD DE AUTORES DRAMÁTICOS DE ESPAÑA	----- 1141
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ALPINISMO PEÑALARA	----- 1140
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA	----- 1137
SOCIEDAD MUSICAL DANIEL	---- 1069, 1080, 1089
SUBIRÁ, José	----- 1061
SUPERVÍA, Conchita	---- 1067, 1074, 1087
SZENKAR, Eugene	----- 1059, 1060
TEROL, Vicente	----- 1104, 1119
TITTA, Ruffo	----- 1157
TOMÁS, Mariano	----- 1157
TORAL, Benito	----- 1066
TORMO DE ALÓS, Esperanza	----- 1108
TRÍO ESPAÑOL	----- 1138
TURINA, Joaquín	----- 1110
UFA	----- 1057
UNIÓN IBEROAMERICANA. LIBRO DE ORO	----- 1069, 1071
UNIÓN RADIO	----- 1072
URBICI SOLER	----- 1047, 1055
VALENCIA, Antonio	----- 1158
VALENTINO, Julio	----- 1166
VARIOS ANTIGUOS ABONADOS DEL REAL	----- 1054
VEGA, Emilio	----- 1111
VELA, José	----- 1078
VELA, Telmo	----- 1047, 1048 1067, 1085, 1087
VÉLEZ GONZÁLEZ, Ignacio	----- 1133
VELO, José	----- 1146
VERA, Elisa	----- 1145, 1147
VILLA, Manuel	----- 1073

VILLA, Ricardo	-----	1109
VILLAR, María del	-----	1069, 1070
VILLAR, Rogelio del	-----	1084
VILLASECA, Rafael	-----	1138
XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe	-----	1164
ZAVALA, Alfredo de	-----	1051

## 8.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 61. Quintas Jornadas Archivo y Memoria	-----	
---- 21		
Ilustración 62. La mano de Guido d'Arezzo	-----	24
Ilustración 63. Partitura manuscrita de J. Serrano: <i>El Trust de los Tenorios</i>	-----	
---- 27		
Ilustración 64. Sistema relacional en torno al Archivo Mantecón	-----	33
Ilustración 5. Carmen Marín Ocón	-----	48
Ilustración 6. Partitura de Joaquín Turina dedicada a Juan José Mantecón	-----	54
Ilustración 7. Vanne deh Lascia, de Ferdinando Per, [entre 1820 y 1844]		
Biblioteca de música del Infante Francisco de Paula	-----	71
Ilustración 8. Miguel de Molina	-----	75
Ilustración 9. La Gran Vía, de Federico Chueca, en la Real Academia		
de Bellas Artes de San Fernando	-----	79
Ilustración 10. Carlos Fernández-Shaw	-----	81
Ilustración 11. Salvador Bacarisse	-----	82
Ilustración 12. Legado Ángel Barrios. Centro de Documentación		
Musical de Andalucía	-----	85
Ilustración 13. Fondo Jesús Guridi en Eresbil	-----	86
Ilustración 14. Página de <i>Azulejos</i> , iniciada por Isaac Albéniz y		
concluida por Enrique Granados	-----	89
Ilustración 15. Partitura manuscrita de «La cueva de la bruja»,		
de <i>El amor brujo</i> . Manuel de Falla	-----	91
Ilustración 16. <i>Concierto de Aranjuez</i> , Joaquín Rodrigo	-----	92

Ilustración 17. Cartel de La Fama del Tartanero, de Jacinto Guerrero	-----	93
Ilustración 18. Tablilla de Ugarit	-----	128
Ilustración 19. Fragmento de Ifigenia en Aulide, de Eurípides	-----	129
Ilustración 20. Papiro Orestes	-----	129
Ilustración 21. Segundo Himno a Apolo. Delfos	-----	130
Ilustración 22. Epitafio de Seikelos y transcripción propuesta por Leandro Fanzone	-----	131
Ilustración 23. Papiro de Oxyrhynchos P. Oxy. XV 1786. Himno a la Santísima Trinidad	-----	132
Ilustración 24. Pentagrama	-----	137
Ilustración 25. Pentagrama con clave, notas y líneas adicionales	-----	137
Ilustración 26. Modelo de agrupación de pentagramas	-----	138
Ilustración 27. Teclado piano con el Do central (Do4)	-----	140
Ilustración 28. Valores de notas y silencios	-----	141
Ilustración 29. Notas. Valor de las figuras	-----	141
Ilustración 30. Sostenido	-----	142
Ilustración 31. Bemol	-----	142
Ilustración 32. Becuadro	-----	142
Ilustración 33. Claves de sol, Fa en cuarta línea y Do en tercera línea	-----	143
Ilustración 34. Posiciones y denominaciones de las siete claves	-----	143
Ilustración 35. Posicionamiento de las notas en el pentagrama	-----	144
Ilustración 36. Relación de armaduras de tonalidades	-----	145
Ilustración 37. Escalas mayores y menores y su armadura de clave	-----	146
Ilustración 38. Johann Sebastian Bach: Bourrée en Mi menor BWV 996	-----	147
Ilustración 39. Frederic Chopin: Rondó para piano en Do menor, Op. 1. Movimiento Allegro	-----	148
Ilustración 40. Tonalidades con indicación de séptimo grado alterado en las relativas menores	-----	149
Ilustración 41. Tipologías de compás	-----	151
Ilustración 42. Colocación de la fracción indicadora del compás	-----	151
Ilustración 43. Líneas divisorias	-----	152
Ilustración 44. Tipos de barras de compás	-----	152
Ilustración 45. Partitura autógrafa del <i>Cuarteto en Do mayor</i> , K. 465, de Wolfgang Amadeus Mozart	-----	160

Ilustración 46. Juan José Mantecón	-----	183
Ilustración 47. <i>El diario de mi vida, 1911-1918.</i>	-----	188
Ilustración 48. Juan José Mantecón, 1920	-----	190
Ilustración 49. Un aspecto de la música española contemporánea	-----	196
Ilustración 50. Juan José Mantecón y Carmen Marín	-----	198
Ilustración 51. A.L.: Sobre actividades radiofónicas	-----	201
Ilustración 52. Fraga de Lis, Manuel: D. Juan Jose Mantecón, ilustre musicólogo, crítico y profesor	-----	202
Ilustración 5365. Díaz, Juan Ramón. Faro de Vigo, 11 septiembre 1962	-----	203
Ilustración 54. Programa de mano de <i>La Recañí</i>	-----	205
Ilustración 55. Danza del atardecer, versión guitarra	-----	206
Ilustración 56. Programa de mano del estreno de <i>El entremés de la rabia</i>	-----	207
Ilustración 57. Juan del Brezo. <i>La Voz</i> , 14 diciembre 1929	-----	213
Ilustración 58. Carta de José Ortega y Gasset	-----	216
Ilustración 59. Carta de Regino Sainz de la Maza	-----	217
Ilustración 60. Estructura general del catálogo del Archivo Mantecón	-----	221