

AÑO 9, N° 2

**Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical**

JULIO - DICIEMBRE 2002

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	3
JOANA CRESPI In memoriam	7
Propiedad intelectual y fotocopias en las bibliotecas y centros de documentación musicales	11
EL ARTÍCULO DE ÆDOM - UN HÉROE MILITAR DE LAS CAMPAÑAS DE CUBA Y ÁFRICA Margarida Ponsa i Mir.....	53
BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN - EL DEPARTAMENTO DE DISCOTECA DE CATALUNYA RÀDIO Javier Duran	73
BIBLIOGRAFÍA	81

AÑO 9, N^o 2

ÆDOM

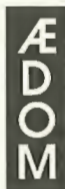
Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical

JULIO - DICIEMBRE 2002

AEDOM agradece a la Fundación Xavier de Salas el uso
de su sede como domicilio social a efectos legales

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL (AEDOM)

Rama Española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM)



DOMICILIO SOCIAL: FUNDACIÓN XAVIER DE SALAS
Calle Pedro de Valdivia, 4
28005 Madrid
91 561 15 14

SECRETARÍA:
Asociación Española de Documentación Musical
Apartado 35094
28080 Madrid
e-mail: aedom@aedom.org

Asociación Española de Documentación Musical

Presidente: Carlos José Gosálvez (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
Vicepresidenta: Carmen Millán (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Secretaría: Teresa Abejón (CINDOC-CSIC)
Tesorero: Koldo Bravo (Conservatorio Superior de Música del País Vasco)

Boletín de AEDOM

Editora: Montserrat Urpí Cámara (Escola Superior de Música de Catalunya, Biblioteca)
Revisión ortográfica: Silvia Iriso Ariz
Maquetación: Enric de Miguel
Impresión: Policrom, S.A.

con la colaboración del:



Para envío de originales:

Boletín de AEDOM
Montserrat Urpí Cámara
Escola Superior de Música de Catalunya, Biblioteca
c/Padilla, 155
Edifici L'Auditori
08013 Barcelona
e-mail: montse.urpi@esmuc.net

© Asociación Española de Documentación Musical
I.S.S.N.: 1134-3117
D.L.: B-51.591-2005
Impreso en España

PRESENTACIÓN

Con el presente número, el Boletín inicia una nueva etapa en la coordinación editorial, con el relevo del musicólogo Marc Heilbron, por la musicóloga y bibliotecaria Montserrat Urpí, jefa de la Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya y anterior colaboradora del Boletín. Agradecemos sinceramente a Marc Heilbron y a todo su equipo su dedicación en la edición del Boletín y ofrecemos nuestro mayor reconocimiento por su labor y tenacidad por continuar presentando nuevos números al lector.

El deseo de la nueva coordinación es remodelar el Boletín, incorporando nuevas secciones y creando un consejo de redacción con representación de las distintas comisiones de AEDOM, así como potenciar su papel de medio de comunicación, expresión y actualización entre los profesionales de la documentación musical. Estos cambios tendrán su plasmación después de la edición del próximo número 10, conmemorativo de los 10 años del Boletín, momento simbólico como conclusión e inicio dentro de la historia de nuestra publicación.

Respecto al contenido del presente número, y tal como se anunciaba en el número anterior, dedicamos una parte de este Boletín a la transcripción de la mesa redonda que tuvo lugar durante la asamblea anual de la Asociación, el 13 de diciembre de 2002, entorno a la problemática de las fotocopias en las bibliotecas y centros de documentación musicales. La incorporación a la legislación española de la Directiva 2001/29/CE sobre derechos de autor incide de forma especial sobre las posibilidades o no de reproducción de uno de los mate-

riales dominantes en nuestros centros, las partituras, y en una de las actividades básicas realizadas en la mayoría de ellos, la investigación. Conocer la casuística de las fotocopias que se realizan, las necesidades de reproducción de profesionales y *amateurs*, investigadores, docentes y estudiantes de música, los intereses de los representantes de autores y editores y la visión del profesional bibliotecario-documentalista desde su perspectiva de voluntad de servir al usuario y de facilitar y proporcionar el acceso a la información, es casi una obligación para comprender las pasiones, encuentros y desencuentros que suscita este polémico tema en nuestra profesión y entre todos los agentes implicados en la edición musical.

En el segundo artículo, Margarida Ponsa nos ofrece la biografía crítica y el catálogo de obras de Feliciano Ponsa i Mir, músico militar autor de éxito de numerosas marchas militares, y figura representativa de la música militar en la España del siglo xx. Su lectura nos permite conocer la vida de los músicos militares de la época y qué tipo de formaciones y música interpretaban las bandas militares del momento.

Dentro de la sección dedicada a bibliotecas y centros de documentación musical, Javier Duran nos presenta el departamento de discoteca de Catalunya Ràdio en Barcelona. Nos describe un departamento dinámico y adaptado a la necesidad de respuesta inmediata característica de los medios radiofónicos. El departamento ofrece contenidos musicales a las cuatro emisoras de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV), y su fondo está compuesto de música –discos de vinilo y CD– y de los programas ya emitidos por las emisoras. Su experiencia nos muestra cómo se puede conjugar la necesidad de ofrecer un servicio rápido a diferentes usuarios simultáneos.

Desde esta nueva coordinación deseamos que el Boletín continúe siendo un medio de comunicación y de difusión de las experiencias y trabajos de investigación sobre la biblioteconomía y documentación musical, bibliografía musical, así como investigaciones musicológicas relacionadas con estos aspectos. Invito pues a todos nuestros actuales y potenciales lectores para participar activamente en la elaboración de contenidos para futuros números del Boletín. Todos sabemos que

escribir no es fácil, que requiere tiempo y dedicación, recursos casi imposibles de encontrar en nuestros ámbitos profesionales diarios. Además posiblemente seamos un colectivo profesional al que le cuesta plasmar sus experiencias, ideas, proyectos e investigaciones, pero aún así, insistimos en el interés de recibir propuestas y artículos para poder continuar elaborando el Boletín, el principal exponente público de las actividades, proyectos, investigaciones, ideas y existencia de los profesionales representados en AEDOM y de los profesionales de otros ámbitos interesados en la documentación musical.

Montserrat Urpí Cámara*

Editora del Boletín

* Pocos días antes de que este Boletín entrara en imprenta conocimos la triste noticia del fallecimiento de Joana Crespi, anterior presidenta de la Asociación Española de Documentación Musical. Sirvan las páginas que siguen como homenaje a una gran profesional, compañera y amiga.

JOANA CRESPI IN MEMORIAM

El pasado sábado, 3 de setiembre, fallecía en Barcelona Joana Crespi, Directora de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, compañera y amiga. Conocíamos desde meses atrás la gravedad de su dolencia pero no esperábamos, o tal vez no queríamos creer, que el desenlace fuera a ser tan rápido ni fulminante. Conociéndola, imaginábamos su vivencia de la enfermedad como una lucha discreta, reservada, pero enérgica y pertinaz; como su mismo carácter. Nos consta que durante su enfermedad tuvo muchísimos apoyos que le llevaron a redescubrir con gozo su amplio universo de relaciones personales y nos consuela pensar que murió sintiéndose querida y considerada por todos sus amigos y colegas profesionales.

Joana deja atrás una amplia labor de más de 20 años al frente de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, y una importante actividad intelectual, centrada sobre todo en la música catalana, de la que dan cuenta sus publicaciones en revistas, sus intervenciones en congresos, colaboraciones en catálogos de todo tipo, traducciones de publicaciones profesionales y otras numerosas facetas. La mayoría de nosotros la recordaremos por su participación en la AEDOM, en la que, además de miembro fundadora, fue presidenta en la segunda etapa de la Asociación. La anécdota añadiría que fue ella quien inventó –si no nos equivocamos-, y defendió con más ahinco –de ello fuimos testigos-, el nombre de AEDOM frente a la propuesta más convencional de "Rama Española de la AIBM"; quede ahí la anécdota para el recuerdo.

Hoy los miembros de la AEDOM lloramos su ausencia y queremos dejar un testimonio de cariño y amistad. Hemos recogido las condolencias de algunos de sus colegas de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM), en la que también fue muy querida por quienes la conocieron.

Junta Directiva de la Aedom.

JOANA CRESPI (1944-2005)
REACCIONES EN LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
DE BIBLIOTECAS MUSICALES (AIBM).

(Testimonios recogidos por Jon Bagüés).

Jon, per favore, manda un abbraccio da parte mia a tutti i colleghi spagnoli. Mi unisco a voi in una tristezza che non ha fini. Joana era una collega splendida, sempre così entusiasta, e un'amica tra le più care. Mi mancherà terribilmente, e sono tristissimo di non averla potuta salutare un'ultima volta. Spero solo che non abbia troppo sofferto.

Massimo GENTILI-TEDESCHI (Milan - Presidente de AIBM)

Dear Jon and all colleagues in Spain,

I am so very sorry to hear the sad news about Joana. We shall all miss her very much. She was such an important presence for Spain at so many IAML meetings. I always looked forward to seeing her each year. I can only send sincere condolences.

Pam THOMPSON (Londres - ExPresidenta de AIBM)

Je suis très triste de cette nouvelle.

J'avais espéré un peu plus après tes nouvelles du mois d'août. Je garde un souvenir d'elle toujours drôle et rayonnante.

Corinne BRUN (Paris - Cité de la Musique)

I am so very, very sorry. I shall miss her smile and her warmth and our conversations in Italian. What a loss for all of us, her family, her friends and for the whole of the Spanish Branch of IAML. My deepest condolences to all. Un forte abbraccio di simpatia,

Maria CALDERISI (Ottawa - ExPresidenta de AIBM)

Je suis effondrée. Je ne savais pas que Joana était malade et m'étais juste étonnée de ne pas la voir à Varsovie. Je l'aimais beaucoup. C'était une femme sincère, adorable, et elle va beaucoup nous manquer aux congrès. S'il-te-plait, transmets mes condoléances à toute la branche espagnole.

Avec toute mon amitié,

Dominique HAUSFATER (Paris – Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris)

I am shocked by the news of Joana's passing. I saw her last March when I was in Barcelona. We had dinner at her apartment. We had a wonderful time together. She was so lively. I was hoping to go to IAML in Warsaw but was not able to go. Was she there? What terrible misfortune befell her?

I am deeply saddened by your email, but I thank you for letting me know.

In sympathy,

Fran BARULICH (New York – New York Public Library)

This was really very sad news because I liked Joana so very much. It feels so sudden and it is difficult to believe that she is no longer with us.

Maybe she will be supervising our work from above. Anyway, I am glad that the first thing I did when getting back from Poland was to write her a long letter trying to cheer her up a little and telling her the latest news and gossip from the conference. Our annual meetings will not be the same without her.

With sympathy and embracings to you and your Spanish colleagues from,

Inger ENQUIST (Estocolmo – The Music Library of Sweden)

Es una gran pena, ya Mari Luz me había contado, realmente es un duro golpe para todos sus amigos y pienso que debemos hacer algo a nivel de la IAML a manera de recordatorio a una excelente y maravillosa persona.

Rolando DELGADO (Cuba – Centro de Documentación Musical “Odilio Urfé”)

This is sad news indeed. I know you told me that Joana was sick this summer and couldn't come to Poland. It is still a shock to hear the news; she was so alive the last time I saw her. Please pass on my condolences to her family.

Judy TSOU (Washington – University of Washington)

Je viens d'ouvrir ma boîte aux lettres : quelle triste nouvelle! même si nous y étions préparés...

J'espère seulement qu'elle aura eu une fin de vie paisible.

Avec ma très profonde amitié,

Anne LE LAY (Boulogne-Billancourt - Conservatoire National de Région)

I am so sad to hear this news. Joana was a lovely, kind person and was so nice to me when I became the Secretary General. She was helping me to speak a little Spanish, and was very amused with my efforts! I will always remember the evening I spent with her at the RILM party in Tallinn.

She will be missed by her friends in IAML. Please pass on my sympathy to our IAML colleagues in the Spanish branch at this very sad time.

Best wishes.

Roger FLURY (Wellington – Nueva Zelanda – Secretario General AIBM)

PROPIEDAD INTELECTUAL Y FOTOCOPIAS

en las bibliotecas
y centros de documentación musicales

Resumen

Las propuestas de adaptación a las legislaciones nacionales de la directiva europea sobre propiedad intelectual han provocado diversas reacciones entre el colectivo de profesionales bibliotecarios y documentalistas de la Unión Europea. AEDOM decidió acogerse a la propuesta hecha por FESABID a todas sus asociaciones para la organización de actos informativos en colaboración con CEDRO, agencia dedicada a la protección de derechos reprográficos. El presente artículo es la transcripción de la mesa redonda sobre fotocopias y música organizada por AEDOM y realizada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, en el marco de la asamblea anual de la Asociación (2002).

Abstract

The European Intellectual Property Law has to be adapted to the different National Laws within the European Union. Some proposals have been made that have caused many responses on the European librarians and documentarists. AEDOM accepted FESABID's proposal for organizing informative acts in collaboration with CEDRO, the Spanish Centre for Reprographic Rights. This work transcribes the conference about photocopies and music organized by AEDOM that took place in the Real Conservatorio Superior, Madrid, during the annual meeting of this Association (2002).

"Propiedad intelectual y fotocopias en las bibliotecas y centros de documentación musicales". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2002, 9 (2): 11-52.

1. INTRODUCCIÓN

La música es uno de los frentes de batalla fundamentales en la protección de los derechos de autores y editores. Todos los profesionales especializados tenemos la preocupación constante de conseguir la mejor utilización y difusión de nuestras colecciones, respetando al máximo los derechos legítimos de propiedad intelectual. La Unión Europea ha impuesto una directiva sobre propiedad intelectual que ha motivado en todos los países miembros, entre ellos España, un intenso debate durante los trabajos de adaptación de dicha normativa a las respectivas legislaciones nacionales, un proceso que todavía no ha concluido en nuestro país.

Éste fue el motivo de la celebración de la mesa redonda Las fotocopias en las bibliotecas de música, organizada por AEDOM con la colaboración de FESABID (Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística) y CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), que tuvo lugar en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, el 13 de diciembre de 2002, dentro de la celebración de la asamblea anual de la Asociación.

El objetivo de la mesa redonda era mostrar el problema de la adaptación legislativa desde diferentes enfoques, no sólo el de los autores y editores, sino también el de los bibliotecarios, usuarios de las bibliotecas e intérpretes. Intervinieron: Jon Bagüés, director del Archivo de músicos vascos de Rentería, Josep Dolcet, director de la Editorial Tritó (Barcelona), Marta Malmierca, responsable de servicios jurídicos de CEDRO, y Núria Altarriba, jefa del Servicio de acceso y obtención de documentos de la Biblioteca de Catalunya y miembro del grupo Bibliotecas y Propiedad Intelectual (BPI) de FESABID. Como moderadora intervino Joana Crespi, jefa de la Sección de música de la Biblioteca de Catalunya y presidenta de AEDOM.

El presente artículo es la transcripción del contenido presentado por los participantes de la mesa redonda, así como del intenso debate que sobrevino a las intervenciones. Como criterio de edición se ha priorizado la legibilidad y continuidad del texto, haciendo las modificaciones

necesarias para poder pasar de la intervención oral a la palabra escrita, pero manteniendo la espontaneidad del discurso y de las posteriores intervenciones. Asimismo se han señalado en negrita diversas palabras clave para facilitar la lectura y destacar los puntos más relevantes del texto.

Agradecemos la colaboración de Carlos José Gosálvez en la elaboración de la introducción de este artículo, de Miquel Àngel Plaza-Navas en la grabación de este acto, y de Nuria Altarriba en la transcripción de su ponencia.

Laura Pallàs Mariani

Profesora de la Escola Superior de Música de Catalunya

Montserrat Urpí Cámara

Jefa de la Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya

2. MESA REDONDA: LAS FOTOCOPIAS EN LAS BIBLIOTECAS DE MÚSICA

2.1. Ponencias

Jon Bagüés. *Viva la fotocopia... controlada*, sería el título de esta intervención. No va a ser un panegírico a favor de la fotocopia, pero tampoco hay que demonizarla. Existen diez **situaciones musicales de necesidad o conveniencia del uso de fotocopias** en las bibliotecas musicales:

1. Un investigador solicita copia de un manuscrito antiguo. Cuando no se puede realizar una copia en microfilm –aunque sea aconsejable desde el punto de vista de la conservación–, se puede utilizar el recurso de la fotocopia como mal menor.
2. Un intérprete solicita fotocopia de una partitura que se encuentra en un volumen de obras completas de un determinado compositor y editadas por una institución concreta. Nos referimos especial-

mente a ediciones que están agotadas en el mercado, pero que pueden tener aún derechos de autor vigentes.

3. Una entidad interpretativa –orquesta, grupo de cámara, etc.– solicita fotocopias de los materiales de una obra para su estreno o interpretación antes de su publicación. Ésta es una práctica habitual como prueba para detectar errores.
4. Un usuario solicita copia de una obra manuscrita contemporánea, con permiso del autor.
5. Un archivo o biblioteca patrimonial realiza copias de sus partituras manuscritas, como elemento de preservación.
6. Una entidad interpretativa que desea tocar con los materiales manuscritos de un archivo solicita copia de estos materiales, en el caso de que no puedan salir del archivo.
7. Un intérprete solicita copia de un impreso descatalogado.
8. Un coro estrena una obra de un compositor cercano y utiliza como material del coro fotocopias de la obra manuscrita.
9. Un intérprete prefiere utilizar en los conciertos, fotocopias de un original propio para no ensuciarlo.
10. Un compositor que participa en un concurso de composición envía copia de su obra.

Éstos son algunos de los casos en que el uso de la fotocopia es lógico, sensato y, en la inmensa mayoría de los casos, no vulnera los derechos de autor.

Al mismo tiempo, observamos diez reflexiones o **razones para controlar el uso indebido de las fotocopias** de partituras:

1. Es necesario aclarar términos y delimitar los ámbitos de acción. Cuando decimos que es ilegal fotocopiar, hay que matizar. Se dice

que la fotocopia es ilegal cuando ilegales son determinados usos de material protegido por los derechos de autor. Buena parte de los materiales de bibliotecas y archivos, sobre todo de bibliotecas patrimoniales y de conservatorios que tienen un importante pasado histórico, son de dominio público.

2. La labor de conservación y preservación de los archivos y bibliotecas creo que debe tenerse en cuenta como fundamental a la hora de valorar su lugar primordial en el proceso de producción de nuevas ediciones, tanto de música antigua como contemporánea, y en esa labor, el uso de la fotocopia para fines de investigación o previo uso al de la edición ha de ser controlado.
3. Editores y bibliotecas son instituciones. La labor de difusión realizada por las bibliotecas, especialmente las de los centros de enseñanza, es una de las principales vías de propaganda de la nueva edición de partituras. En este sentido, deberían realizarse más acciones conjuntas entre editores y bibliotecas, y fundamentalmente con las bibliotecas de conservatorios, para enseñar de alguna manera, a través de sesiones didácticas, los procesos de edición y la situación y problemática de la edición a los estudiantes de cursos superiores. Algo se hace, pero no suficientemente.
4. La aplicación de las nuevas tecnologías en la distribución de partituras es una buena ocasión para reorientar la cuestión. Uno de los principales problemas es la difícil localización de un número importante de partituras. El uso de Internet favorece, no sólo la adquisición de documentos por parte de las bibliotecas, sino también la obtención de información sobre ediciones y editores, y la distribución de información y servicios a los usuarios de estas mismas bibliotecas.
5. No conocemos en nuestro país la existencia de fondos de partituras de ejecución en préstamo, cosa que sí existe en otros países europeos. La proliferación de conjuntos instrumentales ligados a las escuelas de música y conservatorios podría favorecer la creación de fondos musicales de préstamo, que, lejos de obstaculizar

la venta de partituras, ofrecería mayor nivel de control y concienciación de la utilización de partituras editadas.

6. Tal como ya ocurre en otros países, sería necesario activar diferentes fórmulas entre editores y bibliotecas para posibilitar el uso de ediciones monumentales. Actualmente, en la ejecución de ciertos repertorios, especialmente los de música antigua, se produce un uso de fotocopias sin control. La razón está en que gran parte de las ediciones están en volúmenes encuadernados de difícil manejo. En Estados Unidos, en cambio, existe la posibilidad de vender partituras a las bibliotecas mediante un convenio que incluye el uso de fotocopias de esas partituras. Una posible solución a nuestra situación sería implementar este tipo de adquisiciones.
7. En España estamos en inferioridad de condiciones respecto a otros países europeos, en cuanto a concienciación. Las bibliotecas pueden ejercer una buena labor de educación contra el abuso de las fotocopias, pero se deberían focalizar y priorizar ámbitos concretos de acción:
 - concienciar a los profesionales docentes de la importancia de aprender en las escuelas y conservatorios el uso correcto de la música;
 - concienciar a los músicos profesionales, aficionados, coros, bandas, etc., de que deben interpretar con partituras originales;
 - concienciar al alumnado para que estudie con originales.

La situación de cada grupo es diferente y, por ello, se necesita la complicidad de los diversos agentes de la cadena documental –editores, distribuidores, vendedores, etc.– para llevar a cabo este proceso de concienciación.

8. La facilidad del uso de programas informáticos de escritura –unida en muchos casos al desconocimiento enorme entre muchísimos músicos prácticos de los derechos de autor y de los

derechos colaterales de edición, etc.– nos enfrenta a la aparición, o posible aparición, de numerosas copias de partituras también sujetas a derechos (por ejemplo, las copias que un director de coro hace de una obra y pasa más tarde a un programa de edición de partituras). En este caso, la fuente de dichas copias puede ser enormemente difícil de precisar. Por ello, hay que reforzar la presencia en las bibliotecas de ediciones vigentes y estimular su uso mediante el servicio de préstamo. El préstamo, lejos de ser una acción limitadora, favorece la compra de los ejemplares para su correcta utilización pública.

9. La restricción prevista en la directiva europea con relación a las partituras, lejos de solucionar el problema, lo agravará: restringe la circulación de la música contemporánea, prima la utilización de ediciones de dominio público frente a ediciones críticas fuera de este dominio y limita la difusión de las editoriales musicales.
10. Los archivos y bibliotecas musicales trabajan especialmente con la creación musical, tanto desde el punto de vista de la conservación como desde el de la investigación y la difusión. Algunas de estas instituciones trabajan, en concreto, con la música y los músicos contemporáneos. Son, pues, las primeras instituciones interesadas en defender los derechos de los creadores y, sobre todo, en que su música se difunda. La nueva normativa, contextualizando esta idea, incide fundamentalmente en el control de las nuevas tecnologías, ante su gran facilidad de copia. Pero debemos todavía dilatar entre nosotros el uso de las partituras editadas. El problema de los editores no son las bibliotecas, sino la inexistencia de usuarios concienciados. Hace falta que editores y bibliotecas se unan en la solución del problema sin matar al emisario.

Josep Dolcet. *¿La fotocopia, enemiga del editor?* Mi tesis sostiene lo que el Sr. Bagüés ya ha dicho: demonizamos el problema de la fotocopia, lo simplificamos excesivamente, cuando existen muchísimos tipos diferentes de fotocopias.

Como editor de música, dirijo una editorial que, concretamente, se dedica a la edición de partituras, principalmente de música orquestal. Por una parte, editamos **obras de nueva creación** sujetas a derechos de autor; y por otra, **obras recuperadas del pasado musical** y que en principio no tienen derechos de autor, aunque, teóricamente, la persona que ha hecho la recuperación de una obra de estas características, la ha revisado y ha llevado a cabo su edición en el sentido intelectual del término, tiene todo el derecho a inscribirla como obra suya en los registros de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Este último aspecto siembra una problemática nunca vista, poco conocida y minoritaria en este país por la poca tradición con que cuenta este tipo de publicaciones.

No editamos una serie de cosas que entran dentro del campo de la fotocopia, como pueden ser los libros de enseñanza (libros de pedagogía musical –como por ejemplo los métodos de lectura de solfeo–, o los libros de ejercicios y estudio para un instrumento determinado). No editamos, tampoco, música ligera (pop o de baile), que tiene su propia problemática de la fotocopia, bastante diferenciada.

Hay que hacer una llamada a las orquestas para que no hagan fotocopias. Las más de veinte orquestas sinfónicas que hay en España, la mayoría de ellas de titularidad oficial, estatal o autonómica, actualmente no tocan con fotocopias. No tocar con fotocopias es una razón de prestigio e imagen, y en este sentido se ha avanzado bastante.

El problema principal es que la partitura es un tipo de material impreso cuantitativamente minoritario frente a otras modalidades de publicaciones (de texto, por ejemplo). Por eso cuando nos enfrentamos con legislaciones o criterios que han sido pensados para un determinado tipo de publicación, hay que intentar adaptarlos a estos otros medios. Tenemos que entender que la partitura musical, aunque se fotocopie poco, provoca un **fraude** en derechos de autor que representa una cantidad mucho más importante de lo que se puede pensar a simple vista: se fotocopian más partituras que libros, si hacemos la proporción con los ejemplares publicados. Por otra parte, el fraude es mucho mayor porque el precio por página de una partitura es enormemente más elevado que cualquier otra publicación de texto.

Otra gran diferencia que existe respecto las publicaciones ordinarias es el derecho de autor. Por ejemplo, el derecho de autor de los libros de texto y de la narrativa, por ejemplo, se origina por las ventas: es directamente proporcional a la venta que se haga de los ejemplares de una edición. Con una partitura no sucede así; su realidad se podría equiparar a lo que sucede con el teatro. Una obra de teatro se puede vender, se puede comprar en una tienda, pero cuando realmente genera dinero es cuando se representa, ya que el público paga unas entradas por asistir a su puesta en escena. Cuanto más dinero genera una obra musical es cuando se oye o se ejecuta. Entonces **¿qué pasa con las obras musicales de pedagogía y enseñanz** Aquí esta el problema; estas obras, al no ejecutarse públicamente, no generan este dinero, y, por tanto, son mucho más asimilables a la problemática del libro de texto escolar o universitario.

Así pues, podemos encontrar diferentes **tipos de fotocopias y usuarios**:

1. La **música orquestal**. Actualmente, en las grandes orquestas sinfónicas, la fotocopia está proscrita: todas las orquestas tienen su propio fondo, tocan sus propias partituras o, cuando son obras de alquiler, las alquilan y tocan con el material de alquiler. Las obras de alquiler son otro concepto exclusivo de la música, que no tiene nada que ver con ningún otro tipo de publicación impresa que se alquile y luego se devuelva al editor. Una situación diferente presentan las orquestas de cámara, de tipo amateur, que cada vez proliferan más en España. Generalmente, estas orquestas se nutren de las fotocopias que realizan de los materiales que han obtenido en préstamo de orquestas más grandes. Esto tiene sus agravantes y atenuantes. El atenuante, en este caso, es que muchas de estas orquestas pequeñas de estudiantes o de aficionados no suelen ganarse la vida con ello. Moralmente, pues, es más discutible exigirles un pago por ello.
2. Las **bandas de música**. Normalmente fotocopian una gran cantidad de materiales, aunque también otra práctica muy extendida es el intercambio. El atenuante es lo dicho anteriormente: las bandas, por regla general, no están formadas por músicos

profesionales que obtengan un beneficio económico de sus funciones. Se estableció un acuerdo entre la SGAE y las asociaciones de municipios para que éstas recaudaran una cantidad de dinero de las bandas por sus actuaciones (por ejemplo, en la fiesta mayor de un pueblo) para que posteriormente fuese entregada a la SGAE. El problema de las bandas es que, al tocar música al aire libre, no se precisan entradas y los asistentes tampoco tienen ticket, con lo cual resulta muy difícil saber lo que hay que recaudar. Asimismo, ¿qué hacer con el dinero recaudado? Como no hay programa de la actuación, no hay forma de saber cómo se puede repartir este dinero entre los autores. Por tanto, los editores tampoco se benefician de esta recaudación. En Valencia, concretamente, se crearon archivos comarcales de música, a los que pueden ir las bandas para conseguir materiales, pero, de hecho, estos archivos continúan fomentando la fotocopia.

3. La **música de baile**. En Cataluña existen también las **sardanas**, con una problemática similar a la de la música de baile o de las salas de fiesta. Las escuelas de sardanas siempre tocan con partituras; los conjuntos de música de baile tocan muchas veces con partituras dedicadas y otras veces no, pero en cualquier caso el problema es que estas fotocopias sí que son utilizadas por músicos profesionales que se ganan la vida tocando esta música. En Cataluña, el caso de la sardana sí que tiene protegido el derecho de autor, por el control que se efectúa mediante las hojas de datos que indican lo que se ha interpretado en cada actuación.
4. La **música coral**. Un caso distinto es el de los coros que cantan obras de las *opera omnia* editadas por musicólogos (por ejemplo Victoria, Guerrero y Morales) o que cantan obras de una sola hoja, y entre los que el uso de la fotocopia es muy elevado. Utilizar fotocopias es justificable cuando no se puede salir a cantar con un volumen muy grueso o con varios volúmenes. Pero no es justificable si las piezas ocupan una hoja, que acostumbran a venderse por 5 o 10 pesetas (es decir, unos 0,03 o 0,06 €). Estas situaciones tienen algunos atenuantes: por una parte, los grupos no suelen ser profesionales, y, por tanto, no cobran por actuar

sino que a veces incluso pagan una cuota establecida, por otro lado, suele ser difícil encontrar partituras, y no sólo las de ediciones musicológicas. Si se van a comprar en una pequeña tienda 50 copias de una partitura, normalmente hay que encargarlas, y se tarda mucho tiempo en conseguirlas. Debemos también pensar en el hecho de que muchos de estos coros se encuentran alejados de las capitales, de forma que el acceso a tiendas de música aún es más difícil.

Las fotocopias temporales no se hacen con ánimo de defraudar, sino por comodidad, para evitar las dificultades de conseguir los papeles, o por inconsciencia de que la fotocopia perjudica al autor y al editor.

5. La **música para órgano**. Este caso es parecido al de los coros en lo dicho sobre las *opera omnia*. A menudo, el organista, para no tocar con un volumen demasiado grueso, hace fotocopia de la pieza que va a ejecutar a partir de la partitura original de su propiedad. Además, los organistas no estudian en su casa, sino en una iglesia con órgano, por lo que acostumbran a guardar allí sus fotocopias para interpretar y se evitan, así, mover continuamente gruesos volúmenes.

En la música de órgano, los derechos de autor tampoco se encuentran protegidos porque en los conciertos en iglesias normalmente no existe control por parte de los inspectores.

6. Las **partituras en exámenes**. Los conservatorios importantes tienden a proscribir el uso de fotocopias y a no dejar examinar al alumno que se presente con ellas –criterio bastante lógico si se tiene en cuenta que es una pieza de concierto que luego se podrá volver a tocar en público, de forma que es una especie de inversión que hace el futuro profesional de un instrumento.
7. El **libro de música en el colegio**. Se trata del libro de una asignatura, que presenta la misma problemática que el libro de texto antes mencionado.

8. **El libro de enseñanza.** La propiedad intelectual permite la fotocopia de una parte de un libro siempre que se haga en aparatos o en fotocopadoras legalizadas, es decir, en centros que pagan un canon a CEDRO. Posteriormente, este canon se reparte entre los autores y editores. Éste es el caso de los grandes conservatorios actuales. En las escuelas de música y conservatorios de grado elemental, de grado medio, etc., normalmente, los libros de música no se fotocopian porque se utilizan completamente a lo largo del curso. En este caso, el libro se asimila bastante a lo que es el libro de texto escolar.

Otra cosa son las escuelas privadas de música: escuelas pequeñas, de unos 100 alumnos, que podemos encontrar tanto en las capitales como en los pueblos. Ahí sí que la fotocopia, lamentablemente, tiene un uso muy importante. Incluso se da una picaresca, que se podría considerar el uso más grave del recurso de la fotocopia, consistente en fotocopiar fragmentos de diversos libros o métodos de estudio para confeccionar el propio libro de la asignatura; se encuaderna artesanalmente y se vende a los alumnos. Ésta es una práctica que también se ha detectado en universidades y en otros centros de enseñanza.

Por último hay que mencionar a los profesores particulares que normalmente se desplazan a casa de su alumno o dan clases en su propia casa, los cuales, por regla general, se nutren bastante de fotocopias que proporcionan directamente a sus alumnos particulares, cobrando o no.

Éstos son los diferentes aspectos del uso o abuso legal o ilegal de la fotocopia, que complementan, así, lo dicho anteriormente por el Sr. Jon Bagüés.

Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta una cosa importante: qué es **el derecho de autor en música**. El día que se tenga controlado al cien por cien –algo bastante difícil pero no imposible habida cuenta de los avances técnicos, cada vez más rápidos–, el problema de la fotocopia se habrá terminado. Entonces no importará el sector de la fotocopia, porque el princi-

pal ingreso que tendrá tanto el compositor como el editor será a través de la propia interpretación de la música.

Otro aspecto que también debe considerarse son los diversos **avances editoriales** que se están desarrollando, algunos en fase de prueba, pero con los que ya es posible poder comprar directamente partituras a través de Internet, simplemente pagando un canon para poder imprimir en una impresora propia. Esta serie de avances tecnológicos puede hacer que todo el problema del que hoy estamos hablando desaparezca o cambie de forma considerable dentro de unos años.

Marta Malmierca. Hay que puntualizar que el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) lleva a cabo algunas actuaciones o actividades que se suelen atribuir a la SGAE. Seguramente la diferencia de noventa años de existencia que separa a las dos entidades tenga algo que ver en ello. Nuestra obligación, como principio fundamental en la organización, es difundir o concienciar sobre la necesidad que tenemos todos de la protección de los derechos de autor. Trataré de tocar algunos puntos fundamentales.

¿Qué es CEDRO? CEDRO es una entidad de gestión, como la SGAE, pero con la diferencia fundamental de que únicamente representa a autores y editores de **obra impresa**. Como obra impresa, nos referimos a obras de texto –libro universitario, académico o técnico–, con independencia del contenido. En el campo de la música, nos referimos a cualquier libro, método, tratado, etc., y, por supuesto, también incluimos las partituras musicales. El control del uso de fotocopias en ejecuciones públicas es una de las actividades de CEDRO que habitualmente se atribuye a la SGAE.

¿Qué gestiona CEDRO? Representamos a todos los editores de música impresa y de textos, con independencia de los contenidos, y gestionamos las obras de los autores y editores españoles que se hayan asociado a CEDRO. Actualmente, tenemos unos 5.500 asociados. Entre ellos, 37 editoriales de música impresa. También son miembros todos aquellos editores que se han asociado en sus países de origen a entidades homologadas por CEDRO, y con las que CEDRO tiene convenios de reciprocidad, de manera que es lícito perseguir la fotocopia de editores o autores extranjeros aquí, y

que se controle este mismo uso fraudulento de obras de autores y editores españoles fuera de nuestras fronteras. La gestión que lleva a cabo CEDRO es la de los **derechos de carácter patrimonial**, que son una parte de los derechos de autor, puramente económicos.

Sobre el hecho de si existe la **facultad moral** de perseguir a aquellos que hacen fotocopias a pesar de no obtener un beneficio económico de las mismas, hay que hacer una pequeña puntualización. La falta de afán de lucro no es la única condición para la persecución, ya que la ley incluye muchos otros aspectos, aunque se crea que el dinero es lo más importante. No obstante, CEDRO solamente gestiona derechos patrimoniales, es decir, no puede defender derechos morales. Gestiona el **derecho de reproducción** de las obras y, entre otras modalidades, la reproducción mediante fotocopia, el **derecho de distribución** de partituras y libros, el **derecho de transformación** y el **derecho de comunicación al público** –diferente de la ejecución pública, que controla la SGAE–, una cuestión totalmente nueva que prevé la nueva directiva y que está en proceso de incorporarse a la nueva Ley de propiedad intelectual.

Dejando de lado las excepciones, para llevar a cabo cualquier reproducción de una obra, normalmente es necesaria la autorización del titular de los derechos de autor y del editor, y, en consecuencia, en la mayoría de los casos es necesaria la autorización de la entidad de gestión que está representándoles.

Como norma general, en la sociedad española hay poca conciencia de lo que representa reproducir mediante fotocopia, un efecto que no existe en los países nórdicos. Incluso en nuestro país tenemos que elegir contra quién pleiteamos, porque podríamos hacerlo contra todos. No hay control de conciencia, tal como han planteado los ponentes anteriores. No hay conciencia de que se está violando un derecho. Hoy en día, la propiedad intelectual es tan defendible como la propiedad privada. A nadie le parecería moralmente aceptable, y no digamos económicamente aceptable, que le quitaran el coche o la propia casa porque es su propiedad privada. Por lo tanto, a un autor tampoco le tiene que parecer defendible en ningún caso, a no ser que acepte o autorice la explotación, la expropiación de su obra, que es su propiedad privada, su trabajo, su dedicación.

Se habla de la defensa de un tipo de fotocopia, tanto por parte de los usuarios, como de los representantes de los usuarios de esas obras o por los propios titulares de las obras, los editores. CEDRO también dice "sí a la fotocopia controlada" –porque es necesaria– pero estrictamente controlada y pagando en los casos que se establecen o en la medida que se autorice por los autores, editores y las entidades de gestión.

La **Ley de propiedad intelectual** contempla los derechos de reproducción. Dice la ley: "Se entiende por reproducción, la fijación de una obra en un medio que permita la comunicación o la obtención de toda la obra o de partes de ella". Es decir, no se condiciona la extensión de lo reproducido, pues también es reproducción. Si es necesario, se tiene que controlar y exigir un pago. De todas formas, esto tampoco condiciona la definición de la ley, así que se considera reproducción tanto el hecho de fotocopiar como escanear una partitura y ponerla disponible en Internet para que pueda ser descargada, impresa, o enviada por correo electrónico. Es también una reproducción, y la Ley de propiedad intelectual la protege exactamente igual. Es decir, estaríamos ante una infracción de los derechos de autor tanto en un caso como en otro. Aunque parezca más grave el caso de Internet, por ser nuevo y aparentemente no controlado, la fotocopia causa exactamente los mismos perjuicios. Por supuesto, el control es mucho más difícil cuando estamos hablando de nuevas tecnologías o de Internet.

A propósito del **derecho de comunicación pública**, hay que tener en cuenta que se habla de este derecho cuando nos referimos a ejecuciones e interpretaciones de obras. Entonces no se habla de reproducción, por cuanto no es necesario reproducir o ejecutar el derecho de reproducción, cuando lo que se hace es ejecutar o comunicar al público, es decir tocar, escenificar o ejecutar una obra. Ésta es una modalidad nueva en la que va a intervenir CEDRO: la puesta a disposición de este derecho de comunicación pública, por ejemplo, en Internet. Es decir, cuando uno añade una partitura en una página web, la pone a disposición del público, pero no al mismo tiempo a todo el mundo. Ésa es la diferencia con la comunicación pública: se pone a disposición del público una obra para que éste, en el momento y lugar que desee, pueda imprimirla, descargarla y ejecutarla. Eso es la puesta a disposición, y en ese sentido nos enfrentamos a una nueva modalidad del derecho de comunicación pública.

De manera que **CEDRO va a intervenir** en dos cuestiones:

1. En la reproducción de las obras mediante fotocopiado o escaneado,
2. En el derecho de puesta a disposición, una modalidad del derecho de comunicación pública.

En cuanto a las licencias, nos podemos referir a los ejemplos que se han planteado. Las licencias que CEDRO concede y debe conceder por ley son de dos tipos:

1. Licencias de carácter general o colectivo. Son las que autorizan a una biblioteca, conservatorio, escuela, o a quien sea el usuario que vaya a hacer la copia de una obra, a llevar a cabo la reproducción de obras del repertorio general, bajo unos límites y de manera controlada y, por supuesto, mediando una remuneración, a partir de unas tarifas.

En general, se pagan unas tarifas y no se controla la obra en concreto. Después, existen unos sistemas de reparto, de acuerdo con el resultado de unos estudios dedicados a saber qué obras son las que más se reproducen. De acuerdo con esto, se entregará el dinero al autor o al editor.

2. Licencias puntuales. Son las que se conceden para un acto concreto. Aquellas personas o instituciones que quieran hacer una reproducción, no con carácter general, sino con motivo de un acto, por ejemplo un aniversario, no tienen que pedir licencia para todo un año, sino puntualmente una reproducción de una obra en concreto y de un editor específico. Esta reproducción no entrará en los repartos generales, sino que al autor y al editor de la obra se les va a entregar la parte que les corresponda por las fotocopias realizadas.

¿Quién necesita la autorización? Generalmente no se pide porque se piensa que se está haciendo algo lícito. No obstante, necesita la licencia de reproducción cualquier persona que tenga ánimo de lucro en la reproducción o que vaya a hacer un uso colectivo de la misma. Es decir, aquellos

coros, aquellas bandas –aunque sean *amateurs* y sin ánimo de lucro– o aquellas bibliotecas o centros de ciencia que hagan un uso colectivo, que entreguen la obra a 3, 27 o 400 personas, necesitan licencia de la entidad de gestión, o del titular de los derechos en su caso.

Pedir al autor directamente el permiso puede resultar poco práctico para quien diariamente trabaja haciendo fotocopias. Ésa es la razón principal de ser de la entidad de gestión: aglutinar a los autores y editores, conceder licencias y entregar a éstos la remuneración correspondiente. También por una cuestión práctica se establecen unas tarifas generales que se aprueban en la entidad de gestión con el consenso general de autores y editores. Autores y editores entienden que la fotocopia es necesaria. Por eso se permite, pero siempre dentro de unos límites y haciendo una aportación económica.

En referencia al volumen de partituras musicales que se fotocopian, CEDRO está llevando a cabo un estudio sobre el sector de la música impresa –que se espera terminar a finales del 2003–, con el objetivo de conocer exactamente la cantidad de partituras musicales que se están fotocopiando en nuestro país, de manera que se pueda establecer una tarifa de recaudación, tal y como se ha hecho en las universidades para el libro de texto o libro académico. Mientras se esperan los datos, el último estudio nos indica que en España, al año, se fotocopian un total de 26.000 millones de páginas, de las cuales, un total de 4.800 millones corresponden a material protegido por los derechos de autor. Se contabiliza todo, texto y música impresa. Concretamente, en música impresa se fotocopian, al año, 15 millones de páginas de partituras musicales. Y todo lo que se fotocopia se deja de vender, y se deja de ingresar una cantidad importante de dinero para los autores y editores. La parte de música impresa representa un 0,36 % de las páginas totales que se fotocopian, pero siguen siendo millones de páginas.

¿Dónde se fotocopia más? Según el último estudio, en las copisterías. Estos establecimientos fotocopian indistintamente del contenido impreso. En las inspecciones de CEDRO, llevadas a término con ayuda de la policía, se han encontrado gran cantidad de partituras fotocopias destinadas a colectivos *amateurs*.

Según este estudio, se fotocopia un 1,2 % en las copisterías, un 0,96 % en escuelas de enseñanza media, un 1,84 % en enseñanza primaria, y un 1,37 % en asociaciones culturales y recreativas. ¿Hay que permitir que se lucre el propietario de una copistería a partir de los derechos de autores y editores? Sí, pero repartiendo también beneficios a los autores y editores de las obras reproducidas.

Ante esta lamentable situación, CEDRO está llevando a cabo diversas **acciones de difusión**:

- participación en cursos, jornadas, mesas redondas, para difundir y concienciar a la población española de la necesidad de proteger la propiedad intelectual;
- desarrollo de campañas de concienciación en ferias de libros en las que se nos permite montar un *stand*;
- realización de cursos de formación para todo tipo de sectores: público en general, profesionales y estudiantes.

Los estudiantes no son el público objetivo más importante, sino los propios profesionales de la música. Lamentablemente, los mismos profesores de conservatorios, universidades o escuelas fomentan la fotocopia. Aunque la posición cambia cuando se trata de una publicación propia. Lógicamente, son los primeros en hacer un flaco favor a su sector.

La propia administración de justicia (jueces, fiscales, sectores judiciales) tiene problemas cuando llega a sus manos un conflicto sobre propiedad intelectual y fotocopias de libros. No diferencian entre libros o partituras, no saben cómo proceder con la fotocopia: coger la fotocopia, llamar a la entidad de gestión, hacer que la policía se lleve las fotocopias, detener al propietario de la copistería, o detener a la entidad que ha ordenado hacer las fotocopias...

Aquí está la razón de ser de los **cursos de formación** que imparte CEDRO. La actuación correcta en una situación como ésta de fotocopias descontroladas sería la de llevárselas, incautarlas y no dejar que se distribuyan. Posteriormente, y a través de un peritaje, se debe calcular la indemnización que se pedirá; se comprueba la posesión de licencia y el cumpli-

miento de su uso; se estudia la forma de hacer llegar a los perjudicados su indemnización.

Una vez agotadas todas las vías que pasan por acciones formativas, de difusión, acuerdos o intentos amistosos de **negociación** –más factibles con las asociaciones y con los bibliotecarios que con los propietarios de copisterías–, se pasa la acción a los juzgados y se empiezan los **pleitos** que correspondan. No obstante, cabe decir que la mayoría de los pleitos que CEDRO ha interpuesto por reprografía ilegal son contra establecimientos abiertos al público, tipo copisterías, que basan su negocio en la infracción sistemática de los derechos de autores y editores a los que se les está fotocopiando sus libros. El resto de instituciones, públicas o privadas –empresas, conservatorios, bibliotecas, etc.–, suelen aceptar un acuerdo y un pago de licencias una vez explicada la problemática.

Hablando de los ejemplos antes citados, me ha llamado mucho la atención el de aquellos **profesores que fotocopian partes de partituras**, hacen un compendio con un título determinado y, bajo su nombre, lo distribuyen entre sus alumnos. De este hecho hay que destacar dos traiciones: la moral y la económica. En los dos casos se comete una infracción: si el compendio se hace bajo el propio nombre, hay una traición de tipo moral; por otra parte, hay una infracción del derecho económico. Sólo en este segundo caso, CEDRO podrá defender a los autores plagiados o a los editores implicados en esta historia, en cuanto a derechos económicos, pero no podrá defender sus derechos morales.

Otro ejemplo que me gustaría comentar es el de **las obras agotadas**. Es un mal generalizado y desconocido, normalmente, en todas las bibliotecas y en todos los centros de documentación y archivos. El que una obra –texto o partitura– esté agotada no significa que no tenga derecho de autor, sino que, o bien no está disponible en las tiendas en ese momento, o no existen ejemplares de la edición. Estas circunstancias no dan carta blanca para fotocopiar. Habrá que llegar a un acuerdo con el autor o el editor sobre la necesidad temporal de fotocopiar la obra porque no está en el mercado o porque, efectivamente, se ha agotado. Se paga aquello estipulado y se fotocopia lo que se necesita, pero de manera controlada. Eso no significa que pasado un tiempo no se pueda volver a editar y a vender. Éste es un

tema importantísimo, porque la ley en ningún caso habla de obras agotadas y que por este motivo sean de dominio público, éstas, según la ley, son las que han transcurrido más de 70 años después del fallecimiento del autor, nada más.

Por último, otro tema que se ha puesto de manifiesto es el de **los coros** que cantan en iglesias, en actos o en conciertos. Para estos casos la Ley de propiedad intelectual contempla, en el artículo 38, la siguiente excepción: "serán libres y se podrán realizar y ejecutar aquellas obras con motivo de actos o ceremonias religiosas abiertas al público por las que no se cobre entrada". Por tanto, no es necesario que la SGAE controle este tipo de actos.

Núria Altarriba.^[1] Estamos aquí porque nos encontramos en un momento de desconcierto, un momento difícil en que la evolución tecnológica está ocasionando muchos cambios en la vida cotidiana, y que afectan al trabajo diario, tanto de los bibliotecarios, como de los autores, de los editores o de los creadores. Es un momento en el que toda la tecnología está evolucionando y estamos viendo que las leyes tienen que adaptarse a unos cambios que acostumbran a ir por delante de las propias leyes. Consecuentemente, hay que ir estudiando de qué manera nos afectan estos cambios.

En Europa, se aprobó, el año pasado, una ley para intentar unificar el modo de legislar la propiedad intelectual y establecer un modelo europeo. El derecho de autor escapa a las fronteras a causa de la globalización económica y tecnológica. Este desconcierto, este nuevo sistema de medios, obliga a **analizar la legislación vigente**.

En España somos pioneros, pues este mes de noviembre ya ha aparecido el primer borrador del Anteproyecto para la reforma de la ley vigente

1 *Nota del editor:* Cuando se realizó esta mesa redonda acababa de aparecer en noviembre del 2002 un primer Borrador de transposición de la Directiva europea al derecho español. Desde entonces han aparecido tres borradores más: uno en enero del 2003, otro en noviembre del 2004, y el último en marzo del 2005. La intervención de Núria Altarriba es una serie de aclaraciones a las transparencias que se proyectaron durante la mesa redonda en referencia a ese primer borrador.

de propiedad intelectual. La Directiva europea se debe implementar en el derecho español. Como biblioteca, la propiedad intelectual forma parte de nuestro trabajo, aunque también debemos atenernos a otras leyes.

Una **biblioteca** es una institución con unas finalidades y unas funciones reconocidas socialmente. No se trata de un simple negocio y, por ello, la legislación le da un trato especial. Nuestra legislación, a través de las bibliotecas, protege los derechos de los autores una vez esos derechos son de dominio público (momento en que la obra queda, por tanto, a disposición de cualquier persona para ser reeditada o copiada, siempre respetando el derecho moral: el de su autoría). Es entonces cuando las instituciones públicas ejercen la salvaguarda de cada obra en el ámbito patrimonial.

En el entorno analógico, hasta el momento ha habido soluciones y se ha convivido con cierta normalidad.

A raíz de todos estos cambios y empujado por el interés de diversas personas, en 1996 se creó en Barcelona el grupo **Bibliotecas y Propiedad Intelectual (BPI)**. Teníamos que estudiar, de repente, una serie de conocimientos que no nos habían enseñado antes.

Este Grupo está abierto a todos los profesionales de España, dado que la ley es de ámbito estatal. El objetivo es estudiar las normas vigentes e ir observando el desarrollo de la legislación en nuestro entorno.

El Grupo BPI actúa como grupo asesor de **FESABID**, que ha acogido la idea de tratar estos temas legales con mucho entusiasmo, y está fomentando actividades con la finalidad de llegar a un entendimiento entre todas las partes implicadas.

Básicamente, el grupo BPI trabaja en la **elaboración de documentos** a partir del estudio de casos concretos. Como somos muy pocas personas en el Grupo, los resultados se reducen a dos o tres estudios de casos al año, cuyos resultados son presentados en las distintas jornadas profesionales. Básicamente, el seguimiento de la Directiva europea y su propuesta de transposición al derecho español nos ha ocupado el trabajo de los últimos dos años.

El grupo BPI está preocupado, obviamente, por la presión existente en el ámbito europeo para proteger el derecho de autor al máximo –de forma que puedan quedar totalmente anuladas las excepciones para los fines de investigación de las bibliotecas, e incluso de conservación para los archivos, bibliotecas y museos–. El Grupo quiere dejar constancia de que está a favor de la protección del derecho de autor. Sin embargo, defiende determinados usos. Una cosa es el uso para fines determinados o establecidos, y otra es el abuso. Y en el abuso no estamos de acuerdo. A causa de otros hechos graves que sí existen, no sería bueno que las bibliotecas tuvieran problemas en ofrecer los servicios que hasta ahora habían ofrecido. Y no se reconociera esta labor de fomento y de difusión de la cultura, que venimos ejerciendo desde hace ya bastantes años.

También preocupa al Grupo el hecho de que no se intenten aprovechar las nuevas tecnologías existentes –como, por ejemplo, los sistemas de alfabetización–, útiles tanto para los usuarios como para modernizar las bibliotecas. Estamos entrando en un entorno digital y por lo tanto hay que intentar que la biblioteca no quede aislada.

El grupo BPI tiene en cuenta los siguientes **principios**:

1. La consideración de las bibliotecas y centros similares –archivos, fonotecas, filmotecas, etc.– como **centros difusores de la cultura**. Esta labor no perjudica el mercado editorial, pues fomenta la investigación y también puede estimular el consumo. Una biblioteca no es una librería. Una biblioteca tiene un proyecto de adquisición de colecciones, que permite encontrar, al cabo de unos años, documentos totalmente agotados.
2. La importancia de la **labor de archivo, conservación y preservación** es incuestionable en muchos casos.
3. La imposibilidad, por parte de las bibliotecas, de asumir muchas **dificultades administrativas** derivadas de las actividades de sufragar el pago por las distintas compensaciones económicas que puedan implementarse.

4. En este momento, en España hay **ocho entidades de gestión** reconocidas por el Ministerio de Educación y Cultura. No existe un portal único al que dirigirse. Por tanto, el sistema es complejo. En otros países sólo existe un único ente de gestión, aunque con el peligro, por otro lado, de que se convierta en un monopolio.
5. ¿Cómo pueden solucionar, las bibliotecas, los problemas que pueden derivarse de la **imposición de cánones**? No estamos de acuerdo con la implementación de cargas impositivas múltiples. Es decir, si se va a gravar por copia privada, en el caso que una sola página pase por muchos equipos, se va a pagar tres veces y eso no es justo para el ciudadano.
6. Por último, dentro del apartado de medidas tecnológicas previstas en la Directiva para **controlar el uso de las obras**, se puede llegar a la situación de que, habiendo pagado todos los cánones legales, las medidas tecnológicas no permitan acceder a la obra.
7. La Directiva es una ley que protege la propiedad intelectual. Dentro de ésta hay unas consideraciones que configuran la filosofía de la ley, y existen otras que son **excepciones**, límites a la ley. Vamos a ver estas excepciones:
 - a. La **5.2.a**, en el Borrador actual no se recoge, aunque tampoco era una excepción tradicional dentro del marco legislativo español.
 - b. La **5.2.b** trata de la copia privada y sí que se recoge en el Borrador. Se mantiene el límite de la copia privada pero con remuneración: la copia para uso privado paga un canon, que es lo que pagan las fotocopadoras, o los distintos equipos que sirven para reproducir. En este caso, el borrador dice que se reglamentará concretamente.
 - c. En consecuencia, el artículo **31** también se reforma, y así quedan exentas de pago las reproducciones provisiona-

les, necesarias tecnológicamente. Es decir, cuando se hace una consulta, tecnológicamente se requiere hacer un acto de reproducción y este acto, dado que es absolutamente necesario, queda considerado como excepción. En todo caso, el uso privado del copista queda sujeto al artículo **25**, y se supone que se reglamentará más adelante.

- d. En la **5.2.c**, la Directiva europea, con la intención de armonizar toda la normativa, recoge **como excepción** lo siguiente: “en relación con actos específicos de reproducción efectuados por bibliotecas, centros de enseñanza o museos accesibles al público, o por archivos, que no tengan intención de obtener un beneficio económico o comercial directo o indirecto.”

Se incorporan los centros de enseñanza y no se limita el tipo de actos de reproducción. Por otro lado este beneficio **indirecto** habrá que aclararlo para ver si va a ser una excepción o, por el contrario, no va a tener ninguna consecuencia.

- e. En todo caso, en el Borrador, el artículo **37** mantiene que las bibliotecas, las fonotecas, las filmotecas o hemerotecas accesibles al público y las que pertenecen a instituciones docentes –no centros de enseñanza, como dice la Directiva–, así como los museos y archivos, podrán llevar a cabo sin la autorización del autor los actos siguientes:

I. Reproducción, sin finalidad lucrativa directa o indirecta, para la **conservación**. La palabra “conservación” aparece ahora, antes se podía pensar que no era correcto fotocopiar un libro o partitura antigua con este fin.

II. Reproducción para **la investigación**. Hay casos, por ejemplo, en que es necesaria una reproducción para seguir trabajando en casa. Un investigador necesita-

rá consultar muchísimas piezas que no encontraría en el mercado y si las encontrara quizá tampoco podría comprarlas; un investigador consulta muchas obras distintas.

- III. Reproducción necesaria para llevar a cabo la **comunicación o puesta a disposición** para consulta. En este Borrador se mantiene la excepción para el préstamo, tal como ha ocurrido hasta ahora. El préstamo de las obras es un servicio que tienen que hacer las bibliotecas.

La excepción 37.c recoge la **5.3.n** sobre el tema de la comunicación de obras o su puesta a disposición del público: se podrán consultar a efectos de investigación las obras ya divulgadas –la obra inédita no ha sido divulgada–, y que figuran en sus colecciones, mediante red cerrada y a través de terminales especiales, instalados en los locales de los propios establecimientos de consulta pública.

f. Todas estas excepciones se refieren al mundo analógico, porque en el entorno digital, lo que va a imperar es la licencia que queda sujeta a las condiciones de los contratos, sin ninguna excepción legal. Éste es otro problema que las entidades de gestión tendrían que formularse. En este momento, las bibliotecas se encuentran con peticiones de precios absolutamente abusivos por el acceso a bases de datos, por ejemplo. Y tenemos que decir que tampoco es fácil negociar con las multinacionales. Estaría bien que se fomentara una filosofía de precios que tuviera en cuenta las finalidades de las bibliotecas.

g. El tema de la **ilustración y la enseñanza**. La Directiva europea recoge en la **5.3.a** que únicamente es posible la ilustración con fines educativos y para la investigación científica, y siempre indicando las fuentes que sean conocidas. En este caso, el artículo **32** de la LPI, se reforma.

La cita como ilustración ya existía, pero ocasionaba muchos problemas. Por ejemplo, hay quien, amparándose en el derecho de cita, publica un libro de texto y quien, en el extremo opuesto, pide permiso para todo. En este caso, el legislador intenta ser muy claro. Dice: “Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como otras aisladas de carácter plástico... Esa inclusión se realiza con fines de análisis, comentarios, juicio crítico, reseñas, en la medida justificada con el fin de esa incorporación y siempre indicando la fuente”. En el mismo artículo se contemplan las citas de artículos periodísticos y publicaciones periódicas para la elaboración de revistas de prensa.

- h. Según el **5.3.b**, también se prevé una finalidad de **ayuda a las personas con minusvalía**. El Borrador contempla este caso en el artículo 31, y también prevé la excepción cuando la obra se utilice para **fines de seguridad pública** o para el **correcto desarrollo de procedimientos administrativos**. Este tema ya estaba previsto anteriormente, pero se puede destacar la ampliación del concepto “personas con minusvalía”, pues hasta ahora estaba limitado a los invidentes.

Hay **otras excepciones** que se pueden adaptar según la tradición legislativa de cada país. Por ejemplo, la legislación española mantiene el artículo que trata de las obras situadas permanentemente en parques públicos, que pueden ser fotografiadas, etc., sin embargo, no vamos a tratarlo porque no son objeto de esta mesa.

El borrador también ha recogido el concepto de “**prueba de tres fases**”. En este contexto hay que entender que la ley es el marco principal, y que las excepciones son aquellas limitaciones que deben aplicarse de manera sensata, siempre que no se entre en conflicto con la explotación normal de la obra y que no se perjudiquen los derechos legítimos del titular. Sería la aplicación de la prueba de tres fases. Esta prueba es

difícil de aplicar por la subjetividad que puede conllevar. El Borrador la mantiene en el artículo **40.2**.

La Directiva prevé la implementación de **medidas tecnológicas** para controlar el acceso. Desde FESABID se pide que estos sistemas, cuando sean necesarios y la excepción lo permita, no provoquen dificultad para acceder a la información.

La Directiva está en fase de estudio en los países europeos con el objetivo de adaptarla a su derecho. En todo este contexto hay mucha presión por parte de los titulares de los derechos para controlar la explotación de la obra. Las bibliotecas sólo representan un granito pequeño de arena en todo este entorno, en el cual hay muchos más intereses. No obstante, la Directiva ha mantenido una serie de excepciones que se pueden adaptar al derecho de cada país. En este punto se puede plantear si conseguirá la Directiva armonizar el conjunto, pues cada cual querrá escoger los límites que le sean de tradición en su país y ya sabemos que hay **países, finalidades y recursos muy distintos**.

En el entorno musical hay realidades muy distintas, según se trate de formato analógico o formato digital. En el entorno digital existe un comercio y unas posibilidades que obligan a las entidades de gestión a controlar el uso que se está haciendo de la música en el ámbito digital. Este entorno es muy distinto de lo que sucede por ejemplo en un Conservatorio.

Para centrar el discurso, hay que tener en cuenta que la **biblioteca** no debe descuidar nunca su misión de centro conservador –por lo que se refiere a obras agotadas–, y centro de investigación –concepto previsto por la legislación.

Por ejemplo, ¿Qué se puede hacer cuando no se encuentra en el mercado un documento concreto? Según el artículo **20** de la Constitución Española, la persona tiene **derecho a la información**, a formarse como persona y a saber la verdad de las cosas, lo que implica la investigación. Por tanto, no se puede negar una reproducción para

fines de investigación. La Ley busca encontrar una solución lógica a este tipo de situaciones y unos mecanismos fáciles.

Como Grupo BPI, debemos decir que estamos encantados de tener conversaciones con CEDRO –que ha sido la única entidad de gestión que ha manifestado interés por la problemática de las bibliotecas–. Resulta muy interesante mantener estas mesas redondas para poder contrastar conceptos. En todo caso, el mundo de la música en nuestro país es pobre: tiradas cortas, obras que se agotan, público que no compra... de modo que hay que preguntarse:

¿Por qué la gente no compra? ¿Es muy caro?, ¿no es de fácil acceso? Si la respuesta es afirmativa, es que hay un problema. Entonces, o se hacen ediciones más baratas, o se piensan otras soluciones. En cualquier caso, nada debe repercutir en las funciones de la Biblioteca.

Como conclusión, debemos añadir que es necesario encontrar un punto de equilibrio: analizar cuál es el límite de la investigación, luchar por los derechos de la propiedad intelectual y, especialmente, por el derecho moral, que es el menos respetado.

2.2. Artículos de la directiva^[2] y borrador^[3] citados

Directiva: 5.2a)

“en relación con reproducciones sobre papel u otro soporte similar en las que se utilice una técnica fotográfica de cualquier tipo u otro proceso con efectos similares, a excepción de las partitu-

2 *Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información.*

3 *Borrador de modificación del texto refundido de la Ley de propiedad intelectual, para incorporar la Directiva 2001/29/ce, de 22 de mayo, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información.*

ras, siempre que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa;"

Directiva: 5.2 b)

"en relación con reproducciones en cualquier soporte efectuadas por una persona física para uso privado y sin fines directa o indirectamente comerciales, siempre que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa, teniendo en cuenta si se aplican o no a la obra o prestación de que se trate las medidas tecnológicas contempladas en el artículo 6;"

Borrador de noviembre de 2002:

En el Art. 25 se mantiene el límite por copia privada con remuneración, que deberá determinarse reglamentariamente. También reglamentariamente se podrán establecer excepciones al pago, según la peculiaridad de su uso. El art. 31 se reforma y quedan exentas las reproducciones provisionales necesarias tecnológicamente. El uso privado del copista queda sujeto al art. 25.

Directiva 5.2 c)

"en relación con actos específicos de reproducción efectuados por bibliotecas, centros de enseñanza o museos accesibles al público, o por archivos, que no tengan intención de obtener un beneficio económico o comercial directo o indirecto;"

Borrador de noviembre de 2002:

Art. 37:

"Las bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas accesibles al público y las que pertenezcan a instituciones docentes integradas en el sistema educativo español, así como los museos y archivos, podrán llevar a cabo sin autorización del autor los actos siguientes:

- a) La reproducción, **sin finalidad lucrativa directa o indirecta**, para **conservación o investigación**. Asimismo será lícita la reproducción necesaria para llevar a cabo la comunicación o

puesta a disposición para consulta a la que se refiere el párrafo c.

- b) El préstamo de las obras incluidas en sus colecciones u **obtenidas de otras instituciones análogas.**
- c) La comunicación o puesta a disposición de personas concretas del público, mediante red cerrada interna y a través de terminales especializados instalados en los locales de los propios establecimientos destinados a consulta pública, de las obras ya divulgadas que figuren en sus colecciones, siempre y cuando la utilización sea a los exclusivos efectos de **investigación o estudio** personal y las obras afectadas no sean objeto de condiciones de adquisición o de licencia.”

Directiva 5.3 a)

“cuando el uso tenga únicamente por objeto la ilustración con fines educativos o de investigación científica, siempre que se indique la fuente, con inclusión del nombre del autor, salvo en los casos en que resulte imposible, y en la medida en que esté justificado por la finalidad no comercial perseguida;”

Borrador de noviembre de 2002:

Art. 32. Cita e ilustración de la enseñanza e investigación:

“Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice para su análisis, comentario, juicio crítico, reseña o un fin similar, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando, salvo cuando resulte imposible, la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

En las condiciones antes expresadas se permiten las citas de artículos periodísticos y publicaciones periódicas para la elaboración de

revistas de prensa. Se entiende por revista de prensa a estos efectos la exposición sumaria de lo publicado en los medios de comunicación.

2. No será necesaria autorización del autor cuando la utilización de obras protegidas se haga únicamente para la ilustración con fines educativos o de investigación científica, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y salvo en los casos en que resulte imposible se incluyan el nombre del autor y la fuente. Los supuestos y condiciones para el disfrute de este límite se determinarán reglamentariamente.”

Directiva 5.3 b)

“cuando el uso se realice en beneficio de personas con minusvalías, guarde una relación directa con la minusvalía y no tenga un carácter comercial, en la medida en que lo exija la minusvalía considerada;”

Borrador de noviembre de 2002:

Art. 31. Seguridad y procedimientos oficiales y minusvalías:

“1. No será necesaria la autorización del autor cuando una obra se utilice con fines de seguridad pública o para el correcto desarrollo y documentación de procedimientos administrativos judiciales y parlamentarios.

2. Tampoco necesitan autorización los actos de utilización de obras ya divulgadas que se realicen en exclusivo beneficio de personas con minusvalías, siempre que carezcan de carácter comercial, se lleven a cabo mediante un procedimiento o medio específico para la minusvalía de que se trate y se limiten estrictamente a lo que ésta exige.”

5.3 n)

“cuando el uso consista en la comunicación a personas concretas del público o la puesta a su disposición, a efectos de investi-

gación o de estudio personal, a través de terminales especializados instalados en los locales de los establecimientos mencionados en la letra c) del apartado 2, de obras y prestaciones que figuran en sus colecciones y que no son objeto de condiciones de adquisición o de licencia;”

Borrador de noviembre de 2002:

Art. 37

Directiva 5.3 o)

“cuando el uso se realice en otros casos de importancia menor en que ya se prevean excepciones o limitaciones en el Derecho nacional, siempre se refieran únicamente a usos analógicos y que no afecten a la libre circulación de bienes y servicios en el interior de la Comunidad, sin perjuicio de las otras excepciones y limitaciones previstas en el presente artículo;”

Directiva 5.4

“cuando los Estados miembros puedan establecer excepciones o limitaciones al derecho de reproducción en virtud de los apartados 2 y 3, podrán igualmente establecer excepciones o limitaciones al derecho de distribución previsto en el artículo 4, siempre que lo justifique la finalidad del acto de reproducción autorizado.”

Directiva 5.5

“Las excepciones y limitaciones contempladas en los apartados 1, 2, 3 y 4 únicamente se aplicarán en determinados casos concretos que no entren en conflicto con la explotación normal de la obra o prestación y no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular del derecho.”

Borrador de noviembre de 2002:

Art. 40 bis 1:

“1. Los límites previstos en este capítulo afectarán únicamente a los derechos y modalidades de explotación mencionados en cada caso,

o a los exigidos por la finalidad a la que aquellos responde. Las utilidades al amparo de los límites no conllevarán compensación económica a favor del autor, a menos que se establezca expresamente lo contrario.

2. En todo caso, los límites a la propiedad intelectual se aplicarán de forma tal que no entren en conflicto con la explotación normal de la obra ni perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular del derecho.”

Directiva 6.4

“No obstante la protección jurídica prevista en el apartado 1, en caso que los titulares de los derechos no adopten medidas voluntarias, incluidos los acuerdos con otros interesados, los Estados miembros tomarán las medidas pertinentes para que los titulares de los derechos faciliten al beneficiario de una excepción o limitación establecidas por el Derecho nacional de conformidad con las letras a), c), d) y e) del apartado 2 del artículo 5 o con las letras a), b) y e) del apartado 3 del mismo artículo, los medios adecuados para disfrutar de dicha excepción o limitación, en la medida necesaria para ese disfrute, siempre y cuando dicho beneficiario tenga legalmente acceso a la obra o prestación protegidas.”

“Un Estado miembro podrá adoptar asimismo tales medidas respecto al beneficiario de una excepción o limitación establecida en virtud de la letra b) del apartado 2 del artículo 5, a menos que los titulares de los derechos hayan hecho ya posible la reproducción para uso privado en la medida necesaria para el disfrute de la excepción o limitación contemplada y de conformidad con lo dispuesto en la letra b) del apartado 2 del artículo 5 y en el apartado 5 del mismo artículo, sin impedir a los titulares de los derechos la adopción de medidas adecuadas respecto del número de reproducciones de conformidad con tales disposiciones.”

Directiva Artículo 6.4, párrafo 4:

“Lo dispuesto en los párrafos primero y segundo no será de aplicación a obras o prestaciones que se hayan puesto a dispo-

sición del público con arreglo a lo convenido por contrato, de tal forma que personas concretas del público puedan acceder a ellas desde un lugar y en un momento que ella misma haya elegido.”

2.3 Debate *

JOANA CRESPI (M). Me gustaría, si pudiéseris, que dierais más explicaciones respecto al artículo **5.2a** en lo que se refiere a la copia de partituras.

NÚRIA ALTARRIBA (P). Creo que el Ministerio va a intentar conservar el texto antiguo, en el que esta problemática estaba más o menos controlada, por lo que creo que probablemente no se vaya a trasponer el artículo.

Pero reflexionemos: ¿dónde se forman los autores? Copisterías i bibliotecas son cosas muy distintas, y todas las conclusiones a que hemos llegado lo explican muy bien, a pesar de que CEDRO parece que no se da cuenta de esta situación.

MARTA MALMIERCA (P). Mi explicación se ha visto condicionada por el tiempo de exposición, que no me permite hablar de todos los casos. De bibliotecas no voy a hacer una exposición, precisamente para no sobrepasar el lado que a mí me corresponde, que es el legal, como responsable de servicios jurídicos. La intención de CEDRO es hablar y llegar a acuerdos, pero partiendo del hecho de que nuestro papel, diferente del de las bibliotecas, es el de defender los derechos de autores y editores. Desde esta perspectiva es como entendemos el papel de las bibliotecas. Pero a veces se olvida el artículo **44** de la

* (M) Moderadora
(P) Ponente
(A) Asistente

Constitución Española, que es el del **derecho al acceso de todos los ciudadanos a la cultura**, que promoverán los poderes públicos, y se dice antes, en el artículo **22**, que también se reconoce el **derecho a la creación artística, literaria, científica y técnica**. Y no se puede garantizar un derecho a costa de perder otro. Es decir, efectivamente hay que buscar un equilibrio, y ese equilibrio se busca mediante la ley y su aplicación en aquellos casos en los que no se logra un acuerdo.

ASISTENTE 1 (A). Existe una Ley de propiedad intelectual, que se debe aplicar, pero no existe ninguna ley de bibliotecas para defenderse. Puede que el derecho a la cultura esté en el artículo **44** de la Constitución, pero nosotros nos referimos a otro tipo de cosas.

MARTA MALMIERCA (P). Pues esa ley también se puede aplicar, se debe aplicar y se aplica. En cuanto a las bibliotecas, hay algunos casos que caen dentro de esas excepciones de forma que se puede fotocopiar sin tener por qué pagar. Pero hay otros casos que no están recogidos en la legislación vigente en nuestro país, y que de todas formas se permiten sin tener en cuenta la ley, con amplitud de miras a la hora de interpretar determinados límites. Actualmente la normativa dice que, en determinadas bibliotecas, instituciones, hemerotecas... se pueden hacer determinados actos de reproducción para fines de investigación. Pero no habla de fines de conservación. Lo dirá, si es que lo dice, cuando se trasponga la directiva. Hágase para aquellos casos que esté permitido y no se haga para aquellos que no esté permitido, o hágase pagando. Es decir, investigación es investigación, aunque se permita el lujo, por todas las partes, de reinterpretar el término. Las fotocopias de partituras musicales, las fotocopias para coros y para textos en las universidades no son investigación científica.

Hace falta **concienciación**, pero también por parte de los propios **titulares de los derechos**, que a menudo no se dan cuenta de que hay unos límites a favor de determinados

usuarios, entre ellos las bibliotecas, que también hay que aplicar.

ASISTENTE 2 (A). Respecto al tema de la investigación, quiero comentar que el musicólogo se deja mucho dinero en tasas de bibliotecas, y que muchas veces tiene problemas para acceder a los fondos: si bien algunos están digitalizados y son de acceso gratuito, a otros fondos no se puede acceder sin permiso del bibliotecario... ¿Qué legislación se aplica en el caso de una biblioteca municipal que tenga fondos que bajo ninguna circunstancia quiera reproducir con fines de investigación dado que, como ocurre en esta profesión, afecta a pocos?

Respecto a los editores de música, quiero enviar el mensaje de que evidentemente todos estamos deseando comprar unas determinadas ediciones o volúmenes. El problema surge cuando el precio equivale a la cuarta parte de un salario. Es una situación menos habitual en interpretación, pero sabemos que algunos tratados de musicología, de unas 500 páginas, superan ampliamente las 30.000 o 40.000 pesetas, una cantidad que se acerca mucho a la paga de un becario.

NÚRIA ALTARRIBA (P). A propósito de la conservación existe la Ley del patrimonio histórico español, pero siempre acabamos hablando únicamente de propiedad intelectual, cuando nuestro objetivo principal, nuestra misión como bibliotecarios, es cumplir con las leyes bibliotecarias, y la Ley del patrimonio histórico español obliga a conservar y a difundir. Por otro lado, una partitura o un libro del siglo XVI es de dominio público.

El acceso es otro tema tratado en el artículo **20** de la Constitución y no en el **44**, que habla del derecho a la información. Uno tiene derecho a acceder a dicha información, pero las bibliotecas estamos todavía bastante más atrás de lo que deberíamos estar. No hay recursos físicos ni virtuales para digitalizar todos los fondos.

ASISTENTE 2 (A). Creo que no es un tema de recursos económicos.

Hay bibliotecas europeas de países que se consideran mucho más atrasados que nosotros y, ante la solicitud de una copia, envían una reproducción vía Internet. Sin embargo, hay otras en las que cuesta años conseguir una copia o microfilm. Entonces resulta cierto que, con la ley en la mano, se tiene derecho a pedir reproducciones. Todos los representantes de bibliotecas españolas conocen esas leyes y, en la práctica, en algún caso se omite la ley. El problema llega cuando uno, personalmente y humildemente, se enfrenta a todo el sistema, ya que, aun conociendo la ley, se la están saltando.

JOANA CRESPI (M). No es el sistema, son unas personas concretas.

En ese aspecto, los bibliotecarios hemos avanzado bastante. Los bibliotecarios creían que los documentos eran suyos y la información se daba en función de criterios poco claros. Pero ¿qué hacer cuando te encuentras delante de un caso de éstos? Denunciarlo, porque debe ser denunciado.

JOSEP DOLCET (P). Como editor, estoy totalmente en contra de ese

tipo de libros de musicología de 30.000 o 40.000 pesetas, y más cuando son libros de utilidad para la investigación. Pero existe un mercado de bibliófilo, de ediciones facsímiles numeradas, que son a quienes se dirigen este tipo de ediciones. Como editor considero que las ediciones facsímiles de tratados de música antigua del siglo XVI, por ejemplo, tienen que estar en las bibliotecas públicas, y tienen que estar disponibles para ser consultadas y fotocopiadas por los investigadores. Ahora bien, sin ánimo de ofender, las fotocopias que hacen investigadores y musicólogos son una minoría respecto al conjunto de fotocopias. El gran problema de las fotocopias en este país no son las que hagan en una biblioteca patrimonial los investigadores de determinados manuscritos o de libros agotados de más de cien años. Mueve mucho más dinero otro tipo de fotocopias.

JON BAGÜÉS (P). Sólo quiero exponer otra problemática sobre el hecho de que, hoy en día, muchísimos músicos hacen música con programas de edición de partituras, arreglos, sin pedir absolutamente ningún permiso. Es casi imposible saber si esa obra está protegida o no. Es decir, si se apoyara más a las bibliotecas de préstamo y se funcionara menos con partituras impresas, posiblemente podríamos ahorrarnos este tipo de cosas en el futuro.

MIQUEL ÀNGEL PLAZA-NAVAS (A). Tenía entendido que la biblioteca de un centro de investigación, según la ley actual, puede usar la reproducción para investigación en caso de que no se realice más allá del centro. ¿Se puede tener una fotocopiadora que preste este servicio a un investigador?

MARTA MALMIERCA (P). Según la ley, está permitido en según qué instituciones.

MIQUEL ÀNGEL PLAZA-NAVAS (A). ¿Hay un listado, o se considera por negociación?

MARTA MALMIERCA (P). Dice: "bibliotecas, archivos... de titularidad pública o integrados en instituciones de carácter cultural". Si estamos hablando de una biblioteca de investigación pero de una institución privada, no entra en esta excepción. Sigue diciendo: "aquellas reproducciones que se realicen exclusivamente para fines de investigación". También dice, antes de esa titularidad y los fines de investigación: "los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a la reproducción de obras cuando aquellas se realicen sin finalidad lucrativa por tales instituciones". Como **finalidad lucrativa** entendemos la obtención de un beneficio directo o indirecto. Beneficio directo es el que resulta de la distribución de una copia mediante un precio, porque se está cobrando por el proceso de reproducción; se llama indirecto cuando, sin ánimo de lucro, se realiza una actividad de reproducción en la que se proporciona la fotocopia de forma gratuita, por ejemplo en colegios o

academias, centros de enseñanza donde se entregan las fotocopias y el material docente de forma gratuita. Se cree que como no hay ánimo de lucro, no se tiene que pagar ningún canon a CEDRO. Pero si se cobra una matrícula por el curso, hay un ánimo de lucro indirecto. Otro ejemplo clarísimo es una página web que permite descargar canciones gratuitamente, pero vende otra serie de productos. Capta la atención del usuario con algo gratuito pero tiene ánimo indirecto de lucro. Incluso en instituciones o fundaciones sin ánimo de lucro, si cobran la actividad concreta de la reproducción, existe un beneficio indirecto.

MIQUEL ÀNGEL PLAZA (A). Todas las grandes instituciones bibliotecarias, sean de titularidad pública o no, ofrecen una serie de servicios. ¿Es con ánimo de lucro como se cobran estos servicios?

NÚRIA ALTARRIBA (P). En este caso, cuando la administración cobra a precio de coste sus propias publicaciones o reproducciones, ¿se considera ánimo de lucro? Esto no es ánimo de lucro, esto es no perder dinero. El objetivo de la institución pública no es lucrarse. Otro tema es la presión por reducir gastos. Lamentablemente, cada juez piensa de una manera diferente, pero cuando se cobra el precio justo, esto debería constar como atenuante, porque la institución no se está lucrando.

CARLOS JOSÉ GOSÁLVEZ (A). Hemos dejado de lado la edición comercial. Hay que tener en cuenta que la edición comercial no es homogénea. Ni siquiera toda la edición es comercial, porque hay música de edición institucional, por ejemplo, que no escatima en presupuesto. Y las instituciones, lo único que quieren es difundir. Este tipo de edición no comercial generará también, supongo, sus derechos de fotocopia. ¿Pero hasta qué punto es justo?

Otra consideración es que no se puede equiparar la situación de la edición de una pequeña editorial, que se dedica a la edición de obra nueva, con gastos de producción muy importantes y con una distribución pequeña en el mercado, con el papel

de las grandes multinacionales de edición musical, que en muchos casos se dedican a reimprimir obras de hace ochenta o noventa años que además tienen una difusión enorme y que tienen garantizado un gran mercado. Tanto el caso de reproducción, como de expectativas de venta son incomparables. No podemos equipararlo al pequeño editor, que se dedica a tener un repertorio español, histórico, con papel cultural importante, que hay que proteger y conservar.

JOSEP DOLCET (P). En derechos de musicólogos, todos estamos pensando en las publicaciones del Instituto Español de Musicología, las de la Biblioteca de Catalunya... Normalmente, estas ediciones musicológicas, de interés histórico, son de obras de dominio público, en las que la edición ha sido pagada con dinero público. No hay ánimo de lucro, pero hay que puntualizar el concepto de ánimo de lucro, porque habría que hacer muchas concesiones con esto. Ésta es una lucha que yo mantengo porque soy una de las pocas editoriales de España, por no decir la única, que edita obras de ese tipo en el ámbito privado. Los **musicólogos** no se preocupan por obtener los **derechos de autor**. Éstos, según la normativa de propiedad intelectual y los propios miembros de la SGAE, les corresponderían a ellos, pero no se preocupan de obtenerlos. Tampoco se han preocupado de los derechos de ejecución, porque no se consume mucho este tipo de música en salas de conciertos, otra cosa a favor de la que también intentamos luchar.

CARLOS JOSÉ GOSALVEZ (A). ¿Serán derechos de reproducción para las entidades de gestión?

JOSEP DOLCET (P). No lo sé. Estamos en el tema del ánimo de lucro. Se ha mezclado el tema de las fotocopias en el caso del propietario de la fotocopidora con el del usuario que hace una fotocopia con ánimo de lucro o no. Pero este problema escapa del ámbito de discusión de AEDOM, porque no es un problema de bibliotecas musicales. De hecho, no hay muchas bibliotecas públicas que tengan libros de musicología, y seguramente el

usuario de este tipo de libros no es el trompetista ni el saxofonista, sino el musicólogo, el investigador. Y hay muchas diferencias entre un musicólogo que está haciendo la tesis doctoral y un director de un conjunto de música pop que quiere una partitura porque es un profesional de este ámbito.

Suele haber quejas por el precio de determinados materiales. Contraponiendo los ejemplos de Carlos Baguer con Mozart, está claro que en el primer caso hay 200 años de amortización.

CARLOS JOSÉ GOSÁLVEZ (A). El problema llega cuando una obra está completamente amortizada y continúa con un precio por encima del precio lógico.

JOSEP DOLCET (P). En mi trabajo para orquestas en festivales veo una picaresca incluso mayor, por ejemplo en el tema de las óperas. Existe una editorial, que ha editado el 90 % de la ópera de repertorio actual, que, cuando un compositor pasa a dominio público, hace una pretendida revisión musicológica y saca al mercado una nueva edición. Este tipo de editoriales siguen cobrando derechos de autor por unas obras que ya son, en teoría, de dominio público. Esta picaresca la conocen gerentes de orquesta, archiveros de orquesta... pero quizá muchos bibliotecarios no la conozcáis. Eso es intentar sacar el máximo partido económico. Cualquier editorial puede publicar una copia de todo. Pero los costes de editar una obra nueva son muy elevados, ya que incluyen el trabajo del musicólogo que ha hecho la transcripción, además de la inversión de la editorial.

JON BAGÜES (P). Es sorprendente que sigamos pensando en bibliotecas particulares y no en bibliotecas públicas o en bibliotecas universitarias. En España ya hay algunas universidades donde se está enseñando musicología, pero todavía no están asentadas como secciones potentes, por lo que no tienen una parte correspondiente, una gran sección, en las bibliotecas. Ni existen secciones de préstamo. Es curioso que todavía sigamos pensando

que si una obra de referencia es cara es porque, en principio, está ahí para estar expuesta. Y si es una obra que se puede comprar, que está en catálogo, no se va a fotocopiar porque se puede comprar. Ahí está el problema: consultar en una biblioteca es la parte que nos falta siempre, porque en este país estamos todavía sin una red sólida de bibliotecas musicales y éste es un círculo vicioso.

JOANA CRESPI (M). Si no hay una buena base de bibliotecas públicas, no va a haber una buena red de bibliotecas musicales.

JON BAGUÉS (P). Por eso me refiero al círculo vicioso. Si no hay una exigencia de uso por parte del profesor, quien, a su vez, a menudo también ha tenido un acceso restringido a las bibliotecas públicas y ha tenido que construir su propia biblioteca privada, los estudiantes van a seguir todavía con estos usos adquiridos.

JOSEP DOLCET (P). Cuando yo estudiaba musicología, era muy frustrante para mí no tener dinero para poder comprarme todo. Después ya me he dado cuenta de que la finalidad no consiste en tenerlo todo. Pero, por supuesto, se tiene que poder ir a la biblioteca y fotocopiar el artículo que interese. Y esto hay que poder hacerlo rápidamente, fácilmente y de forma barata.

EL ARTÍCULO DE ÆDOM

UN HÉROE MILITAR DE LAS CAMPAÑAS DE CUBA Y ÁFRICA El músico Feliciano Ponsa (1881-1967), autor de la célebre marcha *Heroína*

■
Margarida Ponsa i Mir*

Resumen:

Heroína ha sido, en el panorama de la música militar española, una de las marchas militares más conocidas y difundidas internacionalmente. Junto con *Los voluntarios* de G. Jiménez y *San Marcial* de R. Dorado conforma lo que el periodista Ricardo Fernández de la Torre —en el documental *Las marchas* difundido por RTVE el 19-III-1978— consideró la gran trilogía de las marchas militares españolas. Este estudio pretende ser un punto de partida en el estudio del autor de tan famosa marcha y de la recuperación y catalogación del resto de su obra.

* Deseo agradecer la ayuda para la elaboración de este trabajo al Dr. Antonio Ezquerro, Jefe del Departamento de Musicología del CSIC en Barcelona. Igualmente, al capitán director de música del Cuartel del Bruc en Barcelona por los datos suministrados, así como, muy especialmente, a mi tía, Montserrat Losada Ponsa, que han hecho posible que con este pequeño trabajo se pueda revitalizar la figura de mi bisabuelo, Feliciano Ponsa.

Ponsa i Mir, Margarida. "Un héroe militar de las campañas de Cuba y África, el músico Feliciano Ponsa (1881-1967), autor de la célebre marcha *Heroína*": *ÆDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2002, 9 (2):53-72.

Abstract:

In the context of Spanish Military Music, *Heroína* has been one of the best known marches in and outdoors. In the documentary *Las marchas* (The Marches), shown by RTVE on March 3, 1978, Ricardo Fernández de la Torre considered *Heroína* to be, together with *The Volunteers* by G. Jiménez and *San Marcial* by R. Dorado, the greatest trilogy of Spanish military marches. This essay aims to be an introduction to the composer of the famous march, and to the recovery and cataloging of the rest of his work.

Feliciano Ponsa nació en Barcelona el 27 de Junio de 1881. Hijo de Francisco Ponsa Santacana y Paula Riutort Ferrer, fue el segundo hijo de cinco hermanos (José, Francisco, Domingo –quien sería violinista– y María). Posiblemente cursó sus primeros estudios en la Escuela Naval de Barcelona. Se inició musicalmente en el estudio del clarinete y adquirió algunas nociones de piano, sin que se conozcan todavía quiénes fueron sus profesores. Ingresó en el ejército a los 16 años, el 10-XI-1897, como “Educaando de Música”. Al año siguiente se embarcó en el crucero *Infanta María Teresa*, que participaba en la Guerra de Cuba; tras naufragar en combate contra las tropas americanas en aguas de Santiago de Cuba, fue hecho prisionero por Estados Unidos y conducido a aquel país (09-VII-1898).



Fig. 1. El joven militar F. Ponsa (de pie, cuarta fila, extremo derecha).

Unas semanas más tarde (03-ix-1898) fue embarcado como repariador en el vapor *City of Rome* hacia Santander (21-ix-1898). Al poco tiempo (03-xi-1898) fue destinado al Estado Mayor como “Músico de 2^a”. Más tarde, y tras servir en diferentes lugares, se licenció en El Ferrol (1901) y regresó a Barcelona, donde pasaría a la Reserva de Marinería y Brigada de Barcelona.

El 14-x-1904 ingresó, por oposición, en el Regimiento de Infantería Almansa núm. 18, en calidad de “Músico de 1^a”, por un periodo de cuatro años, y quedó de guarnición en Tarragona. El 07-xii-1906, contra-jo matrimonio en Barcelona con Dolores Bladó Pallarés.



Fig. 2. Foto de boda, dedicada a su hermano José.

(J. Martí, “fotógrafo de la Real Casa y de SS.AA.RR. los Serenísimos Infantes Doña Eulalia de Borbón y Don Antonio de Orleans”. Rambla de los Estudios, 9, principal, Barcelona.)

Al año siguiente (30-iii-1907) fue nombrado, por oposición, “Músico Mayor de 3^a”, con destino al Batallón de Cazadores Mérida núm. 13, en Barcelona (así consta oficialmente la concesión de dicho empleo en un documento firmado en 1920 por Alfonso XIII). El 08-ix-1908 nació su primera hija, Montserrat.

El 15-vii-1909 embarcó en el vapor *Ciudad de Cádiz* con destino a Melilla; allí participó en la defensa de las posiciones avanzadas atacadas por grupos enemigos (Campamento 2ª Caseta del ferrocarril de la Compañía Española Minera del Riff). De esa época debe de ser su pasodoble para banda *El 20 de Julio en la 2ª Caseta*, y tal vez también otro pasodoble, titulado *El teniente coronel Muñiz*.

Tras diversos destinos en el norte de África (Melilla, Nador), Feliciano Ponsa regresó a Barcelona en el transatlántico *Cataluña* el 20-xii-1909. El 21-iii-1910, se le concedió, por Real Decreto, la cruz de 1ª clase del Mérito Militar con distintivo rojo, la medalla de la Campaña del Riff, y el pasador de Sidi-Hamet-el-Hach, por "su comportamiento y méritos contraídos".



Fig. 3. El joven oficial Feliciano Ponsa i Rlutort.

El 12-iv-1911 nació en Barcelona su segunda hija, Francisca. Al año siguiente era promovido a la categoría de “Músico Mayor de 2ª clase” y quedaba de guarnición en Barcelona. En el mismo destino se le clasificaba, en 1914, en la categoría de “Músico Mayor de 3ª”. Es entonces cuando compone su primera obra datada, *Danza Española Montserrat*, para banda, dedicada a su primera hija, así como el pasodoble con cornetas *El Teniente Coronel*, dedicado al teniente coronel Silverio Martínez Raposo.

Desde 01-iv-1915 fue destinado al Batallón Cazadores Arapiles núm. 9, en el campamento de Tetuán, donde permaneció hasta finales de junio de 1916 y participó nuevamente en diferentes combates (Laucién, Rincón del Medik). Compuso entonces (1915) su mazurca para banda *Mizziana*. Desde ahí pasó a la Península –julio de 1916– en el vapor correo *Teodoro Llorente*, con destino al Batallón de Cazadores Estella núm. 14, de Olot (Gerona). De entonces data su transcripción para banda de un fragmento de *La Bohème* de Puccini. El 03-iv-1917 nació en Olot su tercer hijo, Jorge. Ese mismo año, se le concedió el pasador Tetuán de la medalla Militar de Marruecos. En el mes de julio, colaboró con la Cruz Roja de Olot, en un festival benéfico, instrumentando en pocos días las partituras de dos obras que fueron puestas en escena.



Fig. 4. “Recuerdo de la música / del Batallón Cazadores / de Estella nº 14 / Mes de Noviembre de / 1917 en Olot”

En 1918 fue trasladado por ferrocarril a Barcelona para prestar servicios de seguridad ante las alteraciones del orden público en la ciudad. En 1919 estuvo destacado en el Castillo de Montjuïc en Barcelona, y de ahí pasó a Granollers, de servicio ordinario de guarnición –desde donde realizó unas “escuelas prácticas” en Ripio–, hasta 1922. De este último año, en esa misma ciudad, son sus obras *Fado núm. 14*, y la *Marcha para la Procesión de la Virgen del Tura*.



Fig. 5. F. Ponsa, teniente, dirigiendo una banda militar de música.

El 30-III-1922 se le concedió la categoría de “Músico Mayor de 2ª clase” (ratificado por documento firmado por Alfonso XIII en 1924). El 31-VIII-1922 fue destinado a Ibiza, al Batallón de Cazadores Ibiza núm. 19.



Fig. 6. Otra imagen, posterior, de F. Ponsa, capitán, como director de música.

En 1924 se le concedió la medalla para los Supervivientes de combates navales del Cavite y Santiago de Cuba, por haber formado parte de los hechos de armas de la dotación del Estado Mayor de la Escuadra. Al año siguiente, su batallón –que pasará en lo sucesivo a denominarse Batallón de Montaña Ibiza núm. 7– fue trasladado, en el vapor *Jorge Juan*, vía Barcelona y Logroño, a Estella (Navarra), donde permaneció de guarnición.



Fig. 7. Foto dedicada a su esposa "Lolita", Estella 28-VI-1925.
(F. Ponsa, uniformado, en el centro, entre los sentados y la fila de pie).

En 1928 intervino y dirigió la música del desfile que tuvo lugar ante S. M. el rey Alfonso XIII y ante el presidente de la República Francesa, G. Doumergue, tras cuya recepción pudo conocer al rey y a su madre, la anterior regente María Cristina.

El 09-x-1930 fue destinado al Regimiento de Infantería Aragón núm. 21 –que al poco tiempo se fundiría con otro para conformar un nuevo Regimiento de Infantería núm. 22–, en Zaragoza, y en diciembre quedó asimilado al empleo de teniente. En 1931, firmó la promesa de adhesión a la República dispuesta en el *Decreto* de 22 de abril.

El 30-III-1932, ascendió a "Músico Mayor de 1ª clase". El 13-VIII-1932 se constituyó el Cuerpo de directores de música militares, y se le otorgó la categoría de "Director de Música de 2ª clase", con asimilación a capitán (25-VIII-1932). Estando de guarnición en Zaragoza,

como encargado de la Sección de música de su regimiento, se le concedió el uso de la medalla creada por *Decreto* de 19-xi-1931.



Fig. 8. F. Ponsa, ya como capitán músico (¿Zaragoza?, s.f.).

El 30-v-1934 se incorporó, como voluntario, al Regimiento de Infantería núm. 28 en Palma de Mallorca. Compuso la marcha militar *El teniente Losada*, dedicada a su yerno. En Palma de Mallorca se encargó de dar conciertos con la banda de música en la glorieta del Paseo del Borne, escribiendo muchas veces él mismo el repertorio.

Al siguiente año, se le concedió la cruz y placa de la orden militar de San Hermenegildo, con antigüedad desde 13-viii-1932.



Fig. 9. F. Ponsa, de paseo con su hija Montserrat y su nieta.

El 19-vii-1936 tomó parte de la sublevación militar con motivo de la declaración de estado de guerra en toda España. De guarnición en Palma de Mallorca, realizó un breve viaje autorizado a Zaragoza en 1937. Ese año se le concedió un "Premio de efectividad", tras llevar cinco años de oficial. Transcribió entonces, para banda, *L'Arlesienne* (2ª Suite) de G. Bizet. En 1938 realizó un arreglo de *El amor brujo* de M. de Falla, y un fragmento de *Lohengrin* de R. Wagner, asimismo para banda.

El 15-vi-1939 se dio por acabada la guerra civil en las Baleares. Y el 15-xii-1939, el ministro del Ejército le concedió la medalla de la Campaña. En 01-iii-1940 fue ascendido a "Director de Música de 1ª clase", con asimilación a comandante.

El 27-v-1941, pasó a situación de "retirado" por haber cumplido la edad reglamentaria –con el consiguiente cese en su destino y baja en el ejército–, y fijó su residencia en Palma de Mallorca. Se le concedió entonces una pensión –desde 01-ii-1939–, aneja a la placa de la real y militar orden de San Hermenegildo.



Fig. 10. F. Ponsa, con algunas de sus condecoraciones como héroe militar de las campañas de Cuba y África.

Después de retirado y hasta la fecha de su muerte, el 17-xi-1967, se dedicó casi íntegramente a su familia, colaborando únicamente con el Conservatorio Municipal de Palma de Mallorca en los exámenes de instrumentos de viento.



Fig. 11. F. Ponsa, ya retirado, como civil.

El 06-III-1958, el Ayuntamiento de Palma –siendo su alcalde Juan Massanet Moragues– organizó un homenaje en su honor como “Superviviente de las Campañas de Ultramar”. El 21 y 29 de mayo de dicho año firmó dos contratos, con Hispavox y Philips Ibérica, para la difusión de su obra más conocida, *Heroína*. Esta última, una celebrada marcha militar en Sol mayor –ganadora de un certamen de composición en la época–, obtuvo un gran éxito, fácilmente demostrable a través de la Sociedad General de Autores y Editores, pues reportó a su autor beneficios económicos desde 1948 hasta, especialmente, el inicio de la década de 1980. Precisamente esta obra fue interpretada o reproducida a menudo en la década de 1960, no sólo en España, sino también en países como Alemania, Bélgica, Finlandia, Francia, Inglaterra, Israel, Japón, México, Portugal o Suiza. Se editaron en aquella época diferentes discos que incluían dicha marcha militar, y se llegaron a vender hasta 87 181 copias en total, entre todas las casas discográficas que ofertaron la composición (Belter, Biem-phono, Columbia, Dial, EMI-Odeon, Export, Fidias, Fonogram, Gamma, Gema-phono, Gramofono-Od., Gramusic, Hispavox, Mercurio, Moviplay, Odeon, OONF, Philips, Phonos, SAEF, Sonopl, VEGA y Voz). También formó parte de la banda sonora original de la película *Estirpe de Campeones*. Esta gran difusión pudo contribuir a que *Heroína* se asociara, con el paso del tiempo, al régimen franquista, por cuya causa ha caído algo en desuso desde el advenimiento de la democracia a partir de mediados de la década de 1970. En ambientes específicamente castrenses de España, no obstante, es utilizada todavía a menudo, particularmente en actos como desfiles militares o juras de bandera, lo que ha permitido que siga siendo una de las melodías militares más conocidas en nuestro país.



Fig. 12. Tema inicial de la célebre marcha *Heroína* cuyo título rinde homenaje a la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven.

En cuanto a su producción, de la que sin duda nos ha quedado una parte pequeña, acaso testimonial, sorprende la recuperación de formas populares entonces de moda para la danza o el canto (fadros, pasodobles...), lo que da fe de su carácter abierto a novedades, así como la “funcionalidad” de sus composiciones (piezas militares del tipo marchas, o transcripciones para banda de piezas célebres de la literatura internacional). En este último sentido, destaca su conocimiento de las grandes obras de autores clásicos como C. M. von Weber o L. van Beethoven, de otros más cercanos a él en el tiempo como G. Bizet o R. Wagner, e incluso de coetáneos suyos españoles, como el gran M. de Falla, o el catalán A. Vives.

Por lo demás, entre las características compositivas de F. Ponsa destaca la escritura para formaciones de banda militar en las que se anotan, además de los habituales instrumentos de viento-metal (trompetas en Si bemol -1^{a} y 2^{a} -, fliscornos -1^{o} y 2^{o} -, bombardinos -1^{o} y 2^{o} -, cornetas y cornetines -1^{o} , 2^{o} y 3^{o} -, bajos en Do -1^{o} y 2^{o} -, etc.), otros menos habituales en el ámbito del ejército, como las trompas en Mi bemol -1^{a} y 2^{a} - (en una afinación retardataria, relegada a este tipo de formaciones), o los trombones -1^{o} , 2^{o} y 3^{o} -. De modo semejante, incorpora los –aunque luego inherentes a las bandas militares– saxofones, históricamente más recientes –y posiblemente, hasta cierto punto novedosos para un músico de finales del siglo XIX– en sus tesituras alto (1^{o} y 2^{o}), tenor (1^{o} y 2^{o}), y barítono, ya estén afinados en Si bemol, o en Mi bemol. Obviamente, recoge también una rica percusión, cifrada en caja, plato, bombo, y tambores, así como unas maderas en las que son importantes los requintos y, sobre todo, los clarinetes (principal, 1^{o} , 2^{o} y 3^{o}), y en las que todavía aparecen en ocasiones las flautas o el flautín –e incluso flautín en Re bemol (!)–, y unos mucho más anacrónicos oboes. Sin embargo, a pesar del conocimiento que se hace patente que poseía de la instrumentación, llama la atención el hecho de que no incorpora ni una sola vez el fígle –de gran éxito para la época–, o del, algo menos popular, aunque muy presente en formaciones bandísticas, helicón, así como el hecho de que no suele escribir para grandes formaciones, sino para conjuntos más bien “de cámara”, lo que parece denotar de nuevo su escritura “funcional”, destinada muy posible-

mente a las plantillas de músicos de que hubiera podido disponer en cada destino y momento concretos.

Hasta hoy, no se había planteado una biografía crítica y un catálogo de su producción, la cual, aparte de la mencionada obra *Heroína*, en ámbitos estrictamente militares y dentro del ejército español, parece ir cayendo en el olvido. Este último punto llama especialmente la atención por cuanto, tanto por la calidad de la producción conservada, como por su influencia en determinados ambientes, especialmente entre 1914 y 1938 (según las fechas de composición que se han podido localizar) y entre la década de 1960 y 1970 (según el éxito de su interpretación), merecería ser rescatada, no sólo para su ejecución práctica –convenientemente actualizada–, sino también para la investigación, pues la figura de Feliciano Ponsa es muy representativa, y aun paradigmática, de la producción musical en España a lo largo de todo el siglo xx en el ámbito militar.

Obra*

1. Composiciones originales:

· *Montserrat* (danza española), en Mi bemol mayor. Para requinto, clarinetes (principal, 1º y 2º), saxofones [en Mi bemol] (1º y 2º), saxofón [en Si bemol], fliscornos (1º y 2º), cornetines (1º y 2º), trompas [en Mi bemol], trombones [en Do] (1º y 2º), bombardino, bajo [en Do], caja y bombo. Partitura manuscrita, copia del original (realizada por “Martínez”) que consta de 5 papeles de 20 pautas cosidos, de 21,8 x 31,5 cm. Compás inicial: 2/4. Título diplomático

* Toda ella para banda a no ser que se explicito lo contrario. La localización de las piezas, salvo que se anote lo contrario, se encuentra en el archivo particular del compositor conservado por Montserrat Losada Ponsa –nieta del compositor– en Palma de Mallorca (para contactar con dicho archivo: info@ponsa.org). Tanto las composiciones originales de F. Ponsa como las transcripciones para banda se han ordenado cronológicamente. Las obras registradas pero no localizadas (que se han especificado por orden alfabético), son composiciones de las que consta su inscripción en la SGAE, pero a las que no se ha podido acceder por cuestiones burocráticas respecto a la herencia del compositor.

[portada, fol. 1r.]: "Danza Española "Montserrat" / por F. Ponsa. / Dedicada à mi hija Montserrat / Barcelona 3 Noviembre 1914 / copia Martínez".

· *El teniente coronel* (pasodoble con cornetas), en Do mayor. Para flautín, requinto, clarinetes (1º, 2º y 3º), saxofones [en Mi bemol] (1º y 2º), saxofón [en Si bemol] (3º), fliscornos (1º y 2º), cornetines (1º y 2º), trompas [en Mi bemol], trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos, bajos, caja, bombo y cornetas. Partitura manuscrita, copia del original (realizada por "Martínez"), que consta de 6 papeles de 20 pautas cosidos, de 21,8 x 31,5 cm. Compás inicial: 2/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.]: "El Teniente Coronel' / Pasodoble con Cornetas / Dedicado al Teniente Coronel D. Silverio Martínez Raposo / por / D. Feliciano Ponsa Riutort Músico mayor del B[atallón] de Mérida nº 13 / Barcelona 12 de Noviembre 1914 / copia Martínez".

· *Mizziana*, en Mi bemol mayor. Para flautín, requinto, clarinetes (principal, 1º y 2º), saxofones (alto 1º [en Mi bemol], alto 2º [en Mi bemol] y tenor [en Si bemol]), fliscornos (1º y 2º), cornetines (1º y 2º), trompas, trombones (1º y 2º), bombardino (1º y 2º), bajo, bombo y caja. Partitura manuscrita original, incompleta, que consta de 6 papeles de 20 pautas cosidos, de 31,5 x 21,5 cm. Compás inicial: 3/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.]: "Mizziana. / Mazurca por F. Ponsa Riutort / Tetuan Mayo 1915".

· *Fado núm. 14*, en Fa mayor. Para requinto, clarinetes (1º y 2º), saxofones (1º [en Mi bemol], 2º [en Si bemol]), cornetines (1º y 2º), trompas [en Mi bemol], trombones (1º, 2º y 3º), bombardino, bajos, caja, plato y bombo. Partichelas manuscritas, copia del original (realizadas por "López"): 17 papeles sueltos (16 de 8 pautas, más un pliego que sirve de portada al legajo), de 15,2 (30,4) x 21,4 (21,4) cm. Compás inicial: 4/4. En el vuelto de las 16 partichelas se anota otra composición, la "Marcha de Procesión de la Virgen del Tura". Título diplomático [pliego de portada:]: "Cu.ta' / Fado N.º 14 <F. Ponsa.> / "Marcha de Procesión de la Vergen del Tura" / <F. Ponsa.> / Granollers 15. Septiembre. 1922. / Lopez [copista, rubricado]".

· *Marcha de la Procesión de la Virgen del Tura*, en Do mayor. Para requinto, clarinetes (principal 1º, 2º y 3º), saxofones (alto [en Mi bemol] y tenor [en Si bemol]), fliscorno, cornetines (1º, 2º y 3º), trompas [en Mi bemol], trombones (1º, 2º y 3º), bombardino, bajo 1º y 2º [en Do], caja,

bombo y platos y cornetas. Partitura (4 papeles cosidos de 21,5 x 31 cm) y partichelas manuscritas (16 papeles de 8 pautas, copia del original, realizadas por "López", de 15,2 x 21,4). El clarinete 3º, cornetín 3º, los platos y las cornetas, sólo se anotan en la partitura. Compás inicial: 4/4. En el vuelto de las 16 partichelas se anota otra composición, el "Fado Nº 14". Título diplomático [portada partitura:] "Partitura. / "La Virgen". / Marcha para Procesión con Cornetas / por / F. Ponsa". Título diplomático [pliego de portada en partichelas:] "'Cu.ta'/ Fado N.º 14 <F. Ponsa.> / "Marcha de Procesión de la Vergen del Tura" / <F. Ponsa.> / Granollers 15. Septiembre. 1922. / Lopez [copista, rubricado]".

· *El teniente Losada*, en Do mayor. Para requinto, clarinetes (1º y 2º), saxofones [en Mi bemol], saxofón [en Si bemol], trompetas y fliscornos, trompas, trombones, bombardinos, bajos, bombo, platos y caja, cornetas y tambores. Partitura manuscrita, original que consta de 5 papeles de 14 pautas cosidos, de 21,8 x 30,5 cm. Compás inicial: 2/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] "A mi querido hijo José Losada Vera / "El Teniente Losada" / Marcha Militar con Cornetas y Tambores / por / F. Ponsa / Zaragoza Marzo 934".

· *El 20 de julio en la 2ª caseta*, en Do mayor. Para flautín [en Re bemol], requinto, clarinetes (1º y 2º), saxofones (1º [en Mi bemol], 2º [en Si bemol]), cornetines (1º y 2º), trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos, bajos, caja 1ª y 2ª, y cornetas. Partichelas manuscritas, copia del original: 19 papeles sueltos (17 de 10 pautas, de 21 x 31 cm; más un papel suelto, con la copia para las cornetas de "El Teniente Coronel [Muñiz]" en 12 pautas y de 15,5 x 22,8 cm; más un pliego –de 4 páginas, la 1ª de portada, y la 2ª y 4ª, pautadas en blanco–, de 21 x 31 cm, que sirve de portada al legajo y en cuya página 3 se anotan los clarinetes 1.os de la obra "El Teniente Coronel Muñiz"). Compás inicial: 2/4. En el lado vuelto de las 17 partichelas se anota otra composición, el pasodoble "El Teniente Coronel Muñiz". Título diplomático [portada del pliego:] "El 20 de Julio en la 2.a Caseta 'Pasodoble por F. Ponsa' / 'El Teniente Coronel'. [y tachado, aunque legible: 'Muñiz'] / Pasodoble / por / F. Ponsa / [y de otra mano, en tinta azul:] Son 18 [papeles] y Cuberta". Anotaciones manuscritas a modo de grafitis: [Partichela de "Bombardinos", lado recto:] "Buscarons [rubricado, a lápiz; posible intérprete o ejecutante]". [Idem., vuelto, a lápiz:] "(Bardi). Te felicito por lo bien que lo haces y al

mismo tiempo darás recuerdos / a todos los compañeros nuestros y tú recibe un fuerte cop de puñ de tu / amigo Buscarons [rubricado] / Vich 21-10-[1]910". [Partichela "Clarinetes":] "Mir", "M. Solé", "M. Casimiro Fuster". La partichela para las cornetas, anota, de diferente mano, haberse copiado por "Martínez [rubricado]".

· *El teniente coronel Muñiz* (pasodoble), en Do mayor. Para flautín [en Re bemol], requinto, clarinetes (1º y 2º), saxofones (1º [en Mi bemol], 2º [en Si bemol]), cornetines (1º y 2º), trombones (1º, 2º y 3º), trompas (1ª, 2ª y 3ª), bombardinos, bajos y cornetas (2x). Partichelas manuscritas, copia del original: 19 papeles sueltos (17 de 10 pautas, de 21 x 31 cm; más un papel suelto, con un segundo ejemplar de la partichela para las cornetas, en 12 pautas y de 15,5 x 22,8 cm; más un pliego –de 4 páginas, la 1ª de portada, y la 2ª y 4ª, pautadas en blanco–, de 21 x 31 cm, que sirve de portada al legajo y en cuya página 3 se anotan los clarinetes 1.os). Compás inicial: 2/4. En el vuelto de las 17 partichelas se anota otra composición, el pasodoble "El 20 de Julio en la 2.a Caseta". Título diplomático [portada del pliego:] "El 20 de Julio en la 2.a Caseta 'Pasodoble por F. Ponsa' / 'El Teniente Coronel'. [y tachado, aunque legible: 'Muñiz'] / Pasoboble / por / F. Ponsa / [y de otra mano, en tinta azul:] Son 18 [papeles] y Cuberta". Anotaciones manuscritas a modo de grafitis: [Partichela de "Bombardinos", vuelto:]. Ejercicios de armonía en borrador. Los dos ejemplares de partichelas para las cornetas, se anotan de diferentes manos: el de tamaño mayor, copiado por "Martínez [rubricado]", y en el de tamaño menor de lee, a lápiz "Apretar las alpargatas. / M. Leon" (y en su vuelto, junto a algunos garabatos, se anota una melodía en clave de Sol y compás de 2/4, Staccato, asimismo rematada con la rúbrica de "Manuel León").

· *Heroína* (marcha militar), en Sol mayor. Copia manuscrita en el archivo de música del Cuartel del Bruc, de Barcelona. Para flautas, oboes, requintos, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofón alto (1º y 2º), saxofón tenor (1º y 2º), saxofón barítono, trompetas [en Si bemol] (1ª y 2ª), fliscornos (1º y 2º), trompas [en Mi bemol] (1ª y 2ª), trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos (1º y 2º), bajos, bombo, caja, cornetas y tambores. "Guión" manuscrito [en Do] (a manera de bajo para regir, es decir, para dirigir y/o estudiar la obra el director) anotado a modo de reducción a cuatro partes, que consta de 6 papeles de 16 x 21 cm y 11 pautas; más un papel de 16 x 21 cm que sirve de porta-

da a todo el juego documental, pautado aunque sin música; más 28 papeles con las partichelas instrumentales, de 15 x 20,5 cm y 10 pautas cada uno. Compás inicial: 2/4. Título diplomático [portada:] "'HEROÍNA' / Marcha militar. / F. Pousa". El nombre del compositor se anota en algunos papeles como "F. Ponsa", y en otros, por error, como "F. Pousa".

2. Transcripciones para banda:

· *La Bohème*, de G. Puccini, en Mi bemol mayor. Para flautín [en Re bemol], flauta [en Do], requinto [en Mi bemol], clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofones (1º y 2º), saxofón tenor [en Si bemol], saxofón barítono [en Si bemol], fliscornos (1º y 2º), cornetines (1º y 2º), trompas [en Mi bemol], trombones (1º, 2º y 3º), barítonos, bombardinos (1º y 2º), bajos, caja y bombo. Partitura manuscrita, copia del original (realizada por "M. Santos") que consta de 26 papeles de 24 pautas cosidos, de 36 x 26,5 cm. Compás inicial: 2/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] "Gran Fantasia de la Ópera / 'La Bohème' / del mtro / G. Puccini. / Arrg.: F. Ponsa / Olot Diciembre 1916".

· *L'Arlesienne*, 2.ª suite, de G. Bizet, en Si bemol mayor. Para flauta, oboe, requinto, [clarinetes] (principal, 1º, 2º y 3º), [saxofones] (altos [en Mi bemol], tenores [en Si bemol], barítono [en Mi bemol]), fliscornos (1º y 2º), trompetas (1º y 2º), trompas, trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos (1º y 2º), bajos, caja, bombo y plato. Partitura (19 papeles cosidos de 31 x 21,5 cm) y partichelas manuscritas (20 papeles de 12 pautas –seis son pliegos–, copia del original, de 21,5 x 31 cm). El oboe, la caja, y el plato, sólo se anotan en la partitura. Compás inicial: 4/4. Título diplomático [portada partitura:] "'L'Arlesienne' / (2a Suite) / Nº 1 Pastorale / Nº 3 Menuet / Nº 4 Farandola / por / Jorge Bizet / Arrg. de F. Ponsa ". En el vuelto del papel para los "Bajos": "XVIII-IV-XL" [=18 de abril de 1940].

· *El amor brujo*, de M. de Falla, en Do mayor. Para flautín, oboe, requinto, [clarinetes] (principal, 1º y 2º), [saxofones] (altos, tenores, barítono), fliscornos (1º y 2º), trompetas (1a y 2a), trompas, trombones (1º, 2º y 3º), barítono, bombardino, bajos, y timbales. Partitura manuscrita, copia del original (realizada por "F. P. R.") que consta de 10 papeles de 20 pautas cosidos, de 21,5 x 31 cm. Compás inicial: 3/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] "'El

amor brujo' / 1º Escena / 2º Danza del terror / 3º Danza del Juego de Amor / 4º Las Campanas del Amanecer / del Mtro. / 'Manuel Falla' / Trans: F.P.R / Palma 3 Febrero 1938- 2º- T".

· *Lohengrin*, de R. Wagner, en Mi bemol mayor. Para flauta, oboe, requinto, clarinetes (principal, 1º -2x, 2º -2x- y 3º -3x-), [saxofones] (alto 1º, alto 2º -2x-, tenores [en Si bemol] -3x-, barítono), fliscornos (1º y 2º), trompetas (1ª y 2ª -2x-), trompas, trombones (1º y 2º), bombardinos (1º y 2º -2x- [en Do, y en Si bemol]), bajos -2x-, bombo, platos y caja. Partitura (8 papeles cosidos de 21,5 x 31,5 cm con 20 pautas) y partichelas manuscritas (35 papeles de 10 pautas, copia del original, de 21,5 x 31 cm). Existe, además, una partichela alternativa para clarinete bajo en Do -instrumento que no aparece en la partitura-, anotada de otra mano, idéntica -aunque transportada 5ª baja- a la parte del saxofón barítono en Sol de la partitura. La partitura ofrece dos posibles finales indicados uno para finalizar la ejecución y el otro para enlace con la siguiente sección. Compás inicial: 4/4. Título diplomático [portada partitura:] "Nº1 / 'Lohengrin' / Wagner / trans. / F. P. R. / Palma 11-4-938-2º T".

· "*Marcha fúnebre*", del *Crepúsculo de los Dioses*, de R. Wagner, en Do mayor. Para flauta, requinto, [clarinetes] (principal, 1º y 2º), [saxofones] (altos, tenores, barítono), [fliscornos] (1º y 2º), [trompetas] (1ª y 2ª), trompas [en Mi bemol], trombones (1º, 2º y 3º), bombardino (1º y 2º), bajos (1º y 2º), caja, tambor, bombo y platos. Partitura manuscrita, copia del original (realizada por "F. P. R.") que consta de 7 papeles de 20 pautas cosidos, de 31 x 21,5 cm. Compás inicial: 4/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.]: "Marcha Fúnebre del / Crepusculo de los Dioses / Wargner / Felicino. Ponsa.". En un trozo de papel recortado, pegado a la portada: "Feliciano Ponsa / Palma Mca". Datable, al estar realizada en Palma, entre 1934 y 1940.

· *Invitación al vals*, de C. M. von Weber, en Si bemol mayor. Para flauta, requinto, oboe, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), [saxofones] (altos [en Mi bemol], tenores [en Si bemol], barítono [en Mi bemol]), fliscornos, trompetas, trompas, trombones, barítonos [en Si bemol], bombardinos [en Si bemol], bajo y batería. Partitura manuscrita, copia del original que consta de 8 papeles de 16 pautas cosidos, de 21,5 x 31 cm. Compás inicial: 3/4. Título diplomático [encabezamiento, fol. 1r.]: "La Invitación al Vals' de Weber Trans para banda: por F Ponsa.".

· “*Andante*”, de la 5ª *Sinfonía*, de L. van Beethoven, en La bemol mayor. Para flauta, oboe, requinto, clarinetes (1º -2x-, 2º -2x- y 3º -3x-), saxofones (altos -3x-, tenores -2x-, barítonos), fliscornos, cornetines (1º y 2º -2x-), trompas -3x-, trombones (1º, 2º y 3º), bombardinos (1º y 2º -2x-), bajos, y timbales [en Do]. Partitura (10 papeles cosidos de 21,5 x 30,5 cm con 18 pautas) y partichelas manuscritas (40 papeles de 12 pautas, copia del original, de 21,5 x 31,5 cm). Existe, además, una partichela para barítono 1º y otra para bombo y redoblante, instrumentos que no aparecen en la partitura. Compás inicial: 3/8. Título diplomático [portada partitura:] “El tiempo / *Andante* de la 5ª sinfonía (Beethoven) / Transcripción para Banda por F. Ponsa”.

· “*Allegro*”, de la 5ª *Sinfonía*, de L. van Beethoven, en Mi bemol mayor. Para flauta, oboe, [clarinetes] (principal, 1º, 2º y 3º), [saxofones] (altos, tenores, barítonos), fliscornos, trompetas (1º y 2º), trompas, trombones, barítonos, bombardinos, bajos y timbales [en Do-Sol]. Partitura manuscrita, copia del original que consta de 11 papeles de 16 pautas cosidos, de 21,5 (21,5) x 31 (30,5) cm. Compás inicial: 3/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] “*Allegro* (3er tiempo) de la 5ª Sinfonía / Beethoven / Trans para Banda por F. Ponsa”.

· “*Los murmullos de la selva*”, del Sigfrido, de R. Wagner, en Mi bemol mayor. Para flautín [en Re bemol], oboe, requinto, clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), saxofones (soprano, altos, tenores), fliscornos (1º, 2º y 3º), cornetines (1º, 2º y 3º), trompas, trombones, bombardinos (1º [en Si bemol] y 2º [en Do]), bajo (1º y 2º) y “ruido” [=bombo y caja, triángulo]. Partitura manuscrita, copia del original que consta de 15 papeles de 20 pautas cosidos, de 31,5 x 21,5 cm. Compás inicial: 4/4. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] “‘Los murmullos de la selva’ / ‘Sigfrid’ / Arreglo de F Ponsa R.”.

· *Bohemios*, de A. Vives, en La bemol mayor. Para flauta, requinto, clarinetes (1º y 2º), saxofones (1º [en Mi bemol], 2º [en Mi bemol], tenor [en Si bemol]), fliscorno [en Si bemol], cornetines (1º, 2º y 3º), trompas, trombones (1º, 2º y 3º), barítonos, bombardino, bajo, caja, triángulo, bombo y platos. Partitura manuscrita, copia del original, que consta de 19 papeles de 20 pautas cosidos, de 21,5 x 31 cm. Compás inicial: 6/8. Título diplomático [portada, fol. 1r.:] “Partitura / ‘Los Bohemios’ / Selección / Mtro Vives / Trans: F Ponsa”.

3. Obras registradas no localizadas:

3.1. Obras registradas en la SGAE:

- *Añoranza*
- *Batallón de Iberia*
- *Cuánto te quiero*
- *El número 13*
- *El teniente Poig*
- *Elena*
- *Iris Park*
- *Jorgito*
- *La Dorin*
- *Lolita*
- *Marte*
- *Mayaquina*
- *Mercedes*
- *Olotina*
- *Soñé que te quería*
- *Ten piedad de mí, Señor*
- *Veloz*

3.2. Obras que constan en el Registro General de la Propiedad Intelectual (pero no en la SGAE):

- *Himno del Batallón de Cazadores de Ibiza, núm 19 (Letra: Manuel García Brizolary).*
- *Viva la Reina*

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

EL DEPARTAMENTO DE DISCOTECA DE CATALUNYA RÀDIO



Javier Duran
Periodista

Una de las características de la radio es su inmediatez, y el servicio de Discoteca de una emisora debe estar preparado para afrontarla. Este requisito fundamental, la rápida capacidad de respuesta ante las diferentes necesidades que puedan tener quienes aportan contenidos a la programación, se hace más importante cuando en vez de una son cuatro emisoras las que se nutren de un mismo fondo documental.

Fundada en 1983, Catalunya Ràdio, la emisora de la Generalitat de Catalunya ha ido creciendo a lo largo de estos veinte años hasta llegar a agrupar en la actualidad cuatro canales distintos que emiten durante las 24 horas cada uno: Catalunya Ràdio, Catalunya Informació, Catalunya Música y Catalunya Cultura, que forman parte de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV). La CCRTV también incluye los canales autonómicos catalanes TV3 y K33-Canal 33, de Televisió de Catalunya (TVC).

Duran, Javier. "El departamento de Discoteca de Catalunya Ràdio": *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2002, 9 (2): 73-79.

De las cuatro emisoras radiofónicas, una es generalista (Catalunya Ràdio), dos especializadas –en información (Catalunya Informació) y cultura (Catalunya Cultura)–, y, por su parte, Catalunya Música se dedica a la difusión de la música, básicamente en su vertiente clásica. Ello implica un volumen considerable de registros de novedades fonográficas anuales: más de seis mil doscientos en el periodo 2001–2002. En cuanto a préstamos a usuarios, éstos superaron en el mismo año los cien mil. A título de curiosidad, la música “ligera” fue la más utilizada, seguida a poca distancia por la música clásica.

En cualquier caso, la progresiva ampliación del abanico radiofónico y la evolución tecnológica a lo largo de estos veinte años ha obligado a documentalistas e informáticos a unir esfuerzos para adaptar el departamento a las nuevas necesidades. De idéntica manera que los discos compactos han arrinconado al vinilo, las fichas de cartón del principio fueron sustituidas por los primerizos ordenadores, y las cintas de magnetófono (los populares Revox) fueron relegadas por las cintas de vídeo primero, posteriormente por el DAT, hasta llegar a los actuales archivos informáticos en soporte de magneto-óptico.

¿Y qué es lo que pueden encontrar los usuarios en el departamento de Discoteca? Principalmente, dos tipos de material: música y programas ya emitidos. En el apartado musical, entre discos de vinilo y compactos, el fondo supera actualmente las 80.000 entradas. En cuanto a programas, al estar diversificados en soportes de características distintas (mini-disc, DAT, cinta magnetofónica, magneto-óptico) su cuantificación se hace más compleja.

Para explicar mejor cómo funciona el departamento de Discoteca, pondremos dos ejemplos: el de una novedad discográfica y el de un programa ya emitido. La descripción de sus respectivos tránsitos por el departamento puede servirnos de ejemplo, a la vez que amenizar en lo posible la lectura de estas líneas.

El disco: del sello a la etiqueta

Una vez un trabajo discográfico ha sido editado, es susceptible de llegar a nuestra empresa mediante dos vías: la adquisición del mismo o

su envío en concepto de promoción. La compra representa anualmente entre un veinte y un veinticinco por ciento del total de entradas.

Naturalmente, los sellos discográficos envían sobre todo las últimas novedades, mientras que el material adquirido por el departamento se orienta a cubrir necesidades básicas y a reemplazar el material existente en vinilo.

Una vez dicho disco ha llegado a la Discoteca, se le da de alta mediante el entorno informático Progress. Este programa tiene diversas aplicaciones útiles para la Discoteca. Siguiendo el orden que hemos determinado, lo primero que hace el personal de Discoteca con la novedad discográfica, después de comprobar que no haya llegado previamente, es darle una referencia. Dicha referencia viene dada por la misma naturaleza de la novedad (es decir, es diferente para discos de música clásica, de jazz, de música popular o de bandas sonoras, y es distinto según sea vinilo o CD) y por el número que le adjudica el programa Progress, número que es el inmediatamente posterior a la última entrada. En este momento se añade el autor o autores del disco, el título del mismo, si es un disco sencillo o varios bajo el mismo título, y si es de compra o de promoción.

Con esta información, el programa Progress puede generar una etiqueta con un código de barras distinto para cada nueva referencia. Este código de barras permite, pues, distinguir un disco de otro, como los diferentes artículos de un comercio. La etiqueta es adhesiva y la podemos situar en la caja del CD y/o en los libretos o créditos que la novedad pueda incluir. De esta forma, el programa permite llevar a cabo un seguimiento exhaustivo de todos los discos que la Discoteca presta a sus usuarios. En todo momento puede saberse la ubicación del documento sonoro, así como su historial (es decir, quiénes son los usuarios que han utilizado el documento desde su entrada en la Discoteca). El Progress permite conocer quién y desde qué fecha está un documento en posesión de un usuario y generar no sólo etiquetas sino también relaciones de documentos registrados por fechas, usuarios, etc.

Abandonamos por un momento el programa Progress, porque el siguiente paso se lleva a cabo mediante un entorno informático diferente, AIRS. Una vez la novedad discográfica tiene una referencia, está lista para ser introducida en la base de datos AIRS. Aquí incluiremos la información que nos permita reconocer rápidamente el disco: título, nombre del grupo o artista que lo ha grabado, sello discográfico y año de (re)edición, ubicación (en la CCRTV, puede estar en el edificio de Catalunya Ràdio o en el de Televisió de Catalunya), referencia, estilo musical, idioma en el caso de que sean temas cantados, si es grupo o solista (en el caso de los discos de clásica, director de orquesta y orquesta), músicos, canciones y su duración, si es un single o no..., en fin, información sobre sus características, útiles para la búsqueda y localización del documento.

Una vez las características de la novedad han sido entradas en la base de datos AIRS, será fácil para cualquier persona de la Discoteca encontrar cualquier disco que se solicite, tanto mediante la identificación de cualquier ítem –título, autor, intérprete, etcétera– como por la combinatoria de diferentes elementos. La experiencia cotidiana ha llevado a una progresiva racionalización de criterios documentalistas en aras de una mayor precisión, rapidez y eficacia en la búsqueda de documentos. Por citar un ejemplo, el programa AIRS permite la creación de un documento a partir de otro ya existente, lo que no sólo significa un ahorro de tiempo, sino también la seguridad de trabajar con criterios homogéneos.

Expongamos un par de situaciones cotidianas.

Un determinado artista consigue varios premios en un conocido certamen. Esta información llega a diversos departamentos de la emisora: informativos, programas... Así pues, todos querrán utilizar para alguna determinada pieza radiofónica (noticia, reportaje, entrevista...) canciones del artista en cuestión. Como hemos dicho, la base de datos AIRS nos permite encontrar rápidamente la referencia del disco solicitado, que iremos a buscar a su correspondiente estantería. Una vez encontrado, pasamos el código de barras por el lector óptico y lo apuntamos, mediante un listado existente en el programa Progress, a la persona que lo haya pedido.

Este último punto es muy importante: todo disco que no esté en nuestras estanterías debe estar apuntado a una persona para facilitar su localización en el caso (frecuente) de que otra persona pida exactamente el mismo disco. Averiguamos quién es la persona que lo necesita con mayor urgencia, se lo apuntamos y ya puede utilizarlo. Volviendo al principio, estos casos son una de las consecuencias de la inmediatez característica de la radio.

Otro ejemplo recurrente es el del disco solicitado “por aproximación”. No siempre la persona que solicita música tiene una idea cierta de qué busca. Necesita música con mucho ritmo, o muy suave, o para situar de fondo en algún reportaje específico... Como ya conocemos, la música es un arte independiente de otras artes, y la conversión de la música a una definición de lenguaje común no es siempre sencilla. Por ejemplo, personas que vienen a la Discoteca con peticiones del estilo “quiero algo de jazz introspectivo”, o “necesito música machacona de DJ plasta” o “busco un disco de música conceptual” (sic). En estos casos, el personal de Discoteca tiene un margen discrecional, basado en sus propios conocimientos y/o en el dominio de la base de datos, para suministrar a la persona solicitante algo que se acerque en lo posible a lo que se buscaba.

Programas: en las ondas y en la nevera

El departamento de Discoteca, como ya hemos apuntado anteriormente, también se ocupa de guardar programas de las diferentes emisoras que componen Catalunya Ràdio, SRG, SA. Claro que no todos los programas. En principio, sólo aquellos que por su naturaleza tienen la posibilidad de ser reemitidos tal como están. Es decir: radionovelas, dramáticos, espacios musicales, programas especiales..., todos los que podríamos calificar de intemporales, porque no incluyen referencias a una actualidad concreta y específica del año en el que se emitió por primera vez.

Un programa emitido puede llegar al departamento de Discoteca de diferentes maneras, dependiendo de los acuerdos que se tengan con cada programa. Nos puede llegar a partir de una cinta magnetofónica,

o puede que nos lo traigan ya introducido en un magneto-óptico, DAT o mini-disc, o que debamos irlo a buscar a la red informática interna y descargar el programa deseado en un magneto-óptico.

En todo caso, alguna persona del programa debe elaborar la información que posteriormente servirá para encontrar dicho programa. Para ello deberá rellenar un formulario con los datos esenciales: título del programa, en qué emisora salió en antena, duración y fecha de emisión del mismo, número de episodio (si lo tuviese), personal que lo realizó, invitados (si los hubiera) y un resumen del contenido.

Estos datos serán introducidos por el personal de Discoteca en la base de datos AIRS. Sin embargo, no exactamente en el mismo lugar que los discos. La base de datos de AIRS que utilizamos para introducir discos es independiente de la de entrada de programas, y tiene una configuración y presentación visual distinta.

Así pues, una vez la información está introducida en la base de datos AIRS, cualquier persona que reclame un programa ya grabado podrá disponer de él. En el caso de que se trate de una cinta magnetofónica, un DAT o un mini-disc, se habrá de buscar en su estantería correspondiente. Y si fuese un archivo existente en magneto-óptico, debemos introducirlo en la red siguiendo los pasos que dicha tecnología requiere.

La tendencia actual es guardar todos los programas en formato de archivo informático. De hecho, así lo hacen el 90 por ciento de los programas que van llegando a nuestro departamento. Esto se traduce directamente en un importante ahorro de espacio en la Discoteca.

Desde enero de 2003 se está trabajando en un programa que muy pronto será operativo y que permitirá el intercambio de archivos musicales entre Catalunya Ràdio, SRG, SA, y TVC. Dicho programa agilizará los intercambios de soportes musicales entre ambas, puesto que hasta la fecha dichos intercambios se llevan a cabo por correo interno o vía mensajería. También este hecho provoca que si dos personas demandan el mismo disco desde estos dos lugares distintos, una no

pueda disponer de él, hecho que no beneficia al servicio. Servicio que, reiteramos, suele tener su razón de ser en la rapidez inherente al mensaje radiofónico.

En definitiva, los objetivos fundamentales de nuestro departamento se podrían resumir en dos. El primero consiste en tener actualizado todo el fondo documental de forma que se pueda acceder a la información con rapidez y rigor. El segundo es ofrecer a los usuarios de nuestra Discoteca una atención que permita optimizar el servicio, con la intención de que la calidad del mismo se refleje en las emisiones de los cuatro canales de que dispone Catalunya Ràdio, SRG, SA.

BIBLIOGRAFÍA

TELLO, AURELIO: *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. México: CENIDIM, 2001. ISBN 970-18-5390-3.*

Antonio Ezquerro Esteban

Este "Tomo Primero" dedicado al cancionero musical conservado en la ciudad de Oaxaca de Juárez y promovido por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" de México (CENIDIM), se inscribe en la colección *Tesoro de la Música Polifónica en México*, siendo concretamente su décima entrega: "X. Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca".

El musicólogo de origen peruano, Aurelio Tello, se ha encargado de la revisión, estudio y transcripción de la obra, y para ello ha contado con la colabora-

ción de Juan Manuel Lara Cárdenas. El trabajo, ha obtenido el *Premio de Musicología "Casa de las Américas"* en su edición del año 1999.

La publicación consta de 130 páginas preliminares –numeradas con romanos– destinadas al estudio, más 363 páginas –en arábigos, si bien tres de ellas se dedican a índices– de transcripciones en partitura musical de las obras estudiadas.

La temática del presente volumen, como su propio título indica, se centra en el estudio y edición del importante manuscrito conocido como *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes* (o "de la Catedral de Oaxaca" [pronúnciese "Guajaca"]), en México, el cual representa la más temprana recopilación de relevancia –pues aún casi trescientas composiciones– conocida hasta la

fecha, de chanzonetas y villancicos (además de algunas misas, salmos, himnos y motetes) en el Nuevo Mundo.

Un importante códice, por tanto, que reúne un repertorio polifónico religioso tardo-renacentista de tres a ocho voces, datables entre 1609 y 1616, el cual viene firmado en su mayoría por el maestro de origen portugués Gaspar Fernandes (*1567c; †1629). Según el musicólogo estadounidense Robert Stevenson, este libro representaría “uno de los tesoros más espectaculares de cualquier catedral del hemisferio occidental”. El volumen, anotado sobre un papel muy maltratado por el paso del tiempo y por las extremadas condiciones ambientales al sur del trópico de Cáncer (se encuentra hoy dañado por óxido, humedad, polilla, corrosión de la tinta, e incluso por fuego en algunas zonas), consta de 280 folios de 30 x 20 cm y está encuadernado en cuero. Según parece, el manuscrito fue llevado en 1629 –a la muerte de Gaspar Fernandes– por su discípulo, Gabriel Ruiz de Morga, desde la Catedral de Puebla de los Ángeles, a la ciudad de Oaxaca donde hoy se conserva (la antigua “Antequera del Marqués del Va-

lle”, en cuya catedral actuaba entonces Ruiz como cantor Contralto, siendo su maestro de capilla Juan de Rivera).

El cantoral, incluye composiciones que sin duda pudieron servir (amén de para dotar al centro para el que fue concebido –esto es, una catedral del virreinato de la Nueva España– de un repertorio de composiciones a las que poder echar mano en caso de necesidad) para evangelizar a la población nativa, por lo que amalgama o alterna las diferentes culturas e incluso lenguas que confluyeron en la zona: latina (propia de la liturgia católica romana), española (obras en castellano, y otras que remedan el peculiar habla de vizcaínos, gallegos y esclavos guineanos negros), portuguesa (entonces asimilada a la Corona hispánica con Felipe II, y hasta 1640), y nativa (piezas en lengua india –autóctona mexicana– o náhuatl).

Su autor, el compositor Gaspar Fernandes (o “Fernández”, pues así se le cita a menudo –aunque obviamente sin tilde, y frecuentemente en su forma abreviada “fdz”– en el manuscrito objeto de estudio), consta en 1590 en la seo lusitana de Évora –donde fue

condiscípulo de Filipe de Magalhaes— como cantante y organista. Ya ordenado sacerdote, le encontraremos nuevamente en 1599 al otro lado del océano, como organista (sustituyendo entonces al español Gaspar Martínez), en la Catedral de Santiago de Guatemala, cargo que mantendría tres años más tarde al ser asimismo nombrado su maestro de capilla. Se sabe también que a su faceta de organista debía añadir asimismo —como era relativamente habitual en la época—, por estipulación contractual, su competencia profesional en materia de organería.

Varios años más tarde, ya en 1606, y con motivo del reciente fallecimiento del entonces maestro de capilla de la catedral mexicana de Puebla, Pedro Bermúdez (anterior compañero y superior suyo en Guatemala, pues había regido aquel magisterio de capilla musical catedralicio), Fernandes fue invitado a pasar a México como nuevo maestro de capilla de la seo poblana, cargo al que añadió a los pocos días el de organista, ocupando ambos hasta su muerte.

En la floreciente y estratégica ciudad de Puebla, punto de paso

y confluencia de importantes vías de comunicación (entre la capital y Veracruz, e históricamente, lugar casi obligado entre los dos principales puertos en el Atlántico americano —Veracruz— y el Pacífico —Acapulco— respectivamente, por donde circulaba la práctica totalidad del comercio del virreinato novohispano, y filipino, con la Península, y por tanto, donde el oro y la plata reinaban por doquier), iban a desarrollar sucesivamente su actividad compositores tan destacados como Juan Victoria, Pedro Bermúdez, el propio Gaspar Fernandes y, tiempo más tarde, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas, Juan García de Céspedes, o Antonio de Salazar. Fue tanta la riqueza de la ciudad, que incluso se dice que llegó a competir, y aun a superar en esplendor cultural y artístico, a algunos de los centros más destacados de la Corona de Castilla, como las referenciales Sevilla o Toledo (pues al parecer, su capilla musical catedralicia llegó a contar con mayor y más variado número de músicos). En gran medida, su efervescencia cultural fue promovida por la munificencia de grandes mecenas como el obispo de origen navarro Juan de Palafox (†1659) —un significado

prelado que alcanzaría con los años el cargo de virrey de la Nueva España y arzobispo de México, para regresar a España en 1649, donde fallecería como obispo del Burgo de Osma-, el cual fue nombrado obispo de Puebla en 1639, ciudad en la que llegó a reunir una biblioteca de nada menos que cinco mil volúmenes.

No obstante, a pesar de la adscripción claramente poblana de Fernandes (donde residió veintitrés años, entre 1606 y su muerte en 1629), su producción musical no se ha conservado en dicha ciudad mexicana, sino en Oaxaca y Guatemala.

Su estilo –buen ejemplo de “transculturación”, si se me permite el término etnológico– recoge la anterior tradición contrapuntística europea (fundamentalmente, franco–flamenca e ibérica), anunciando ciertos rasgos estéticos de lo que pronto sería el barroco hispánico (acaso más preocupado por la melodía y el ritmo que por el entramado armónico).

Sus villancicos (algunos de los cuales ponen en música textos de poetas como Luis de

Góngora o Lope de Vega), algunos solemnes o que invitan a la meditación, destacan por su faceta más lúdica y festiva, incluso teatral, anotando encabezamientos como “portuguesa”, “byscaino”, “mestiso y yndio” (síntoma evidente de su asimilación del nuevo componente amerindio), “coliquio”, “a 4”, “otro”, “del Nacimiento”, “del Corpus”..., y siguen la temática de los de la península (argumentos religiosos con rasgos costumbristas, versiones “quasi–escénicas” con inclusión de personajes estereotipados a modo de “graciosos” –Gil tocando el tamborino, Andrés cuidando el ganado, Bras...–, etc.).

En cuanto al estudio y edición de Aurelio Tello, éste dedica un amplio apartado al análisis de los textos musicados en el cancionero, aportando bibliografía, discografía, e incluso doce fotografías como ilustraciones del códice.

El repertorio seleccionado para este primer tomo –de los varios que se prevén– (aquí, con las 59 primeras transcripciones en partitura de las casi 300 composiciones de que consta el códice), incluye las piezas según su orden de aparición en la fuente,

entre las cuales se pueden observar –además de la ya mencionada utilización de piezas en distintos idiomas y hablas características regionales o de determinados grupos sociales–:

- Diferentes advocaciones (a San Miguel, San Pedro, San Ignacio, San Jerónimo, o para profesiones de fe –de novicios o novicias–, y para Navidad, Reyes, el Corpus y la Asunción);

- Diversidad en el número de voces, que van desde las tres partes, hasta ocho, aunque siendo las más abundantes aquellas para menor número de intervinientes –para tres, cuatro y cinco partes– y las más escasas, aquellas a mayor número de voces –seis, siete y ocho–; por otra parte, las composiciones en dos movimientos o secciones (entrada, estribillo, coplas y responsión, son los calificativos más significativos en este sentido), suelen alternar una primera sección a menor número de voces, con una respuesta del tutti a más voces;

- Cuatro piezas de carácter litúrgico, las cuales bien podrían haberse concebido todas para haberse interpretado a vísperas, ya para el Corpus, ya para el

tiempo de Pasión inmediatamente anterior a la Semana Santa (el himno “Pange lingua”, a 4; la respuesta “Domine ad adjuvandum” –que sigue inmediatamente al versículo o entonación “Deus in adjutorium”–, asimismo a 4 partes; y dos musicalizaciones del himno “Vexilla regis”, la primera, a 5 voces, como contrafactum de Fernandes a partir de la pieza homónima de Rodrigo de Ceballos –aunque ésta atribuida en la fuente erróneamente a Francisco Guerrero–, y la segunda, a cuatro voces, destinada para cantarse en las vísperas del tres de mayo, festividad de la invención de la Santa Cruz); y

- Algunas piezas sin texto aplicado en la fuente poblano-oaxaqueña (posiblemente para su realización instrumental con músicos de ministril).

El presente trabajo de A. Tello y J. M. Lara ha servido de inspiración a algunas recientes grabaciones discográficas (v.g., aparte las ya citadas en la propia edición, página cxxi, el novísimo CD titulado *Cancionero musical de la Catedral de Oaxaca*, últimamente registrado –en junio de 2003– por el sello francés K617,

a cargo del grupo de música antigua “Ars Longa” de La Habana bajo la dirección de Teresa Paz –referencia suya: K617153 HM 90–), en las que, al calor de las modas, de la novedad y atracción que suscita todo repertorio latinoamericano –donde, por inexplorado, da la impresión de que todo pudiera valer–, y de la desinformación y avidez del gran público en este sentido, se ha desvirtuado hasta límites insospechados los contenidos del manuscrito, en, al menos, dos sentidos:

El primero, la exageración del sustrato afro-indígena (i.e., “negro” o “guineo” por un lado, y “náhuatl” por otro) que puede desprenderse de la fuente original; en este sentido, es cierto que se conservan abundantes villancicos “de negro” (aunque de las 59 piezas que transcribe este tomo, tan sólo lo son tres, más otra para Reyes, aunque negra por su temática, anotada en portugués –por cierto, en una simbiosis gallego o portugués/negro bastante frecuente también en la Península–), en donde se explota con cierta candidez el componente hilarante del peculiar habla castellana de los esclavos de raza negra de la época –de

modo que protagonizan, en clave de humor, y haciendo una pirueta temporal, algunos personajes hoy “tópicos” como el rey Baltasar, o los pajes de color que supuestamente acompañaron a los magos con motivo de la Epifanía–, animado todo ello por abundantes onomatopeyas y un ritmo bastante rico a base de síncopas y hemiolias; pero eso no difiere en lo sustancial de lo mismo que sucede en la Península coetáneamente. De manera semejante, entiendo que, aunque ciertamente presente en la fuente manuscrita, se exagera asimismo el elemento nativo americano –más propiamente, náhuatl–, por cuanto de las 59 obras de que consta la edición de nuestro interés, apenas una viene en dicho idioma, el cual se combina con el castellano. Junto a todo ello, en cambio, aparecen otros tres villancicos en portugués (hasta cierto punto lógico teniendo en cuenta el origen del compositor, y el empuje de esta tipología en todo el ámbito hispánico) y dos vizcaínos (esto último más llamativo, aunque en absoluto extraño), lo que denota la gran diversidad de tipologías de villancico existente en la época, igual a un lado que al otro del océano (villancicos en otras

múltiples fuentes, además de los mencionados, de catalán, sayagués, asturiano..., e incluso "de naciones" –donde diversos protagonistas, cada uno de una región diferente, competían entre sí por alcanzar el objetivo perseguido–).

Y el segundo factor de distorsión de las interpretaciones músico-prácticas más recientes respecto a las fuentes originales, consiste en la pura invención, fantástica, de un instrumental igualmente exagerado y sin coherencia alguna con las formaciones habituales de las capillas musicales religiosas en todo el ámbito hispánico, con un evidente abuso de las cuerdas frotadas (empleo de varias violas de gamba a un tiempo), y la inclusión –claramente posible en cualquier reconstrucción músico-práctica, aunque hoy lamentablemente omnipresente y desmedida– de percusiones (indígenas o no: desde campanas, a maracas, pandoras, tambores bata...) inexistentes en los manuscritos.

Obviamente, este mal uso músico-práctico que se viene haciendo en los últimos tiempos de algunos trabajos musicológicos medianamente serios, no son en absoluto achacables (nada más

lejos de mi intención) a los autores de la edición que aquí estamos reseñando, la cual, es más, da la impresión de querer tratar de desmarcarse de estas manipuladoras corrientes interpretativas: el propio A. Tello, a mi juicio muy acertadamente, señala a propósito de esto lo siguiente (página xxxi):

"En todo el *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes* sólo hay una advertencia dirigida al empleo de instrumentos: la pieza de los folios 88v–89 que lleva la indicación, junto a la voz del Tiple, "para arpa". Las del Bajo son siempre partes "cantables", aun en aquellas piezas para monjas a 4 voces en las cuales la voz más grave carece de texto".

Naturalmente, eso no implica para nada –creo yo– que no se puedan doblar o incluso suplir algunas partes de la composición instrumentalmente, aunque eso mismo parece dejar bastante claro, que, cuanto más nos alejemos en nuestras interpretaciones músico-prácticas de lo estrictamente anotado por la documentación (en este caso, no-presencia instrumental), posiblemente más nos alejemos de lo históricamente informado, incu-

riendo por lo tanto, mucho más fácilmente, en posibles incorrecciones o “anacronismos”.

Por lo demás, la versión editorial de Tello-Lara, que recoge el gran acierto de rescatar una fuente documental de indudable valor para la música histórica conservada en Latinoamérica –lo cual la justifica en sí misma–, presenta a mi juicio algunas bondades de transcripción musical, como por ejemplo, la opción por no reducir los valores originales que exhibe el manuscrito –es decir, la figuración de las notas–, con lo cual se respeta al máximo la imagen gráfica de la fuente. En cambio, la presente edición muestra abundantes problemas de transcripción, inconvenientes que –bien entendido que toda transcripción no deja de ser una mera “opción de trabajo”–, en ocasiones alcanzan el grado de inexactitudes, e incluso errores no pequeños, que no pueden sino dejarnos algo perplejos ante su obtención del prestigioso “Premio de Musicología *Casa de las Américas*” en 1999. Veamos algunos de estos factores negativos de la edición musical:

–En primer lugar, repárese en la desigual y heterogénea aplica-

ción del transporte en aquellas piezas originalmente anotadas en claves altas, en cuyo caso, no sólo no se ha transportado de una forma sistemática, sino que, lo que sorprende más, se ha procedido a transportar, o no, según lo que parecen diferentes criterios. De este modo, no se han transportado las siguientes piezas –de las sesenta que incluye este tomo, pues la primera no se ha podido transcribir por el deterioro del papel–, anotadas en el código todas ellas en claves altas: números 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59 y 60. Esta opción de no-transportar dichas piezas, evidentemente válida desde una perspectiva exclusivamente músico-práctica para su ejecución, acarrea, no obstante, –máxime para un estudio pretendidamente de investigación musicológica como el presente– el consiguiente inconveniente –casi imposibilidad– de ejecución de las piezas “tal cual” se anotan en la edición (puesto que responden a tésituras especialmente agudas para las formaciones vocales exclusivamente masculinas para las que originalmente se concebía este tipo de repertorio religioso cate-

dralicio), además de que, por otra parte, incumplen las indicaciones en este sentido de la gran mayoría de teóricos y tratadistas musicales de la época (acaso el más adecuado para el caso que nos ocupa, *El Melopeo y Maestro*, de Pedro Cerone, editado en Nápoles, 1613).

Curiosamente, sí que se transportan algunos otros casos, como por ejemplo la pieza nº 49, donde, señala el autor de la edición –página CII–, “haciendo caso de las claves de transporte con que están escritas las voces en el original, he bajado la pieza una cuarta”. Llama la atención el hecho de que sí se haga en este caso concreto y no en la larga lista anteriormente citada (!), así como que se proceda a un transporte a la cuarta descendente sin especificar por qué se ha procedido así o cuál ha sido el criterio aplicado. Más grave resulta el caso de la pieza nº 58, en la que se procede a un transporte a la quinta descendente, y estando el original en Fa –con un bemol en la armadura–, el resultado tras el transporte aplicado –que debería haber sido Si bemol, es decir, presentar dos bemoles en la armadura–, continúa quedando con un único bemol en la armadura

(!). En tal caso, además, tampoco se apunta nada sobre el criterio que se ha podido seguir en la crítica de la edición correspondiente. Peor aún, en la página cx, Tello señala que “la transcripción la realizó Juan Manuel Lara Cárdenas, pero a mí me ha tocado aplicar el texto y hacer el cotejo con los manuscritos”. Parece con ello delegar ciertas responsabilidades... si bien esta pieza únicamente lleva texto aplicado en la fuente en la parte para Tiple, y en la edición se ha aplicado en cambio a todas las partes intervinientes (?), sin indicación de los preceptivos corchetes editoriales para distinguir aquellos elementos originarios de la fuente y aquellos otros añadidos por el transcriptor, de modo que, para darse cuenta de tal extremo a la hora de interpretar la pieza, es obligado leer previamente con detenimiento los criterios de edición (algo sin duda siempre aconsejable, aunque aquí bastante incómodo, pues para este fin los incipits son claramente insuficientes). Por último, en esta misma pieza, A. Tello habla de “acordes” (crítica de la edición, página cx), un concepto evidentemente inexistente a comienzos del siglo XVII, y por tanto empleado de forma anacrónica e inadecu-

cuada. Pero todavía contamos con un último caso de transporte claramente inapropiado, en la pieza nº 48. El autor comenta respecto a ella lo siguiente (página cii): “En atención a las claves de transporte con que está escrito este villancico, he decidido bajarlo una tercera menor y situar las tesituras en una que sea más cómoda para las voces” (?!). Pero cómoda, ¿para qué voces?, ¿un coro mixto, es de suponer?, y en tal caso, ¿justifica la selección de voces realizada para su reproducción músico-práctica la transcripción musicológica? Sea como sea, el transporte aplicado por Tello a partir del original –en Fa, es decir, con un bemol en la armadura–, resulta a la postre una pieza en Re –con dos sostenidos como alteraciones propias–, el cual provoca notas “imposibles” a principios del siglo xvii, como por ejemplo, el La sostenido, que vemos aparecer en su edición en los siguientes compases: Tiple 2º del Coro 2º, compás 41; Tiple 1º del Coro 2º, compás 60; y sugerido por semitonía subintelecta, en la Copla 1ª, Tiple 2º, compás 97.

Por otra parte, las deficiencias detectadas en la transcripción musical, aparte de las posi-

bles erratas siempre inevitables (véase la pieza nº 41, en la que el inicio en la transcripción del Tiple 1º no coincide con el incipit que se ofrece), afectan a otros múltiples factores:

- No se aportan los incipits musicales de los segundos movimientos o secciones de las composiciones (coplas, por lo general), en el caso de que éstas presenten más de un movimiento; ello fuerza ineludiblemente al lector o intérprete a un obligado “acto de fe”, respecto al tratamiento documental aplicado en la transcripción.

- Tampoco se recogen los signos originales de compás en el caso de posibles cambios de compás a lo largo de las piezas, con lo cual el lector e intérprete no tiene posibilidad alguna de conocer cuál ha sido la “ratio” de la transcripción, en el sentido de la relación entre los diferentes signos de compás.

- No se facilita en la transcripción la identificación de los ennegrecimientos notacionales en los casos de compases ternarios (“proportio minor”, “proportio major”, y tripla real, respectivamente) mediante el tradicional

empleo de pequeños ángulos que abracen las figuras afectadas, útiles de cara al discernimiento de la imagen gráfica original que presenta el documento y también para el detenido estudio de la evolución de este tipo de notación de prolongada implantación en ámbito hispánico.

- No se respeta en la transcripción la separación original e individualizada en el documento de corcheas y semicorcheas o, en su caso, su unión mediante barras –de dos en dos, de cuatro en cuatro, etc.–, de modo que el intérprete podría perder posibles indicaciones de articulación destinadas a la ejecución práctico-musical por parte del compositor y/o del copista.

- En cuanto a la indicación de la semitonía subintelecta sugerida por el transcriptor, ésta se anota adecuadamente encima de las notas a las que afecta (aquí con un tamaño tipográfico menor), aunque utilizando siempre los corchetes –obviamente innecesarios en tales casos– y afectando a todas las notas del mismo nombre y sonido que se encuentran en el mismo compás (*vid.* por ejemplo, Tiple 1º de la pieza n.º 36, compás 34), lo cual

puede conducir en determinados casos a posibles dudas o malentendidos indeseados por parte del lector o ejecutante.

- Los signos de compás se confunden; así, se toma el signo de proporción menor (C3/2, o CZ) como “compás perfecto con signo de proporción sesquiáltera”; pero un compás precedido con el signo “C” nunca será perfecto por tal causa, sino imperfecto (reservándose el calificativo de “perfecto” para el signo “O”); en cuanto al signo de “proporción sesquiáltera” (v.g., 3:2) que se añade a algunos compases ternarios, ésta siempre hace referencia a su relación (proporción) con los compases binarios, en el sentido de que, donde en el binario entraban dos figuras, ahora deberán entrar –en el mismo lapso de tiempo– tres figuras de la misma especie o duración, cosa que tampoco se respeta en las presentes transcripciones analizadas, como veremos. En todo caso, Tello transcribe el signo “C3/2” de proporción menor, por el compás moderno 3/2, sin reducción de valores, lo que, a mi juicio, supone la mejor opción de entre las varias posibles.

En cambio, se transcribe sistemáticamente el compás “C”

(equivalente a tiempo imperfecto de compás menor, compasillo o compasete, al que, como vimos, Tello denomina erróneamente “compás imperfecto”) por el compás actual “C/”, con la consiguiente confusión resultante, puesto que hoy en día dicho compás actual “C/” se entiende como 2/2, pero dicha convención es errónea, por cuanto, desde la antigüedad (y todavía hoy entre quienes conocen bien la tradición y la distinguen del reduccionismo al que el solfeo académico moderno ha sometido al aprendizaje de los compases), “C/” es “alla breve”, es decir, nuestro 2/1, y “C” es “alla semibreve”, es decir, nuestro 2/2, de donde transcribir el antiguo “C” por el actual “C/” es, cuando menos, bastante confuso (sería mucho mejor transcribirlo por 2/2, lo que evitaría cualquier malentendido). Naturalmente, podríamos reducir este excursus mío a una mera cuestión terminológica... pero, en el caso de haberse encontrado en la fuente el transcriptor con un compás partido “C/”, mucho más frecuente de lo que nos podríamos imaginar, ¿por qué compás actual habría optado el mencionado transcriptor, y en tal caso, cuál habría sido la relación que habría mantenido su transcripción con el original “C”

transcrito por él mismo como “C/”? ¿Habría optado en tal caso por transcribir por el actual 2/1, multiplicando así la confusión? Y al final, ¿cuál sería la relación de ambas opciones suyas respecto a “C3/2” y “C/3/2”?...

En cualquier caso, la edición de Tello-Lara transcribe igual el compás partido “O/3/2”, que el compás de tiempo perfecto “O”, haciendo a ambos equivalentes a nuestro actual 3/1, independientemente de la barra que parte el signo de compás en el primer caso (lo cual, afortunadamente es correcto, aunque no se explica en sus criterios editoriales y más parece haberse llegado a tal conclusión por simple lógica aplicada a la figuración, o por eliminación respecto a otras posibilidades de compás... -?!-. Respecto al compás “O”, señala Tello (página LXXVI): “[...] he dejado la pieza en compás de 3/1, aunque la costumbre sanciona la reducción de valores a la mitad, de tal modo que el compás quede en 3/2”. ¿Pero, de qué costumbre habla?: ¿de la que arranca de Hugo Riemann, muy útil ciertamente para la sistematización de los rudimentos musicales a lo largo del siglo xx en los conservatorios europeos, aunque apenas válida

para los “modelos que han seguido la estela del clasicismo vienés”, pero que tanto ha desvirtuado y que tan dañina ha sido para la mal denominada “música antigua”?, ¿o de la de muchos de sus seguidores –entre quienes la moderna musicología norteamericana, por cierto, la más lejana a un conocimiento directo de la música antigua, no ha tenido poco que ver–, que nos han llevado a un paulatino aunque implacable empobrecimiento en la formación de los músicos actuales, apenas capaces de leer en claves de Do o con valores mayores a una redonda? ¿O acaso se refiere a la costumbre arraigada tras las aportaciones de grandes sabios de la musicología internacional –acaso hoy lamentablemente poco atendidos por “antiguos”– como C. Proske, F. Haberl, A. Sandberger, J. Wolf o K. Jeppesen, que optaban por la no reducción de valores?...

En definitiva, y resumiendo: constituye un gran acierto el “rescatar” este “monumento” o, como se titula la colección en la que se inscribe, este “tesoro de la música polifónica en México”, de lo que no cabe sino felicitar al CENIDIM. Pero, en su puesta en práctica, es ésta una apuesta

musicológica con serias deficiencias, tanto en lo relacionado con la transcripción musical, como en las fuentes secundarias (bibliografía) empleadas, donde se aporta como criterio de autoridad una edición del *Liber Usualis* (al fin y al cabo, una selección reciente de cantos a modo de manual “de uso”, que nunca podrá suplir, y menos en su adscripción a una fuente de comienzos del siglo XVII como la que aquí se trata, al *Breviarium Romanum* de San Pío V, o a cualquier breviario notado, al *Liber Officialis*, o a otras recopilaciones de rezos y cantos, en sus ediciones inmediatamente post-tridentinas. Igualmente, sorprende la inexistencia de referencias a la tratadística musical coetánea y poco anterior al códice poblano, de cara a analizar sus contenidos a la luz de su propio tiempo. En este sentido, apenas se menciona una vez el célebre tratado de Pedro Cerone (y éste, a través de una cita extraída de J. López-Calo), o el conocido tratado sobre poesía y métrica castellana de Juan Díaz Rengifo (asimismo, a través de una cita de Margit Frenk), pero se echa en falta alguna referencia a autores que podrían tener mucho que aportar al buen jui-

cio sobre esta música, y de entre quienes se podía haber elegido fácilmente entre una amplísima legión de teóricos, en su mayoría españoles e italianos, comenzando desde Franquino Gafurio, y pasando por Giovanni Maria Lanfranco, Auctor Lampadio, Enrique Glareano, Gonzalo Martínez de Bizcargui, fray Juan Bermudo, el bachiller Martín de Tapia Numantino, Francisco Tovar, el dominico fray Tomás de Santa María, Nicola Vicentino, Vicente Lusitano, Francisco de Salinas, Pietro Pontio, Rocco Rodio, Lodovico Zacconi, Francisco Montanos, el franciscano Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei, Scipione Cerreto, o Giovanni Maria Artusi, hasta llegar al mismo Pedro Cerone o a Andrés de Monserrate, estrictos coetáneos del código oaxaqueño.

En definitiva, todo un acierto editorial, aunque con serios problemas de planteamiento –los que acabamos de comentar–, que, sin embargo, no debiera faltar en toda biblioteca de un buen aficionado a la música barroca. Esperemos que en las sucesivas entregas del código que están por venir puedan subsanarse algunos de los problemas detectados.

DE CANDÉ, ROLAND: *Nuevo diccionario de la música. (I) Términos musicales.* **Barcelona: Ma non troppo-Música, 2002. ISBN 84-95601-28-1.**

Laura Pallàs i Mariani

Nueva aportación del musicólogo francés Roland de Candé, que se suma a una serie de libros que lleva publicando desde los años setenta, siempre con una clara voluntad de acercar la música a todos los públicos, tanto al entendido como al aficionado.

Ésta es también la voluntad del *Nuevo diccionario*, que se presenta en esta edición como revisión, ampliación y actualización de la primera edición francesa aparecida en 1961.

El primero de los dos volúmenes que constituyen la obra (el segundo está dedicado a compositores) nos acerca a "conceptos, nociones técnicas y términos clave del universo de la música y los instrumentos", en un formato gráfico que lo hace ameno y agradable en su lectura, al mismo tiempo que práctico en la búsqueda. No nos hallamos ante el

formato típico de diccionario a doble columna y letra pequeña. Al contrario: las entradas se presentan en letra grande, a modo de título de capítulo, a las que sigue su definición, escrita como si de un pequeño ensayo se tratara. El lenguaje pretende ser simple a la vez que preciso, siempre teniendo en cuenta la rigurosidad de los contenidos. Esta esmerada presentación se complementa con gran cantidad de gráficos, tablas, cuadros y dibujos, que no sólo ayudan a la comprensión, sino que aportan información complementaria a la definición.

Destaca también la visión amplia del concepto, que, lejos de considerarlo un objeto estático, incorpora siempre el parámetro histórico cuando puede contenerlo. Interasantísima es, asimismo, la sugerencia de audiciones al final de algunas entradas.

Se adjunta, además, un apéndice de bibliografía, lamentablemente sólo francesa –con la excepción de algún título–, clasificada en tres categorías: “historia–enciclopedias–diccionarios”, “teoría–estética–sociología” y “formas–instrumentos”. Cierra el conjunto otro apéndice interesante, un índice de conceptos que permite ampliar la búsqueda a aquellos términos que

no cuentan con entrada propia en el diccionario.

Inexplicablemente, sin embargo, el diccionario tiene algunas carencias: no recoge, por ejemplo, la mayoría de los géneros de la música litúrgica en entrada propia. Por otra parte, se echa de menos la señalización de las partes de los instrumentos complementándola con su dibujo, un detalle que no concuerda con la voluntad general “ilustrativa” –en el sentido más amplio de la palabra– de esta publicación.

No obstante, el *Nuevo diccionario* puede considerarse una herramienta altamente útil y deseable en una biblioteca particular básica para cualquiera que se relacione de una forma u otra con la música.

Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos (España, Italia, Portugal, Francia, Latinoamérica y África). Zona de Obras (coord.). SGAE, 2002.

Íñigo Sánchez

¿Qué utilidad puede tener una obra como la que nos ocupa,

dedicada al rap y al hip-hop, en un escenario como el actual, donde los paisajes musicales se caracterizan, al igual que las modas, por llevar fecha de caducidad inscrita de antemano? No cabe duda de que el rap cuenta en estos momentos con el amplio reconocimiento de la todopoderosa industria discográfica, el beneplácito de su público y el interés de investigadores y musicólogos por acercarse a él. Por otra parte, la escena rapera es una escena fragmentada, dispersa, cuyos artistas se caracterizan por carreras meteóricas y fugaces, pero también por su adaptabilidad a las coyunturas del momento. La aspiración, por tanto, a congelar esta pluralidad en los confines de una publicación de este tipo tiene que hacer frente a una nueva cultura de la información que el desarrollo de Internet y los medios de comunicación de masas nos imponen. La disponibilidad, inmediatez y ubicuidad en el acceso a la información que nos permite Internet nos obliga, de alguna manera, a replantearnos la función de estas obras de consulta en la era digital que nos ha tocado vivir. Su contrapartida cibernética, los grandes portales temáticos, ofrecen por su parte información en constante actua-

lización y en una gran diversidad de formatos multimedia. Sin embargo, la cantidad de información disponible a sólo un “click” de ratón, por utilizar una analogía acorde a los tiempos que corren, y su dispersión en los confines de lo virtual, nos obliga paradójicamente a recurrir a herramientas –más o menos especializadas– que guíen nuestras búsquedas. En este sentido, el *Diccionario de hip-hop y rap afro-latino* que nos propone el colectivo *Zona de Obras* me parece una valiosa obra de referencia tanto para investigadores como para todo aquel interesado en el mundo del hip-hop y del rap hecho con acento latino.

En palabras de sus editores, este diccionario aspira a mostrar la vitalidad del rap en un entorno geográfico-cultural que abarca tres continentes –África, América y Europa–, y que tiene por común denominador sus raíces africanas y, como particularidad, un marcado carácter latino. A diferencia de otros diccionarios dentro de la órbita rapera, centrados en la “jerga” del hip-hop o en aspectos más técnicos, el *Diccionario de hip-hop y rap afro-latino* se limita a recoger una amplísima muestra (alrede-

dor de 600 entradas) de los grupos más destacados dentro de cada uno de los ámbitos geográficos arriba mencionados, de tal forma que establece una cartografía bastante detallada del desarrollo del género dentro de este marco de referencia definido como afrolatino. En este sentido es interesante constatar el auge del rap y del hip-hop en los países latinoamericanos así como en el continente africano, las tradicionales periferias, lo cual nos permite reflexionar a propósito de la recepción local de las llamadas músicas globales –y el rap estaría englobado en esta categoría– y su posterior desarrollo en ese espacio liminal que se ha denominado “lo glocal.”

La manera de presentar la información no responde, sin embargo, a criterios geográficos, sino que se ajusta a los cánones de un diccionario al uso. Cada una de las divisiones comienza con un listado de las voces que lo componen, sobre fondo gris y resaltadas en negrita, para ser desarrolladas con posterioridad. Uno de los puntos fuertes del diccionario es, precisamente, la claridad y concisión con que se nos presentan los contenidos.

Gracias a un diseño sobrio pero efectivo, cuesta poco esfuerzo aventurarse por sus páginas. La profusión de ilustraciones, en blanco y negro, nos familiariza, a su vez, con la estética subalterna de la escena rapera, aspecto indisoluble de lo estrictamente musical, al tiempo que dota a la publicación de un atractivo añadido.

En lo que respecta a los contenidos propiamente dichos, las entradas están tratadas con un estilo divulgativo, conciso, por momentos apasionado y siempre militante. Cada voz incluye una referencia al país de origen, y junto con la información que podríamos considerar estrictamente biográfica, los autores nos ofrecen abundantes referencias que permiten contextualizar cada entrada. Aquellas voces que gozan de entrada propia en el diccionario y son citadas aparecen destacadas en negrita, lo que posibilita lecturas transversales. Asimismo, para aquellos a quienes les empuje la curiosidad, una discografía actualizada hasta el año 2002 completa la información de cada voz. Cabe destacar por su utilidad aquellas voces genéricas que remiten a países, festivales o sellos discográ-

ficos, las cuales pueden ser, y de hecho son, un buen punto de partida para aventurarse en aquellas parcelas que nos resulten desconocidas. El diccionario se completa con dos índices, uno onomástico y otro ordenado por países. Este último es particularmente útil, puesto que nos permite localizar rápidamente a los grupos pertenecientes a un mismo país. De este índice se infiere, asimismo, una especial querencia de los autores por los grupos procedentes del ámbito hispano-americano frente a sus homólogos africanos y europeos. Faltaría, a mi juicio, una bibliografía de referencia que nos permitiese ampliar y profundizar en los temas propuestos. Contamos, al menos, con una lista bastante exhaustiva de sitios en Internet con la que suplir esta carencia, organizada por países y con entrada propia en el diccionario. Con todo, el *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos* cumple con nota las expectativas que una obra de esta naturaleza pueda generar. Supone, además, un loable esfuerzo por reconocer la labor de aquellos grupos que han ido tejiendo, desde las (múltiples) periferias, el denso entramado que constituye eso que los autores denominan como rap o hip-hop afrolatino. ↵

AL-ḤĀ'IK AL-TIṬWĀNĪ AL-ANDALUSĪ,
Muḥammad b. al-Ḥusayn, *Kunnāṣ al-Ḥā'ik* (كُنَاشِ الْحَاكِ : كُنَاشِ التَطَوَانِي الْأَنْدَلُسِي : مُحَمَّدُ بْنُ الْحُسَيْنِ),

Presentación: Manuela Cortés García. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. XXXV, 228 p. ISBN 84-8266-351-8.

Rolf Bäcker

Poner de relieve la influencia de la cultura árabe en la española significaría echar agua al mar. Abundan los documentos de índole muy variada que atestiguan una recepción de ideas a diferentes niveles, desde la arquitectura hasta el léxico de las lenguas iberorománicas y las literaturas que en ellas se escriben. Sin embargo, la interpretación de tales documentos y la reflexión acerca de su trascendencia para la historia de España y Europa ha sido extremadamente heterogénea, vacilando entre los extremos de morofilia y morofobia –aunque tal vez haya que admitir que la segunda opción ha sido la más difundida a lo largo de la historia–. Pasando por alto excesos basados más bien en ideas románticas, religiosas y/o políticas, una aproximación neutral

orientada hacia la evaluación de fuentes pronto tropezará con dificultades incluso muy básicas, como la distinción terminológica entre “los árabes”, “los moros”, “los musulmanes” y sus respectivas connotaciones socio-culturales.

En este sentido, el estudio de la música árabe en España, es decir en al-ʿandalus, se ve confrontado con los mismos problemas que otras disciplinas como la filología, por ejemplo. A ellos se añade una particularidad que pone un grave obstáculo a la comprensión de la música de al-ʿandalus: la falta de “partituras” que permitan tener una visión de cómo sonaba aquella música. Así, la musicología que se dedica a tal campo está basada sobre todo en obras teóricas y comentarios hechos por varios escritores que se refieren a la música en obras de temas históricos, filosóficos, de orientación moral, etc., y fuentes iconográficas. Otro modo de aproximarse a aquella música se ofrece a través del estudio de las diversas músicas de tradición oral de supuesto origen andalusí que se tocan hasta hoy en varios lugares del noroeste africano, especialmente en Marruecos y Túnez, pero también en Argelia.

El presente cancionero se encuentra, pues, precisamente en el lugar donde las dos líneas de investigación –el estudio de las fuentes escritas y el de la tradición oral– se entrecruzan. Se trata de una colección de once nawbāt (نوبات), completadas por un prólogo de carácter teórico y un epílogo. La recopilación del material poético-musical fue llevada a cabo en el siglo XVIII en base a otras colecciones anteriores y a la tradición oral por al-Ḥāʾik, descendiente de una familia tetuaní de probable origen andalusí, dando así testimonio del estado del repertorio andalusí de aquella época y de las influencias posteriores que recibió de las músicas del noroeste de África.

La edición facsímil que ofrece Manuela Cortés García reproduce una copia del original perdido, realizada el 1931 en Marruecos. La reproducción en color –único modo que permite apreciar la escritura en negro y rojo– resulta tan fiel al manuscrito que incluso se nota la estructura del papel. Dado que el texto está escrito en caracteres árabes (por eso lo hemos citado también así más arriba, ya que el libro tiene dos portadas: una en castellano y letras latinas que da paso al pró-

logo y la presentación, ambos igualmente en castellano; y otra en árabe en la contraportada –de acuerdo con la dirección de lectura en árabe– que anuncia el facsimile propiamente dicho), parece que este libro se dirige exclusivamente a arabistas. Para todos los demás es obligatoria la consulta paralela de traducciones del manuscrito, es decir, o la realizada por el propietario del mismo, Fernando Valderrama Martínez (*Cancionero de al-Hā'ik*, Tetuán: Instituto General Franco de Estudios de Investigación, 1954), o la incluida en la tesis doctoral de la editora (Cortés García, Manuela, *Edición, traducción y estudio del Kunṅāš al-Hā'ik*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

Aunque la edición presente puede dar la impresión de dirigirse a un círculo pequeño y cerrado de especialistas, cabe destacar, de un lado, la gran importancia del documento dentro de la historia de la música árabe en España, y, de otro, la intención de ofrecer esta fuente al público de la manera más fiel posible. En este sentido conviene considerarla más bien como un complemento a las otras ediciones disponibles, que cumple básica-

mente con dos propósitos: hacer posible el acceso directo a la fuente y, además, representarla en toda su belleza característica. Teniendo en cuenta la larga historia del contacto cultural de la Península Ibérica con el mundo árabe y la (triste) actualidad del asunto, hay que reconocer el estimable esfuerzo de ampliar los conocimientos del tema y de contribuir así a una conciencia más aguda, objetiva y justa de la cultura que se nos presenta en el documento. ❧

MARTÍN MORENO, ANTONIO. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga.* Granada: Junta de Andalucía, 2003. 2 vol. ISBN 84-8266-387-9.

Aurelia Pesarrodona

Los dos extensos volúmenes de esta obra contienen la catalogación de los fondos del archivo de música de la catedral de Málaga y son el resultado del ingente trabajo llevado a cabo por un equipo de investigadores dirigido por el catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada, Antonio Martín Moreno. De hecho, si bien éste figura como el

“autor”, sería justo mencionar a los que aparecen como coautores: Gloria Emparan Boada, Vidal González Sánchez, Mariángeles Martín Quiñones, Gonzalo Martín Tenllado, Francisco Martínez González, Carlos Messa Poulet, Pilar Ramos López, y Julieta Vega García.

Este trabajo en equipo es, sin duda, la clave de un proyecto como éste, pero también es cierto que buena parte de su éxito se debe a la ayuda institucional. En este caso, ha sido fundamental el destacado interés por la catalogación del patrimonio musical catedralicio que está llevando a cabo la Comunidad Autónoma Andaluza. En 1988 se firmó el “Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía para la catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía”. Gracias a esto, y a través del Cen-

tro de Documentación Musical de Andalucía, se ha llevado a cabo la publicación de los catálogos de las catedrales de Cádiz, Granada, Sevilla, Almería, Jaén y el presente trabajo dedicado a Málaga.¹ Una comparación entre estas catalogaciones pone de manifiesto que el archivo musical de la catedral de Málaga es quizá el más destacado de la Comunidad Autónoma Andaluza, tanto en cantidad como en calidad.²

En lo referente a la cantidad, su importancia salta a la vista, ya que consta de más de 3.200 obras, sobre todo del siglo XVIII. Como explica Antonio Martín Moreno en la Introducción, existía un primer fondo musical catedralicio que fue inventariado en su momento por Miguel Querol. Este fondo se amplió sustancialmente gracias al hallazgo en 1978 de “un montón de papeles de música que, fácilmente, superaba el

¹ Los datos bibliográficos de estos catálogos, editados todos en Granada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Junta de Andalucía, Consejería de Cultura) son las siguientes: J. López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., 1991; M. Pajares Barón (recop.), *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*, 1993; H. González Barrionuevo, J. Enrique Ayarra Jame, M. Vázquez Vázquez, *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, 1994; J. López Martín, C. Bonillo Navarro, A. Requena García, *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, 1997; P. Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 1998.

² p. xxvi.

medio metro de altura”.³ Estos papeles nuevos eran “papeles de música, partituras y particelas completamente desordenadas, de los siglos XVI al XX que hasta ese momento habían permanecido en huecos de altares, hornacinas de las diversas capillas catedrales y otras procedencias insospechadas, y que pertenecían en realidad al archivo de música”.⁴ A este enorme fondo se añadieron posteriormente nuevos lotes procedentes del Seminario Conciliar y de otros lugares de la diócesis. Sumando todos estos nuevos hallazgos se reunió un conjunto de gran valor del que era necesario realizar una catalogación sistemática.

Así pues, en 1978, con la aparición de los nuevos hallazgos, se inició la ambiciosa tarea de catalogar este inmenso archivo.

El trabajo se llevó a cabo a partir de la reorganización e integración de todos los fondos que forman el archivo, ya que muchos de los papeles aparecidos pertenecían a obras incompletas del archivo inventariado por Querol. Se procedió a la ordenación de

todos los autores por orden alfabético y, dentro de cada autor, según tres grupos: obras con texto en latín, obras con texto en castellano y obras instrumentales. Se agruparon los anónimos y se lograron identificar muchas de sus piezas, completando así bastantes de las “incompletas”. Se realizaron los incipits de todas las obras y de sus partes. El resultado final son más de 3.200 fichas descriptivas, a las que hay que añadir el repertorio de 71 libros de canto llano y 16 de polifonía. Finalmente, se optó por agrupar primero los libros de atril de canto llano, en segundo lugar los libros de atril de polifonía y finalmente las obras manuscritas e impresas.

En la catalogación de los libros de atril de canto llano se ha respetado la numeración antigua existente y se han añadido las numeraciones a los libros que se han incorporado recientemente, procedentes de otros archivos de la provincia. En cada ficha vienen especificados diversos datos sobre las características de las obras y sus alteraciones, además de las medidas, el número de folios y fechas.

³ p. XIII.

⁴ p. XIV.

En lo referente a la catalogación de los libros de polifonía, se ha mantenido la numeración del inventario realizado en 1859, por figurar dicha numeración escrita a tinta en todos y cada uno de ellos. De cada obra aparecen los siguientes datos: autor, título de la portada en cursiva, manuscrito, tamaño, paginación, voces, tipo de notación, número del inventario de 1859 y el incipit de cada parte, indicando el modo, las voces y el folio.

Sin duda alguna, el corpus más amplio lo forman las obras manuscritas tanto en papeles sueltos como partituras en general, en las cuales se sigue un orden alfabético que ha permitido dar el número a cada legajo y a cada pieza dentro del legajo respectivo. De cada obra constan el autor (o autores), título de la portada en cursiva, fecha, manuscrito, tipo de partitura, si está completa o incompleta, su estado, las tonalidades, voces e instrumentos, signatura y, finalmente, los incipits de cada parte.

Gracias a la "Introducción", en la que Antonio Martín Moreno esboza muy brevemente la historia de la capilla de música de la catedral de Málaga, podemos contextualizar a los autores de muchas de las

obras catalogadas en este archivo. Así pues, sabemos que la actividad de esta capilla musical empezó en el siglo xv; no obstante, existe en el archivo muy poca música de estos primeros tiempos, aunque esta capilla contó con maestros muy destacados. De todos modos, el periodo de mayor esplendor correspondió al siglo xviii, como puede comprobarse por la gran cantidad de obras que se conservan de los dos maestros más importantes de este siglo: Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrens.

Juan Francés de Iribarren es el maestro del que más obras figuran en este catálogo: nada menos que 832, más otras 28 de otro autor que firma como "Discípulo de Iribarren". Entre ellas destaca la gran cantidad de villancicos, para los cuales contó con la colaboración literaria de José Carlos Guerra, poeta de la Capilla Real. En lo referente a Jaime Torrens, este catálogo cuenta con 405 obras suyas, entre las cuales también sobresalen los villancicos, para cuya letra se volvió a contar con excelentes poetas como Miguel Pérez Bailón y el mismo José Carlos Guerra. Con la muerte de Torrens en noviembre de 1803 puede decirse que termina la etapa de mayor

esplendor de la capilla de música de la catedral de Málaga.⁵

En el siglo XIX la catedral pierde una parte de su protagonismo musical, al aparecer otras instituciones relacionadas con la música –teatros, academias, conservatorio– posteriormente, a causa de las desamortizaciones y, ya entrado el siglo XX, a causa de los cambios introducidos por el Motu Proprio de Pío X. Durante estos años la capilla musical fue menguando en importancia, de la que sólo ha permanecido hasta la actualidad la plaza de organista. De hecho, de esta época hay poca música en el archivo: sólo destacan, por ejemplo, 45 obras de Eugenio Ocón, director y profesor del conservatorio de Málaga y segundo organista interino de la catedral.

No obstante, en este catálogo están presentes obras de muchos otros compositores españoles, con o sin vinculación directa a la capilla de música de la catedral de Málaga: Francesc Andreví, Jaume Bailus i Vila, José Barrera, Luis Blasco, Esteban de Brito, Juan Cansino Antolínez, Juan Cuevas, Manuel Doyagüe, Hilarión Es-lava, Ramón Garay. Francisco Javier García “El Españolito”, Francesc

Juncá –50 obras–, Joaquín Tadeo de Murguía, José de Nebra, Antonio Palancar, José Pons –120 obras–, Esteban Redondo –60 obras, de ellas 11 conciertos para órgano y orquesta–, Mariano Reig –70 obras–, Rodríguez de Ledesma, Rafael Salguero, Francisco Soler, Celestino Vila, además de 80 anónimos.

Aparte de las obras compuestas por músicos españoles, también encontramos una notable presencia de autores como J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Baini, Bazzoni, Beethoven, Bellini, Bianchi, Bordesse, Ci-marosa, Corelli, Donizetti, Gounod, Gyrowetz, Haeser, Hapgood, Haydn –32 obras–, Heisser, Himmel, Kreutzer, Mendelssohn, Mercadante, Meyerbeer, Mislivesek, Moreaux, Mozart –10 obras, 8 de música religiosa, un cuarteto y una sinfonía– Neukom, Pacini, Paisiello, Pergolesi, Peri, Pleyel, Rink, Robandi, Rossi, Rossini, Scholtz, Weber, Zambelli y Zingarelli. Todo ello configura una buena prueba del interés de la capilla musical de la catedral de Málaga por la música de su tiempo a lo largo de su historia.

Hay que añadir que esta iniciativa ha empujado a algunos de estos

⁵ p. XII-XXIII.

colaboradores a investigar con mayor profundidad diversos aspectos relacionados con la historia de la música de la catedral malagueña. Si bien ya existían trabajos anteriores relacionados con este archivo –como los realizados sobre todo por Andrés Llordén–,⁶ estas catalogaciones han servido como fuente básica para diversas tesis y artículos, como son el caso de Gonzalo Martín Tenllado, que realizó su tesis doctoral sobre Eduardo Ocón y la catedral malagueña;⁷ Carlos

Messa Poulet, autor de una tesis sobre la música del Renacimiento en la catedral de Málaga;⁸ Mariángeles Martín Quiñones, quien hizo su tesis sobre la música de la capilla musical de la catedral en el siglo xviii y la aportación de Jaime Torrens;⁹ y Adalberto Martínez Solaesa, que ha estudiado los órganos catedralicios y su incidencia en la vida musical malagueña.¹⁰ Además, Antonio Martín Moreno también ha tratado el tema en diversas publicaciones.¹¹

⁶ “Notas de los maestros organeros que trabajan en Málaga”, *Anuario Musical*, XIII (1958): 167–93; “Notas históricas de los escritores de libros corales de Málaga”, *Anuario Musical*, XV (1960): 179–93; “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498–1583)”, *Anuario Musical*, XVI (1961): 99–148; “Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1583–1641)”, *Anuario Musical*, XIX (1964): 72–93; “Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1641–1799)”, *Anuario Musical*, XX (1967): 105–60; “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585–1799)”, *Anuario Musical*, XXII (1967): 145–71; “Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga”, *Anuario Musical*, XXIV (1969): 237–46; “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585–1799)”, *Anuario Musical*, XXIII (1970): 157–89. Un artículo cronológicamente a medio camino entre los de Llordén y los realizados por el grupo de investigación de Antonio Martín Moreno es el siguiente: Lorenzo Pérez del Campo, J. L. Romero de Torres, “Diego Fernández de Córdoba y los orígenes del magisterio de capilla en la catedral de Málaga (1515)”, *A Tempo*, III (1983): 7–10.

⁷ “Jaime Torrens y la capilla musical de la catedral de Málaga”, *A Tempo*, nueva época, X (1990): 5–18; Eduardo Ocón. *El nacionalismo musical* (Málaga: Seyer, 1991).

⁸ *La música en la catedral de Málaga en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.

⁹ Joaquín Tadeo de Murguía (1759–1836). *Organista de la catedral de Málaga*, (Málaga: Universidad-Diputación, 1987. *La capilla de música en la catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII: La obra de Jaime Torrens*, tesis doctoral, Granada, Universidad, 1997. También puede añadirse la colaboración siguiente: Mariángeles Martín Quiñones y Carlos Messa Poulet, “Málaga”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 46–61).

¹⁰ *Los órganos históricos de la catedral de Málaga*, tesina de licenciatura (Málaga: Universidad, 1986). *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, (Málaga: Universidad, 1996).

¹¹ Trabajos de Antonio Martín Moreno: *Historia de la música andaluza* (Granada: Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985); *Historia de la música española*, vol. 4, Siglo XVIII (Madrid: Alianza, 1985).

En definitiva, tanto por la forma como por el contenido, este catálogo resulta una herramienta imprescindible para seguir ahondando en el estudio de obras que nos permitirán conocer más a fondo la historia de la música andaluza y española. Además, como nos ha indicado el director del trabajo, Antonio Martín Moreno, se está preparando la informatización de este catálogo para que próximamente pueda ser consultado por Internet. Esto representa un gesto admirable y sincero que no siempre es palpable en muchos archivos españoles. Por otra parte, proyectos como éste deberían servir de modelo a seguir por otras comunidades autónomas u otros organismos para lograr dar un mayor empuje a la catalogación –y, evidentemente, a la divulgación– de tantos fondos importantes de nuestro país.

ORGA, ATEs. *Chopin*. Barcelona: Ediciones Robinbook, Ma non Troppo Música, 2003. ISBN 84-95601-60-5.

Laura Pallàs i Mariani

Ésta es una de las siete biografías que la serie Grandes Compositores, de la editorial Ma non

Troppo, ha sacado a la luz. Una publicación que responde positivamente a los objetivos de calidad de un sello nacido hace menos de 15 años pero que se va introduciendo en el mercado de la literatura musical con una apuesta fuerte por las obras de referencia.

Evidentemente, no es ésta la primera biografía publicada sobre el conocido compositor. En lengua española cabe citar desde la legendaria biografía escrita por Liszt, pasando por las aportaciones de Díaz-Plaza, Eigeldinger, Espinosa, Gondolo Della Riva, Hellard, Ortega o Temperley, hasta los *Aspectos de Chopin* del pianista Cortot. Aún sin traducir encontramos a Atwood, Eisler, Huneker, Kallberg, Rink, Samson o Szule. ¿Qué nos ofrece, pues, esta nueva aproximación?

De entrada, el nombre de Ates Orga es ya una garantía. Investigador en el Trinity College of Music de Londres, profesor de música en la Universidad de Surrey, autor de numerosos textos de CD's o notas en programas, editor, autor de una biografía sobre Beethoven en esta misma colección... una rápida ojeada al libro nos da otro dato importante: la apuesta por la

ilustración (en blanco y negro), casi a razón de una por página. Éstas permiten seguir la narración a través de retratos del protagonista y sus coetáneos, los paisajes y ciudades, las cubiertas de ediciones o programas de conciertos, los instrumentos, los manuscritos..., todo, además, perfectamente recuperable en un siempre útil índice de nombres. Son también una prueba de la buena documentación que acompaña al texto, que tampoco defrauda.

El texto ha sido traducido por África Rubiés. De lectura realmente amena, vendría a ser ese tipo de narración biográfica que incorpora el factor "vivencia", más allá de la narración de una sucesión de hechos objetivables. Incorpora, de forma muy cuidadosa, por lo tanto, la interpretación de los hechos a través de la contextualización cultural e histórica constante, y la intercalación de la correspondencia del mismo Chopin o de alguno de sus contemporáneos. Se redacta, así, siguiendo un orden cronológico pero sin la pesadez de la sucesión de fechas, con un ritmo parecido al de la novela, pero sin perder el rigor científico. De hecho, cuando es necesario, advierte en algunos

pasajes de la desmitificación que hace respecto a las creencias establecidas a partir de la biografía escrita por Liszt.

La obra es, en definitiva, una biografía muy bien conducida, con una documentación rica y de excelente elección, que pasa a enriquecer la actual bibliografía sobre el compositor en lengua española.

El maestro de baile y otras tonadillas: música en los teatros de Madrid en el siglo XVIII. Obras de Luis Misón, Antonio Rosales, Pablo Esteve, Blas de Laserna, y Pablo del Moral. Intérpretes: Cecilia Lavilla Berganza, Olga Pitarch, sopranos; Salvador Parrón, tenor; Ensemble Elyma; Gabriel Garrido, dir. K617, 2003. K617151 - HM90. 47'44"

Antonio Ezquerro Esteban

El presente registro, grabado en abril de 2003 en Nuestra Señora de la Asunción, de Miraflores de la Sierra, recoge cinco ejemplos de tonadillas –un repertorio lírico teatral tradicional-

mente relacionado con las manifestaciones musicales del carácter supuestamente más "autéctono" y popular español-, de otros tantos compositores activos en los escenarios madrileños de la segunda mitad del Setecientos (básicamente desde el tiempo del reinado de Fernando VI al de Carlos IV, pasando por su esplendor durante el reinado de Carlos III -el mejor alcalde de Madrid-).

La selección de piezas, permite "reconstruir la historia de un género y de un tipo de repertorio del que no hay una discografía accesible". Queda claro, por consiguiente, que se trata aquí de un muestreo del rico patrimonio documental que nos legó la tonadilla escénica de aquel tiempo, del que se conservan actualmente más de dos mil obras, en su inmensa mayoría, en la villa y corte.

La iniciativa, por tanto, -como no podía ser de otro modo, y aquí de forma muy plausible-, pretende dar a conocer un tipo de composición de gran éxito en el Madrid de aquel siglo (y más en concreto, "difundir el repertorio musical conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid" -*vid.* José Subirá, *Catá-*

logo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid, 1965) a partir de unos modelos de trabajo que, sin embargo, hubiéramos deseado que fueran más amplios, teniendo en cuenta lo corto del minutaje de este CD y la gran disponibilidad de obras que se hubieran podido añadir a este propósito.

Sin duda, uno de los aciertos de la grabación ha sido el contar con un variado patrocinio institucional, para el que se ha sabido reunir el compromiso de diversas entidades francesas (en apoyo a las colecciones discográficas del sello K617), y de la capital de España: Le couvent-Sarrebourg, Ville de Sarrebourg, Conseil Général de la Moselle, Universidad Autónoma de Madrid (y UAM Ediciones), Centro Cultural Conde-Duque, y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

Lógicamente, tales apoyos demandan su espacio, de modo que el cuadernillo adjunto al CD nos ofrece textos a modo de prefacio, y como colofón, a cargo del Presidente del Consejo General y Senador del Mosela (texto por otra parte -sobre la cultura en dicha región francesa- común a

otros títulos del sello K617), una breve introducción del –entonces alcalde de Madrid, retomando una iniciativa del Centro Cultural Conde–Duque, y un prólogo del rector de la Universidad Autónoma de Madrid, gran valedora del proyecto.

Este último, ha sido coordinado musicológicamente por Begoña Lolo, autora de los comentarios al generoso cuadernillo que acompaña al disco, el cual se ofrece en castellano, inglés y francés, y aporta los textos íntegros de las piezas registradas –sólo en castellano y francés–, ilustrando su portada con un contextualizador cuadro de Manuel de la Cruz titulado *Feria de Madrid* (Museo Municipal).

Según parece, los intérpretes se han aproximado por vez primera y en exclusiva al terreno de la tonadilla. De sobras es conocido su director, el flautista y laudista bonaerense Gabriel Garrido, formado en un centro tan prestigioso como la Schola Cantorum Basiliensis, quien desarrolla una intensa actividad como profesor en Suiza, el cual ha colaborado con algunas de las mejores formaciones europeas dedicadas al repertorio renacentista y barroco, espe-

cializándose últimamente en la recuperación de música barroca latinoamericana y obteniendo resonantes éxitos internacionales merced a sus excelentes grabaciones sobre música de Claudio Monteverdi. Fundador en 1981 del Ensemble Elyma protagonista del disco, ha utilizado aquí un conjunto de dos violines, una viola da gamba / violón, un chelo, dos flautas traveseras, dos oboes, dos trompas naturales, dos intérpretes de castañuelas, una guitarra barroca de cinco cuerdas / guitarra romántica de 6 cuerdas simples, y un clave.

Como solistas vocales, se ha escogido a la soprano madrileña Cecilia Lavilla Berganza (hija de la gran Teresa Berganza y de Félix Lavilla), la soprano valenciana Olga Pitarch (profesional formada en la Musikhochschule de Viena, comprometida con la música barroca española desde diferentes formaciones y colaboradora frecuente –y en ascenso– del grupo Al Ayre Español que dirige el zaragozano Eduardo López Banzo), y el tenor catalán –especializado en Londres– Salvador Parrón.

En definitiva, una buena orquesta, un gran director y apo-

yos institucionales de cierto peso, que avalan *a priori* la solvencia de la producción, factores a los que se ha añadido, como casi obligado elemento musical "nacional", unos solistas vocales jóvenes (realidades ya del panorama práctico español actual dedicado a la música barroca), a quienes, aunque todavía no puede calificarse como intérpretes de primera línea, sí que se les ha de reconocer su intenso trabajo, dedicación, y cuidado por moldear sus trayectorias profesionales con coherencia.

Sobre la tonadilla, su historia, antecedentes y posibles orígenes, y diversas fases por las que evolucionó, hasta su paulatina decadencia –en torno a 1790– y desaparición –aproximadamente hacia el tiempo de la guerra de la Independencia–, se ha escrito abundante. Notables son, muy en particular, los trabajos en detalle de Emilio Cotarelo y Mori –finales del siglo xix–, y ya en el

siglo xx, de José Subirá;¹ sin olvidar el tratamiento más o menos amplio que le dedicaron otros muchos autores como Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Joaquín Nin, Rafael Mitjana, o Adolfo Salazar, por no fijarnos en las abundantes referencias disponibles de la propia época (los literatos Tomás de Iriarte o Leandro Fernández de Moratín, diversas crónicas, prensa periódica, diccionarios...).

El caso es que, por unas u otras razones –que no es éste el lugar para juzgar, pues escaparía del primer objetivo de una recensión–, el género llevaba bastante tiempo sin merecer una actualización y/o revisión adecuada (acaso por su pretendida –y evidente– "madrileñidad", que, por aquella costumbre inveterada de tomar la parte por el todo, y de ver como naturalmente representativo de todo el país lo ocurrido en la capital, dio por identificarse con lo más genuino del carácter

¹ José Subirá: *La tonadilla escénica*. 3 vols (Madrid: Real Academia Española, 1928–1930). *Id.*: *La participación musical en el antiguo teatro español* (Barcelona: Diputación Provincial, 1930). *Id.*: *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid: 1932). *Id.*: *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (Barcelona: Labor, 1933). *Id.*: *Historia de la música teatral en España* (Barcelona: Labor, 1945). (Sobre Cotarelo y los demás autores mencionados, puede consultarse la bibliografía que ofrece el artículo citado a continuación de E. Cortizo).

“español”), hasta hace relativamente poco tiempo.

A mi juicio, –y sin perder de vista que se trata de un trabajo realizado para un diccionario–, la mejor puesta al día disponible en la actualidad sobre la tonadilla escénica (por su excelente planteamiento del status quaestionis, capacidad de síntesis y desarrollo del tema), es la realizada por Encina Cortizo (“Tonadilla escénica”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10 –Madrid: SGAE, 2002–, p. 343–352). Y sin duda, los recientes trabajos de Begonia Lolo, traducidos en diversos proyectos de investigación, vendrán a arrojar nueva luz a propósito de numerosas incógnitas todavía por despejar.

En todo caso, la versión cumple bien, siquiera sea testimonialmente, con el cometido de difundir el mayor repertorio dramático–musical conservado en España en cuanto a número

de documentos disponibles,² en unas lecturas en las que, a pesar de la amabilidad a la que se presta el género por su propia naturaleza, parece primar lo instrumental sobre lo puramente vocal o textual (la orquesta se come a las voces, de modo que falta “balance” o compensación entre unas y otras).

Bien es cierto que, si nos atenemos a los tópicos (los cuales siempre esconden algo de verdadero en ellos –otro tópico no obstante–), se trata de un conjunto instrumental de primer orden en el panorama internacional, al que, en este caso concreto, parece quedar corta la agradable e intrascendente tonadilla, encuadrada dentro del repertorio del denominado “teatro menor” de la época (junto a loas, sainetes, entremeses con música, o una mezcla de danzas cortesanas –minué, contradanza, *passepied*, pastoral–, otras nuevas danzas llegadas de América –cumbé, paracumbé, tango, zarambeque,

² Además de las obras conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid, se encuentran otras fuentes en las bibliotecas del Real Conservatorio Superior de Música (472 obras –de las que 206 constituyen *única*, donadas por Amadeo de Saboya en 1872, procedentes de los fondos del Palacio Real), y en el –Legado Barbieri– de la Biblioteca Nacional (174 obras, copia de las del Conservatorio).

zorongo...- y bailes populares, peninsulares -fandango, jota, seguidillas, tiranas, princesas, gaitas, polos, zarabandas atenuadas, jopeos-, o no -polacas-, en un contexto cortesano y popular a un tiempo ("para el gran público urbano"), de mero entretenimiento.

De este modo, aunque acaso de modo inconsciente (?), la versión recoge estupendamente la idea que sin duda animó a las tonadillas originalmente, en el sentido de que el espectáculo, la pura diversión (lo festivo), primara sobre lo estrictamente literario...

Sintetizando la complejidad emanada de la evolución del género, y para el período básico 1750-1790, evocador de las obras pictóricas de Francisco de Goya, podemos entender por *tonadilla* escénica una pieza breve de teatro con participación musical utilizada en los entreactos de las comedias (servía, por tanto, para facilitar los cambios de decorado y vestuario y para que descansaran los actores), ya fuera entre su primera y segunda jornadas, -por ejemplo, después del entremés-, ya entre la segunda y tercera -es decir, al terminar

el sainete-. Suponía por tanto la interrupción del natural desarrollo dramático de la comedia en cuyos intermedios se intercalaba, rompiendo así su pretendida unidad de acción y atrayendo para sí la atención del público -en detrimento de la propia comedia-, a menudo más ávido de las divertidas tonadillas (tras cuya puesta en escena buena parte del auditorio llegaba incluso a marcharse sin esperar a que finalizara la obra correspondiente).

Originalmente, la tonadilla era interpretada por los cómicos de la compañía; con el paso del tiempo fue adquiriendo mayor entidad y complejidad formal. Como divertimento sin pretensiones, obtuvo un enorme éxito, desplazando incluso al entremés, el cual desapareció de las carteleras en favor suyo, de modo que, en una función teatral vespertina, llegó a haber hasta dos tonadillas "de nueva invención" -de estreno-, llegando a atraer éstas al público incluso más que las propias comedias que constituían la parte principal de la programación.

Su argumento suele ser bastante sencillo, dedicándose la trama sobre todo a dos temas

principales: uno, aspectos costumbristas, populares o folclóricos (con inclusión en el reparto de elementos de la vida cotidiana y personajes del pueblo llano –majos y majas, chulos, manolitas); y dos, noticias de la actualidad social, explicadas con un enfoque satírico y humorístico, a modo de parodia o caricatura, ya fuera ésta motivada por las “modas” de la corte (petimetres y petimetras, currutacos, maderas...), ya por el propio mundo del teatro –la “farándula”– y de los cómicos, y siempre como crítica mordaz a los nuevos –y generalmente importados de Italia o París– comportamientos sociales burgueses, modas y novedades en el galanteo amoroso, o determinados nuevos y generalizados cambios –de inspiración foránea– en la aplicación práctica de las costumbres.

La primera composición que nos ofrece el disco es una tonadilla escénica a dúo para interlocutores, *El maestro de baile* (tomada a su vez como excusa para el título del disco), obra del catalán **Luis Misón** (+1766), flautista y oboísta de la Capilla Real, y compositor que fijó la estructura formal y características morfológicas de la tonadilla,

a medio camino “entre la música culta y el empleo del elemento popular”. Editada con otras tres tonadillas, se estrenó en 1763 junto a la comedia de Juan Bautista Diamante –arreglada por Antonio Pablo Fernández– *Cumplirle a Dios la palabra e hija de Jefe*. En ella, un maestro de baile enseña las danzas de moda en la sociedad a su alumna, una joven petimetra –mujer a la última moda francesa–, a quien corteja. Se yuxtaponen así –en cinco pistas, con 9'15" de duración algunos minués o danzas cortesanas, con –para finalizar– unas contrastantes seguidillas, alegres y desenfadadas. En la versión, la orquesta hace un muy buen trabajo –particularmente la sección de cuerda–, acaso excesivamente poderoso sobre las voces, y donde el clave destaca asimismo en exceso. Por lo demás, se incluyen las esperadas castañuelas en el Presto final, como despedida.

En los cortes 6 a 8 (6'36" –la obra más corta del registro–), encontramos la tonadilla a solo *Ya sale mi guitarra*, del también catalán **Pablo Esteve i Grimau** (+1794), obra del año 1766. Su autor, que fuera músico del Duque de Osuna, merced al prestigio alcanzado obtendría

al cabo de unos años el puesto de compositor –todo un honor, pues fue creado ex profeso para él– de la compañía de los Teatros de Madrid en 1778, lo que le obligaría a producir anualmente una obra muy abundante. En el marco de los entreactos escénicos de la época, esta pieza se correspondería con la parte de *entable*, donde se prevenía al público de lo que iba a suceder a continuación, pidiendo para ello a la audiencia silencio y atención. De hecho, responde al modelo de tonadilla primitiva a solo (aquí, monológica e independiente), que se generalizó a partir de 1757, con una estructura tripartita (introducción, coplas y epílogo). La obra trata de un joven que acude al teatro para conquistar alguna dama en la cazuela, y que, tras reparar en una mujer supuestamente bella –aunque muy tapada–, descubre luego que ha errado, con la consiguiente burla del caso. La composición se articula en tres danzas populares, en donde se deja ver un mundo chulesco y castizo protagonizado por majos y mosqueteros: una jota en las coplas, que introduce el elemento humorístico; unas seguidillas, fuertemente ritmadas y expresivas; y un contrastante caballo (cuya música

en 3/8 era tan conocida que no precisaba anotarse en el guión de voz y bajo), más íntimo y sentido, que procede de otra obra del mismo compositor (la tonadilla *El granadero*, del año 1777), a la que se le ha añadido la realización del acompañamiento para guitarra. En la versión se observa nuevamente un excesivo protagonismo orquestal (que en el *Andante* llega a ocultar a las voces solistas, perdiendo la “argumentación” de la acción), con una soprano de timbre algo hiriente (en el sentido de poco dulce, y emisión más bien entubada e incisiva). Se transmite en cambio muy bien el pasaje final de las más agresivas seguidillas, que, preludiando al caballo, dicen: “calle la orquesta sin violines ni bajo”, de modo que el citado caballo que sigue inmediatamente, donde el texto dice “habla más claro”, ciertamente mejora cualitativamente, en un pasaje para voz y guitarra mucho más dulce.

La siguiente tonadilla a dúo, *Ya que mi mala fortuna*, del año 1774, obra del navarro **Blas de Laserna** (+1816), se despliega en los cortes 9 a 11 (9'03"). Concebida para interlocutores y de tema costumbrista (los “gracio-

sos”, aquí concretados en la pareja de rústicos Paca y Casimiro, que nos recuerdan el ambiente de numerosas óperas bufas –v.g., de algunos pasajes mozartianos–), esta obra, de corte más “clásico” y escritura más evolucionada, coincide con el período de apogeo del género, desgranando –entre coplas y seguidillas– escenas intrascendentes de la vida cotidiana del pueblo llano en Madrid. El asunto plantea, como moraleja, la sabiduría y buen entendimiento popular: dos insensatos provincianos –de hecho, un par de pícaros tunantes– dejan su pueblo para pasar a buscar fortuna en Madrid, pero las modas y gustos de la capital les son tan extrañas, que finalmente –todo ello en clave de humor– prefieren su vida ya conocida y el amor verdadero a las falsas expectativas que les ofrece el artificial mundo urbano de la corte. Siguiendo su típica estructuración en tres partes, en el Andante inicial de esta tonadilla se introduce un diálogo entre los dos protagonistas “graciosos”, al tiempo que vemos a un tenor con ciertos problemas en su registro más agudo –mejora ostensiblemente en pasajes recitados, aunque en otras piezas también oscurece la dicción en

los graves–, mientras que las coplas subsiguientes y las seguidillas epilógicas van a explotar los recursos satíricos sugeridos por el sencillo argumento, con incorporación a la orquesta de flautas –en lugar de los oboes–, y castañuelas, lo que, unido al típico empleo de una cuerda “hueca” (en esquema todavía de trío barroco, es decir, sin violas –ni chelo–, sólo con un par de violines por arriba y un contrabajo por abajo), y al colorido peculiarmente hispánico de la guitarra junto al clave, ofrecen una sonoridad que se ha querido relacionar con cierto carácter “castizo” típico de la segunda mitad del Setecientos musical madrileño, el cual se irá aproximando poco a poco internamente a las estructuras difundidas desde la escuela de Mannheim o el primer clasicismo vienés –tripartitas, con alternancia de tempi, búsqueda de ciertas simetrías...–, aunque quedará muy lejos de ellos en su construcción–orquestación (ahora incluso sin oboes) o, lo que es lo mismo, en su apariencia externa.

La siguiente tonadilla a solo, *El vizcaíno*, de **Antonio Rosales**, obra sin datar aunque

muy posiblemente de la década de 1780, ocupa las pistas 12 a 14 del disco y apenas dura ocho minutos. Al parecer fue ideada para el célebre cantante cómico Miguel Garrido (“gracioso” entre 1763 y su jubilación en 1804), de modo que más que un argumento, lo que presenta es la yuxtaposición de diferentes números en donde explotar sus habilidades técnico-vocales (se trataba entonces de actores integrales, capaces de cantar, declamar, bailar, interpretar varios papeles en una misma obra e incluso de alternar –travistiéndose– papeles de hombre y de mujer, así como capaces de tocar las castañuelas o, sobre todo, de ganarse al público con sus actuaciones humorísticas). Con vistas, por tanto, a su explotación cómica por parte del intérprete, abundan la alternancia de partes cantadas y habladas –*parolas*– (con acompañamiento instrumental), que nos recuerdan el tradicional gusto hispano por la verosimilitud de la zarzuela, con partes habladas, y un cierto rechazo hacia las óperas, sobre todo importadas de Italia, enteramente cantadas, del mismo modo que se utilizará un lenguaje castizo, burlesco, plagado de giros y modismos vascos, con apartes... o las meras ono-

matopeyas e interjecciones, además de trabalenguas rápidos y juegos de silabas sin sentido (“ja, ja, ja”; “pandos, pindos, pendos”; “li, la, li, la, lo, alajó”...). Por lo demás, el vocabulario empleado es más propio del siglo xvii (v.g., en textos como “silencio, atended, / cuidado, chitón, / mada-mas, señores, / que va de invención”, o en “me pongo así en jarras / y digo: turrón”, ya conocidos en villancicos de máscaras y comedias del Seiscientos –v.g., de Juan de Torres–). Por otro lado, en el primero de los ejemplos textuales citados, como también en “silencio, señores, / tengan atención”, el sentido común indicaría que la interpretación debiera ser piano, casi pianissimo, mientras que en la versión se canta y se toca este pasaje, según mi parecer, excesivamente fuerte (incluso se incorporan ahí las castañuelas...). De hecho, al decir en el Despacio-Andantino “y todos chitón, y comenzaba ansina a lucir su voz”, como prelude del forte que debería iniciarse con las coplas siguientes, ya se está ejecutando forte en esta versión, como se hace asimismo después, sin explotar de este modo un recurso que parece desprenderse como bastante evidente del pro-

pio texto. Finalmente, las seguidillas vuelven a incorporar las castañuelas (casi inevitables en tanto en cuanto estas seguidillas se hayan de bailar –para lo que lógicamente se habrían concebido pensando en su escenificación original–, pero, diría yo, únicamente en dicho caso –algo que se escapa en cierto modo a partir de una grabación como ésta, donde, por razones obvias, resulta imposible aparejar la audición de este tipo de piezas con su imprescindible puesta en escena–).

La última tonadilla del CD, a dúo, *La competencia de las dos hermanas* (1787), es obra –la primera que estrenó– del violinista y compositor **Pablo del Moral**. Ocupa los cortes 15 a 21 y dura casi trece minutos. En un lenguaje ya tardío, ahora plenamente clásico, de cambio, muy deudor del fuerte influjo italiano del momento, las hermanas Petrola y Lorenza contienden entre sí por ver quién de

las dos obtiene los aplausos del pueblo de Madrid (disputan en destreza técnica, con cierta exhibición en su registro agudo superior), en clara alusión a las dos cantantes reales de la época, Petronila y Lorenza Núñez Correa, quienes protagonizaron originalmente la obra.³ Por otro lado, si bien es cierto que el nombre de la soprano Lorenza Correa alcanzó fama internacional –fue una de las mejores embajadoras de las óperas de Rossini, actriz e intérprete destacada de tonadillas en los coliseos madrileños, actuó varias veces ante Napoleón y como prima donna en los principales teatros de ópera italianos, no es cierto en cambio, como se señala en el cuadernillo adjunto, que Lorenza Correa se casara “con el famoso cantante y compositor Manuel García” (Manuel del *Pópulo Vicente* García, *1775; +1832), sino que lo hizo, en 1794, con el homónimo Manuel García Parra, que fue can-

³ Entre los múltiples intérpretes protagonistas de la música escénica en el Madrid de la época se contaban, además de las hermanas Correa (especialmente Petronila, Lorenza y Laureana), Catalina Pacheco (*La Catuja*), Casimira Blanco (*La Portuguesa*), Miguel Garrido, María Ladvénant (*La Lavenana*), María Antonia Fernández (*La Caramba*), *La Pichona*, *La Pulpillo*, *Teresa Garrido*, *La Garcesa*, *La Guzmaná*, *La Tirana* (actriz de declamado), José Espejo, *La Granadina*, *La Mayorita*, José Ordóñez, Sebastián Briñoli, Vicente Sánchez (*Camás*), o Gabriel López (*Chinita*), entre un largo etcétera.

tante y bailarín, pero no compositor, y primer galán –desde 1788– de la compañía de Eusebio Ribera. En cuanto a su hermana mayor, Petronila, fue protagonista habitual en las producciones musicales de los teatros madrileños de Los Caños del Peral, del Príncipe, y de la Cruz, colaboró a menudo con autores de tonadillas como Esteve y Laserna, tuvo un papel destacado en varias obras de Don Ramón de la Cruz, y participó en algunas producciones con otras hermanas suyas, como por ejemplo con Laureana. En cuanto al estilo que se desprende de esta composición, vemos que se aproxima ya a determinados pasajes propios de la ópera bufa italianizante, con un paulatino mayor refinamiento y pérdida del anteriormente preponderante gracejo popular hispano. De escritura más evolucionada, el bajo continuo va perdiendo su peso anterior, y la guitarra que apoyaba al clave se ha sustituido ya por un chelo. Como primer síntoma del influjo italiano, la tonadilla se abre aquí con una introducción instrumental, a modo de sinfonía u obertura breve. En la versión, el pasaje “chitito señores” recuerda sin duda algún fragmento de las óperas bufas de Mozart; por su lado, Pretola se desenvuelve algo

mejor que Lorenza –con pequeños problemas de afinación en los agudos– en cuanto a dicción y timbre, y ambas –de colorido algo oscuro– tienen desajustes de afinación en el pasaje “recibid mosqueteros dos corazones”. La obra finaliza con dos seguidillas (las primeras, más rápidas, *boleras* –el bolero se comenzó a bailar con gran éxito hacia 1780–), baile popular de éxito que llegó a adoptar variantes tan dispares como las seguidillas manchegas, gitanas, guapas, rondeñas, de tarabilla, murcianas, sevillanas, garruchonas, amarteladas, serias, o majas.

En definitiva, este disco renueva el interés por un género ciertamente interesante y por redescubrir (amable y despreocupado en sus lecturas, sencillo en sus recursos y argumento, alegre, y siempre de final feliz), que, a pesar de su evidente “madrileñidad”, llegó a alcanzar a comienzos del siglo XIX cierta difusión incluso en Latinoamérica. Todo ello, a partir de una muy loable confluencia de intereses institucionales, científicos y prácticos. Evidentemente, todo en la vida es mejorable: a mi juicio, unos buenos instrumentistas y director que sobresalen aquí muy por

encima de los solistas vocales, una selección de piezas meramente testimonial (no podía ser de otro modo, pero otros autores importantes como Guerrero, Valledor, Aranz, Galván, Castel, Ferandiere, Marcolini, Bustos, Palomino o Ma-

nuel García han quedado fuera), en un minutaje que podría haber sido más amplio, pero ello no cambia en absoluto la bondad del producto que se ha generado, y de una iniciativa, que, esperemos, pueda tener continuidad. ❧

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

Socio individual

Socio institucional

Apellidos:

Nombre: DNI:

Domicilio:

C.P.: Municipio:

Provincia: Tel:

Si se cumplimenta el Boletín como socio institucional, por favor, complete estos datos:

Puesto que ocupa:

Nombre de la Institución: CIF:

Domicilio:

C.P.: Municipio:

Provincia:

Tel: Fax:

En a de de 200

Cuota anual

Socio individual 36,06€

Socio institucional 72,12€

Forma de pago

- Ingreso en cuenta a la recepción del recibo
 Mediante talón bancario a la recepción del recibo
 Por domiciliación bancaria

Domiciliación Bancaria

Nombre de la entidad: Agencia:

Domicilio Agencia: Localidad:

Titular de la cuenta:

Nº de c/c:

Fecha, firma y sello del titular

Carguen a mi cuenta los recibos emitidos por la Asociación Española de Documentación Musical

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ÆDOM es el Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical, rama nacional de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musical (IAML), y se publica en Diciembre y Junio de cada año. *ÆDOM* es una revista dedicada a la publicación de trabajos sobre cualquier aspecto de la biblioteconomía musical o la bibliografía musical. Los artículos enviados para su publicación deberán seguir las siguientes instrucciones:

- a) Se hará llegar una copia impresa del artículo junto con una copia en disco en formato ASCII o de un editor de textos. Se deberá indicar el editor utilizado.
- b) Los artículos y colaboraciones se remitirán al coordinador de *ÆDOM*.
- c) Los artículos pueden ser enviados durante todo el año. La fecha límite para su consideración en los números de Diciembre y Junio son el 15 de Septiembre y el 15 de Marzo.
- d) Se podrán incluir ejemplos musicales e ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando los autores proporcionen los fotolitos correspondientes.
- e) El *copyright* de los artículos e informaciones publicados en *ÆDOM* son propiedad conjunta de los autores y de *ÆDOM*. Este material no podrá ser publicado fuera de *ÆDOM* por una de las partes sin el consentimiento de la otra. En aquellos casos en que se conceda este permiso, será obligatorio incluir una nota de reconocimiento de la fuente original.
- f) Los artículos publicados en *ÆDOM* no son remunerados. Los autores recibirán una copia del ejemplar en el que aparezca su contribución.

SUBSCRIPCIONES

Los miembros de la Asociación Española de Documentación Musical reciben gratuitamente la revista *ÆDOM*. Asimismo, como miembros de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML), los socios reciben la revista *Fontes Artis Musicae*, de aparición trimestral. Las cuotas son:

Socios institucionales	72,12 €
Socios individuales	36,06 €

Las instituciones y los profesionales extranjeros podrán suscribirse a *ÆDOM*, lo cual únicamente comportará el recibir los ejemplares de esta revista. En modo alguno comportará el ser miembro de *ÆDOM*. La cuota de suscripción será de \$40 USA.

"Subscribers outside Spain may obtain *ÆDOM* by taking out an annual subscription. This does not entitle them to other benefits of membership. Subscription rates for *ÆDOM* are U.S. \$40."

AE

D

O

M