

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XV)

# Los archivos musicales en España

*Dum vixi divina laus mihi  
unica cura;  
Post obitum sit mihi divina  
laus unica merces.*  
(Mientras viví las alabanzas  
divinas fueron mi único  
cuidado;  
Ojalá que después de mi  
muerte sean las alabanzas  
divinas mi único premio).  
(Dístico anónimo del siglo  
XVIII escrito en un cantoral  
polifónico de la catedral de  
Burgos, probablemente por un  
cantor de la catedral).



**Por José López-Calo**

Catedrático Emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago. Ha catalogado los archivos musicales de unas veinte catedrales españolas, además de publicar diversas monografías. En 1972 obtuvo una ayuda de investigación musical de la Fundación Juan March.

## 1. La formación de los archivos musicales españoles

España puede gloriarse, con toda razón, de poseer el tesoro más rico del mundo en archivos musicales. Nuestras catedrales guardan un número de composiciones musicales sen-

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cemuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La*

cillamente asombroso y que no tiene parangón con ninguna otra nación del mundo. Este tesoro de arte ha sido creado por nuestras catedrales y cuidadosamente custodiado, a lo largo de los siglos, en sus archivos musicales.

Es un producto de la fe. Y sólo desde la óptica de la fe se puede comprender esa imponente creación musical y esa admirable conservación de un tal tesoro. En ese sentido el dístico anónimo de la catedral de Burgos es la mejor expresión de la fe que movía a nuestros compositores a crear aquella música, a nuestros cantores e instrumentistas a interpretarla, a los cabildos a promoverla y conservarla, y a los fieles a vivirla. Pues en verdad se trata, en primer lugar, de un tesoro de fe, aunque también un tesoro de arte. Un tesoro, verdaderamente escondido durante siglos, pero que hoy comienza a desvelarse y darse a conocer, y esto no solamente en los círculos musicológicos nacionales e internacionales, a través de publicaciones especializadas, sino también al gran público, a través de conciertos y grabaciones discográficas y magnetofónicas.

La riqueza de creación de tanta música en las catedrales españolas fue motivada por el hecho de que, desde aproximadamente la mitad del siglo XVI una de las obligaciones primordiales de sus maestros de capilla era la de componer nueva música para el uso diario de la liturgia solemne en la misma catedral. En realidad, esta obligación siempre había existido, de alguna manera, desde que, en los albores del Renacimiento —es decir, para España, durante la primera mitad del siglo XV o, lo más tarde, mediados de ese siglo, según se trate de una u otra catedral—, se reorganizó la música en nuestras catedrales, pasándose de la música medieval a

▷ *música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Bmcic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; e *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

**LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA**

la plenamente renacentista; pero en los primeros decenios no estaba tan codificada esta parte de las obligaciones de los maestros de capilla, mientras que, desde la mitad del siglo XVI, esa obligación fue ya universal.

Este proceso evolutivo se intensificó a partir de finales de ese siglo. Por una parte, esa obligación del maestro de capilla de componer música para el uso de la propia catedral fue, a partir de entonces, llevada con todo rigor, con lo que se tendía, en todas las catedrales, a cantar la música de los propios maestros. Y por otra, comenzó por entonces la costumbre, que pronto se hizo universal en toda España, de que, si bien la música en latín —misas, salmos, motetes, himnos...— se podía repetir, y de hecho se repetía periódicamente, la música en español no se repetía de ordinario, sino que el maestro tenía que componer las obras nuevas cada vez. Y esas obras fueron muy numerosas: al comienzo eran sólo para la fiesta de Navidad —unas ocho, en lugar de los ocho responsorios litúrgicos en latín—, pero pronto se les agregaron las que se componían para las «estaciones» o «altares» de la procesión del Corpus y luego para otras fiestas varias.

No debe extrañar esta práctica en España, que era, aproximadamente, la misma que vigía en algunos lugares de Alemania —piénsese en Bach...— y aun en otras naciones, aunque ninguna conservó tanta música religiosa de los tiempos pretéritos como España.

En cierto sentido resulta incomprensible esta actitud de las autoridades religiosas españolas de conservar su música con tanta fidelidad. Y esto ni siquiera refiriéndose a la música en latín, pues fuera de las composiciones llamadas «de atril» o «de facistol» (por estar copiadas en grandes libros corales que se leían, por toda la capilla de cantores, directamente de aquellos libros colocados sobre el facistol en medio del coro), y que era la propia del siglo XVI y cuyo estilo se mantuvo básicamente a lo largo de casi tres siglos; fuera de esa música, digo, las composiciones variaron considerablemente según fueron variando los estilos musicales, por lo que las obras de un determinado maestro casi se convertían en anticuadas a la muerte del propio compositor. Pero más todavía sorprende esto respecto de la música en español, a causa de aquella irrepitibilidad de las composiciones.

Y, sin embargo, el hecho se dio, y se dio en todas las catedrales. Con matices, es verdad, pero se dio. Parece ser que los responsables de nuestras catedrales eran conscientes de que aquellas partituras representaban un bien de la propia catedral, y como tal se sentían obligados a conservarlo y guardarlo. Y conservarlo y guardarlo como algo intocable. Hasta el punto de que cada vez que se nombraba nuevo maestro de capilla se le hacía entrega del archivo de música, previo inventario, que debía firmar y que quedaba en poder del administrador de la catedral, porque luego, si el maestro se iba, se le exigía devolver el archivo intacto, siempre en base al inventario firmado, con, además, las obras propias que él hubiera compuesto y que quedaban también propiedad de la misma catedral.

## **2. Los archivos musicales hasta los tiempos modernos**

Así se fueron creando, y así fueron creciendo, año tras año, los archivos musicales españoles. El término *ad quem* de este crecimiento se puede establecer entre el 1930, o algo después, y el 1950, dependiendo de las catedrales. El crecimiento había sido continuo y homogéneo hasta la invasión napoleónica en 1808, en que las cosas empezaron a cambiar: el rey José Bonaparte («el rey Pepe, digo el Emperador», que dice sarcásticamente un acta capitular de la catedral de Palencia) promulgó varias leyes y decretos mermando la autoridad de los cabildos catedralicios y aun despojándolos de muchas de sus posesiones, que eran su única base de subsistencia y de su posibilidad de mantener la capilla de cantores y de instrumentistas; y si bien es cierto que las mismas circunstancias del efímero reinado hicieron que muchas de sus disposiciones tuviesen escaso efecto, la realidad fue que a partir de entonces las cosas ya nunca volvieron a ser del todo como habían sido, y que desde ese momento las dificultades económicas están presentes, casi constantemente, en las actas de las reuniones capitulares de casi todas las catedrales españolas.

Aún peor sería lo que iba a venir: el espíritu anticlerical que flotaba en el ambiente de los «liberales» que redactaron la Constitución de 1812 se impuso, dando origen a variadas leyes y decre-

**LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA**

tos que tendían a desposeer a las catedrales —lo mismo que a los conventos y, en general, a todas las comunidades religiosas y clericales— de sus posesiones y bienes. Esto se manifestó de modo muy violento en el «trienio liberal» (1820-1823), cuyas disposiciones anticlericales afectaron profundamente a nuestras catedrales, aunque los gobiernos de los años siguientes, cuando los «regalistas» recuperaron el poder y que los «liberales» subsiguientes llamaron «la década ominosa», trataron de corregir esos atropellos, sin poder lograrlo en todos los casos.

Todo esto suponía una inestabilidad en la administración de las catedrales, que impedía una vida musical pujante como habían conocido en los siglos anteriores.

Tal vida musical se vino abajo, definitivamente, con los gobiernos liberales que se sucedieron en España tras la muerte de Fernando VII en 1833 y que alcanzaron su momento supremo en las leyes desamortizadoras de Mendizábal y en el arreglo sancionado por el Concordato de 1851 y en la actitud de algunos de los gobiernos sucesivos, sobre todo los de la Primera República.

Paradójicamente, estos hechos, que, en definitiva, dejaron a las catedrales sin posibilidad de tener nutridas capillas de cantores e instrumentistas, no fueron tan negativos para la música religiosa como pudiera parecer. Es verdad que la producción musical de los maestros de capilla bajó vertiginosamente respecto al siglo XVIII. Pero no es menos verdad que hubo otras compensaciones, y si bien es cierto que los oficios solemnes disminuyeron notablemente en número, quedando reducidos a unas pocas fiestas, y que las capillas de cantores y las orquestas de las catedrales no eran ni la sombra de lo que habían sido, también lo es que los cabildos supieron arreglárselas para reclutar para aquellas pocas fiestas cantores e instrumentistas de fuera, de modo que las composiciones del siglo XIX, aunque mucho menos numerosas que las del XVIII, no desmerecen de éstas y hasta, en algunos aspectos, las superan. Por supuesto, hubo catedrales que, por una razón o por otra, lograron continuar con unas capillas de música de gran calidad y bastante numerosas. En otras muchas las capillas y sus actuaciones van disminuyendo, de año en año, según el siglo se acercaba a su fin.

La Segunda República consumió este proceso. Y causa impre-

sión encontrarse en los archivos, en las portadas de muchas composiciones, anotaciones como «se cantó hasta el año 1932»... Y después de la guerra última las capillas de las catedrales quedaron reducidas a muy contados elementos, que sólo en las fiestas más solemnes podían cantar una misa de Perosi o algo así, por lo general ayudados por la «Schola Cantorum» del Seminario de la diócesis respectiva.

El Concilio Vaticano II, con su polémica «reforma litúrgica», acabó, y esta vez sí que definitivamente y con toda probabilidad para siempre, con la rica música litúrgica de nuestras catedrales, que, incluso en medio de los avatares históricos enumerados, tantos momentos de esplendor y de gloria había conocido a lo largo de más de cuatro siglos.

Así que cuando, en 1953, el que esto escribe, que fue el primero que, con un plan orgánico y que se extendía a todo el territorio nacional, comenzó a catalogar archivos musicales y a recoger la documentación básica de las Actas Capitulares y demás fuentes históricas de nuestras catedrales, encontró, en todas las catedrales en que estudió, y que se extienden desde Granada hasta Bilbao y desde Barcelona hasta Tuy y Ciudad Rodrigo, los archivos perfectamente custodiados por los cabildos catedralicios, con las composiciones ordenadas según el uso litúrgico, y con secciones «antiguas» que guardaban sus obras recogidas en legajos. En muchos de los archivos que él catalogó pudo hacer una nueva ordenación de los materiales, por autores o secciones, pensando en un uso «musicológico» de los mismos; en otros hubo de mantener la ordenación tradicional, aunque en todos agrupó las composiciones en «legajos» numerados correlativamente, con un número de orden de las composiciones dentro de cada legajo, de modo que en los catálogos la localización de una determinada composición sea rápida y fácil.

### **3. La música de nuestros archivos musicales en la actualidad**

Por un fenómeno histórico, cuyas causas nunca he logrado descubrir, pero que es real, la música conservada en nuestros archivos presenta altibajos según las diversas épocas históricas, pero con unas mismas características en casi todas las catedrales. Ha-

**LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA**

ciendo una generalización, que, como todas las generalizaciones, admite excepciones de vario tipo, pero que, en su conjunto, es perfectamente válida, se puede decir que en todos los archivos existe una buena representación de música «clásica» o «de facistol», a cappella, generalmente copiada en grandes cantorales, con la música escrita «en partitura de facistol», es decir, con las cuatro —o muy poco más— voces distribuidas en las dos páginas visibles en cada momento con el libro abierto, según una disposición que se hizo universal desde mediados del siglo XV. Mucha de esa música data del siglo XVI y representa tanto a la producción de maestros locales como a la que se hizo general en toda España, casi siempre porque pertenecía a obras publicadas por maestros españoles o, excepcionalmente, por algún extranjero. Otra es del siglo XVII e incluso del XVIII, aunque según avanza el tiempo este tipo de música se componía más raramente, si bien siempre siguió cultivándose; en cambio, con el tiempo se fueron haciendo más frecuentes las obras de los maestros locales.

Fuera de ese tipo de música existe un gran vacío, que alcanza a todo el siglo XVII y que se extiende tanto a la música en latín como a la compuesta sobre textos castellanos. Un gran número de catedrales, incluidas algunas de las más importantes, como Sevilla y Toledo, no conservan prácticamente ninguna música del siglo XVII, o a lo sumo alguna que otra composición suelta.

Sólo existen, en toda España, cinco excepciones verdaderamente importantes: El Escorial, Montserrat, Segovia, Valencia y Valladolid. La más importante es Segovia, con prácticamente toda la producción musical de los maestros de la catedral en la segunda mitad del siglo XVII conservada, sobre todo de Miguel de Irizar (f. 1684) y Jerónimo de Carrión (f. 1721), más un gran número de composiciones de otros músicos de ese siglo, y aun de maestros foráneos. En cambio, para la primera mitad de ese siglo es más rica Valencia, que conservó muchas de las composiciones de Juan Bautista Comes (t1643). Montserrat es importante para los maestros propios, algunos de los cuales fueron muy prolíficos y grandes compositores. También El Escorial tiene mucha música de maestros propios, pero también alguna de los de otras iglesias. Valladolid, además de música de sus maestros y de otros de fuera, contiene una gran cantidad de anónimos, pero que llenan un vacío considerable. Otras catedrales, como

Burgos, Salamanca o Santiago de Compostela, tienen también algunas obras del siglo XVII, pero en menor número que los cinco archivos citados.

Es una de las grandes lagunas que presentan los archivos musicales españoles. Y es una pena, porque se trata de un período histórico del máximo interés. Ni se pueden intuir las causas de esta desaparición, que, como ya queda dicho, se extiende a prácticamente toda la nación.

En cambio, del siglo XVIII se conserva una gran parte de la música compuesta y utilizada en nuestras catedrales, sobre todo de la segunda mitad. Esto es todavía más cierto respecto del siglo XIX, cuya música llegó a nosotros en casi su totalidad.

Si fuéramos a hacer una consideración globalizadora, habría que dividirla en dos constataciones de matiz contrapuesto: la primera, que no he encontrado, en toda España, un solo archivo musical que no haya deparado sorpresas agradables y notables alegrías (debo hacer dos únicas salvedades: dos archivos, en los que no me ha sido permitido estudiar, porque se me ponían tales condiciones que hacían inviable el trabajo); otra, de signo contrario, que hay algunos archivos de catedrales cuyo contenido actual está muy lejos de corresponderse con la importancia de esas catedrales, entre las que deben mencionarse tres en particular, por ser de las más ricas de España, mientras que sus archivos son inferiores a los de cualquier catedral mediana: las de León, Sevilla y Toledo. Toledo es notable por su riqueza, verdaderamente única, en cantorales de polifonía de los siglos XV y XVI, que la convierten en una de las fuentes básicas de la polifonía del primer Renacimiento, y esto no solamente para España, sino a nivel internacional; pero en cambio no conserva prácticamente una sola composición del siglo XVII, y aun en la música de la primera mitad del XVIII es pobre.

#### **4. Problemática de nuestros archivos musicales**

Hasta hace unos años los archivos musicales estaban a cargo de los maestros de capilla, según era tradicional en nuestras catedrales. En los últimos años la situación ha ido cambiando: por una parte, hay muchas catedrales que no tienen cubierta la plaza de

**LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA**

maestro de capilla y otras más numerosas todavía en las que, aunque existe el cargo y la persona que lo desempeña, en realidad la actividad específica del maestro de capilla es mínima, y, desde luego, su vinculación con el archivo de música apenas si existe en modo alguno. Por otra parte, los archivos de música, por los hechos apuntados en el primer capítulo de este estudio, han perdido todo su carácter, que mantuvieron hasta el Concilio Vaticano II o muy poco antes, de servir de lugar donde se guardaban las obras musicales usadas en el culto solemne de la catedral, habiendo quedado reducidos a su mera función histórica de custodiar la música que la catedral ha ido creando o adquiriendo a lo largo de los siglos.

Por eso, el que esto escribe ha procurado, ya desde que en 1953 catalogó el archivo de música de la catedral de Granada, hacer que los archivos de música pasasen a ser una sección del archivo general de la catedral, a cargo del señor canónigo archivero, con resultados siempre positivos, sin que en tantos años y en tantas catedrales haya encontrado una sola consecuencia negativa a esta práctica.

Respecto del uso que un investigador puede hacer de los archivos catedralicios españoles, hay que hacer, ante todo, una doble constatación: primera, que todos esos archivos, en todas sus secciones, incluida la de música, son privados, propios de la catedral respectiva y su Cabildo, y, en consecuencia, que ningún investigador, sea quien sea, puede alegar derecho alguno a exigir que los canónigos responsables de la catedral le abran las puertas de los mismos. Esto debe quedar claro como la luz del día. Sucede exactamente lo mismo que con una biblioteca privada de uno de nosotros, por muchos tesoros que albergue: es propia de cada uno, y cada uno permite a otra persona, o no le permite, la utilización de sus fondos; o lo mismo que el duque de Alba con los tesoros de su biblioteca, archivo y museo. No importa la riqueza que albergue un determinado archivo: se trata de un conjunto de documentos, o de partituras, creado por la propia catedral, pagado por ella y, por lo tanto, propiedad exclusiva de ella.

La segunda, que, por el contrario, los cabildos de las catedrales, y en su nombre los archiveros, suelen estar dispuestos a dar todas las facilidades que estén en su mano, pero que frecuente-

mente no pueden hacer tanto como quisieran por los investigadores, pues los archiveros no pueden atender el archivo muchas horas al día, ya que no cobran nada por desempeñar ese cargo, que es interno de la catedral, por lo que necesitan ganarse la vida por otros medios (clases, otros empleos...)- Haciendo una generalización, que esta vez sí es casi universal, se puede decir que el archivero de una determinada catedral —generalmente un canónigo— suele ir por las mañanas al coro, que suele durar unos cuarenta minutos, más o menos, después del cual tiene que salir a prisa a cumplir con sus otros deberes, por lo que no puede atender al archivo. (Aparte de que en las catedrales se exigen las adecuadas garantías de seguridad para sus archivos, justificadas no solamente por la responsabilidad de administrar bien tan precioso, sino por la triste experiencia causada por investigadores desaprensivos, y hasta carentes de la necesaria conciencia moral, que abusaron gravemente de la confianza que a lo mejor un determinado Cabildo o archivero puso en ellos, ocasionando disgustos, a veces gravísimos).

Esa es la norma, aunque hay excepciones de varia índole. Una de las más notables es la de Burgos, en la que hay un archivero profesional, enteramente dedicado al archivo; mejor dicho, a los archivos: por las mañanas atiende el archivo diocesano, que está en el arzobispado, y por las tardes el de la catedral, que está en la propia catedral; todo ello con un horario razonable, que se observa con precisión. Las condiciones más generosas se dan en la catedral de Segovia, cuyo archivero, ya jubilado de sus otras ocupaciones, está enteramente dedicado al archivo, mañana y tarde. También el archivo de la catedral de Barcelona —el de mejores instalaciones que conozco de toda España, verdaderamente modélicas—, tiene un horario amplio y ofrece unas condiciones de trabajo ideales. Otros, dentro de una organización metódica y a su manera bien concebida, no lo son tanto; por ejemplo, Toledo, donde no se puede trabajar más que tres horas escasas cada día, y no todos los días, si bien con condiciones bastante buenas, aunque muy rigurosas. Se dan casos como el de la catedral de Santiago, cuyo archivero, en su afán de servicio y ayuda a los investigadores, ha establecido un horario, de mañana y tarde, a horas distintas cada día, según le dejan libre sus ocupaciones, para facilitar al máximo la utilización del archivo. La casuística podría

**LOS ARCHIVOS MUSICALES EN ESPAÑA**

multiplicarse en gran número, aunque la tónica general es la dicha.

Pero hay que advertir que la situación está cambiando, y con cierta rapidez, y para bien, de modo que lo que a comienzos de 1990 es la tónica general no lo será, ciertamente, dentro de unos pocos años, seguramente que dentro de muy pocos. Porque las autoridades eclesiásticas están tratando, por todos los medios, de facilitar el uso de sus archivos a los estudiosos y, como medio para ello, están, se podría decir, profesionalizando, cada vez más, el cargo y las actividades del archivero catedralicio. De hecho, los archiveros eclesiásticos han constituido, desde hace unos años, una Asociación nacional, con reuniones periódicas, para estudiar sus propios problemas y buscarles soluciones, generalmente con ayuda de entidades locales, provinciales y aun nacionales (aunque éstas casi han desaparecido, en favor de las Autonomías).

Y así se puede decir que, en general, los archivos catedralicios están experimentando una transformación rápida, con notables mejoras en sus condiciones de trabajo. Quien esto escribe no puede menos de mostrar su admiración y entusiasmo cuando, en estos últimos años, al volver a algunos archivos, donde durante años trabajó en condiciones a veces pobres, incluso paupérrimas, se encuentra con magníficas instalaciones, hasta con calefacción —ya son mayoría los que la tienen, cuando antes uno tuvo que comprarse un radiador eléctrico, cuando el archivo tenía electricidad, cosa que no siempre sucedía, o hasta comprar carbón para alimentar una vieja estufa— y, desde luego, con cómodas salas, mesas y sillas, buena luz y hasta con servicio de fotocopiadora prácticamente gratuito...

Hay una solución, de las varias que en toda España se han ido adoptando en estos últimos años, que parece deba ser propuesta aquí como modelo, y que ojalá encuentre muchos imitadores: la de Andalucía. La Comisión Episcopal andaluza hizo un amplio convenio de colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El convenio tiene varios capítulos. Entre los que aquí se debe mencionar está el que se refiere a los archivos musicales. En su virtud, la Junta se compromete, en una primera fase, a subvencionar la catalogación de todos los archivos musicales de todas las catedrales de la Autonomía y a publicar esos catálogos; en una

segunda fase se compromete a microfilmear todos esos archivos, haciendo dos copias de seguridad del microfilm: una para el archivo respectivo y otra para el «Centro de Documentación Musical de Andalucía», que es el encargado de la realización y coordinación de todos estos proyectos; cada archivo, además del «Centro de Documentación Musical», que tiene su sede en Granada, cuenta con un lector de microfilm adecuado; de este modo queda garantizada la preservación de todos los archivos musicales de Andalucía, a través de las copias de seguridad, de modo que aunque por cualquier accidente se perdieran los originales, se conservaría la música en esas copias; además, se tiene una considerable ventaja ulterior: que los investigadores no utilizarán los originales, salvo en casos necesarios, sino las copias, con lo que se aseguran todavía más esos originales. En etapas sucesivas se harán los vaciados de las actas capitulares, etc., recogiendo todos los datos de interés musical de los archivos.

Este ambicioso proyecto es ya más que proyecto: es realidad. Pues en los pocos años que lleva de existencia ha llevado ya a cabo la catalogación de varios archivos musicales catedralicios y está en marcha la microfilmación de algunos de ellos; de modo que se espera que en pocos años esas dos primeras fases queden completadas. Hay luego el plan de crear una base de datos con toda la información que se vaya obteniendo, etc.

En fin: que si otras regiones españolas contaran con archiveros tan clarividentes como el de la catedral de Córdoba, alma de todo este proyecto, y con unos obispos y cabildos con la visión de futuro de los andaluces, y, finalmente, con una colaboración tan generosa como la de la Junta de Andalucía, los problemas básicos de los archivos musicales españoles quedarían resueltos en pocos años.

## **5. La documentación musical**

Es un complemento indispensable a todo trabajo en el archivo musical. Y precisamente porque los archivos musicales forman ya, en casi todas las catedrales, parte del archivo general, el estudio de las fuentes documentales, como parte de la investigación musical, se facilita considerablemente.

La principal de esas fuentes documentales la constituyen las Actas Capitulares, en que están recogidos los acuerdos del Cabildo de cada catedral. Fuera de casos del todo excepcionales, como el de la catedral de Astorga, en el que faltan todas las Actas Capitulares anteriores a la Guerra de la Independencia, porque sus volúmenes fueron quemados, como otros tesoros históricos y artísticos de la catedral, por los soldados franceses para hacer fuego, en general todas las catedrales conservan íntegras, y casi siempre en muy buen estado de conservación, todas sus Actas Capitulares. Estas Actas comienzan en torno a la mitad del siglo XV, cuando se llevó a cabo una profunda reestructuración de los cabildos y de la vida de las catedrales, en particular de la musical. Y aun en los casos, como Burgos y Salamanca, en que existen las actas de los cabildos desde mucho antes, las anteriores a la mitad del siglo XV apenas si ofrecen datos de interés musical, mientras que por esa fecha comienzan a aparecer estos datos, en todas las catedrales y en gran número, a causa de la entrada, con fuerza potente, de la música del Renacimiento en nuestras catedrales y de una nueva manera de celebrar los cabildos que por entonces se inició.

Ese estudio de las Actas Capitulares es en sí lento y cansado, pues hay que ir leyendo todos los acuerdos, la mayor parte de los cuales versan sobre asuntos administrativos, jurídicos, económicos, etc., y sólo de tarde en tarde se trataban por los cabildos temas musicales. Pero es indispensable, pues todos los acuerdos importantes de los cabildos pasaban por las reuniones capitulares y están recogidos en las actas. Los demás fondos —cuentas de fábrica, legajos con documentos varios, como correspondencia, etc.— pueden servir de complemento; pero el punto de partida y la base fundamental tienen que ser siempre las Actas Capitulares.

Hay catedrales, como la de Calahorra o la de Tuy, que han conservado íntegros los expedientes de oposiciones a maestros de capilla, organistas, etc., de muchos siglos, incluso desde el siglo XVII. Cuando un investigador encuentra tales legajos puede considerarse afortunado, porque esos expedientes suelen incluir «curriculum vitae», bastante amplios y detallados, de cada opositor y datos tan importantes como fes de bautismo, los certificados que expedían los secretarios capitulares de otras catedrales

donde hubieran servido, además de, en muchos casos, los dictámenes de los jueces de las oposiciones, con la opinión que cada opositor y sus ejercicios les merecía. A veces estos datos están también recogidos en las Actas Capitulares, pero no es lo normal.

Hay catedrales que tienen otros fondos documentales de notable importancia, que, sin embargo, no es habitual encontrar. Por ejemplo, los expedientes de limpieza de sangre. Una de las más completas en este punto es la de Santiago, que conserva los de muchos de sus maestros de capilla, a causa de que en Santiago el maestro solía ser canónigo y, por tanto, debía hacerse el expediente de limpieza de sangre. Caso más notable es el de la catedral de Plasencia, en que se formaba expediente a todos los mozos de coro, y todos esos expedientes se conservan, perfectamente encuadernados —también los de los canónigos de Santiago están encuadernados—, con lo que es muy fácil la reconstrucción de datos fundamentales de muchos músicos. La casuística es ilimitada. Mencionaré solamente un caso notable: la catedral de Burgos conserva, en los llamados (no sé por qué) «libros redondos», todas las hojas de asistencia a coro, desde el siglo XIII hasta entrado el XX, por lo que se puede saber con toda precisión la fecha de comienzo del servicio de un maestro de capilla, organista, cantor, instrumentista, etc., así como la de su muerte o cese de servicio. Burgos conserva también, y también es excepción, una abundante documentación de algunas «capillas», que, aunque estaban dentro de la catedral, no pertenecían al Cabildo, por lo que no suelen encontrarse en los archivos capitulares, sino que cada uno de esos otros «cabildos» o agrupaciones los tenía por su cuenta; en Burgos pasaron, al menos los de algunas «capillas», al archivo capitular, y allí se hallan datos notabilísimos; de los más interesantes que he encontrado en una de ellas son los que se refieren al gran teórico español del siglo XV Gonzalo Martínez de Bizcargui, que no fue, como suele decirse en historias, diccionarios y aun monografías sobre él, maestro de capilla de la catedral —no encontré su nombre ni una sola vez en las Actas Capitulares—, sino capellán de una de las «capillas» de la catedral, que tenía su propio coro y su propia capilla de música, además de haber sido músico del obispo de Burgos. •