

Música

LA INTERPRETACIÓN EN EL ARTE

CANTIGAS DE SANTA MARÍA

Claves de retórica musical

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

COLECCIÓN JIMÉNEZ DE BORJA

2
MIL
||:4

CUADERNO DE CIFRA PARA GUITARRA

Biblioteca del Real Conservatorio

Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

2MIII|:4

N.^{os} 10 y 11 (2003-2004)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Director - MIGUEL DEL BARCO GALLEGO

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 34 91 539 29 01

Fax: 34 91 527 58 22

<http://www.real-conserv-madrid.es>

e-mail: administracion@real-conserv-madrid.es

Música

• Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
N.ºs 10 y 11 (2003-2004).

Director - ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Consejo de Redacción - JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ
EMILIO REY GARCÍA
JOSÉ SIERRA PÉREZ
JACINTO TORRES MUIAS

Secretarios - ANA LERA GIL
RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA

Administrador - JOSÉ MARÍA MUÑOZ LÓPEZ

Diseño Gráfico - JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

Fotocomposición e impresión:

TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.ºs 10 y 11 (2003-2004)

Director: ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

CONTENIDO

Presentación	9
ARTÍCULOS	
Anselmo DE LA CAMPA <i>La interpretación en el arte</i>	13
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA <i>Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María</i>	19
Adela PRESAS <i>La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales</i>	55
Pilar VÁZQUEZ <i>Una aproximación a la música escénica en la Corte de Felipe V: Achille in Sciro (1744) de Francesco Corbelli [1702-1778]</i>	105
Carlos GARCÍA SUÁREZ <i>Representación Algebraica de las Escalas Musicales</i>	113

BIBLIOTECA

N. ALONSO BARAJAS, E. FERNÁNDEZ PINTO, I. DE LA HOZ LÓPEZ-BREA <i>Catálogo de las colección de José M.ª Moreno Jiménez de Borja de la Biblioteca del RCSMM</i>	135
Javier SUÁREZ-PAJARES <i>El "Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra" 3/209 de la Bi- blioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una nue- va fuente de la primera música para guitarra de seis órdenes</i>	211
José Carlos GOSÁLVEZ LARA <i>La Biblioteca del Conservatorio en el Curso 2002-2003</i>	259
Yolanda HERNÁNDEZ y José Carlos GOSÁLVEZ LARA <i>Encuesta de Biblioteca 2003</i>	263

NOTICIAS

Jacinto TORRES <i>Efemérides</i>	275
<i>Jubilaciones</i>	285
<i>Premio</i>	287
<i>Necrología</i>	293

PRESENTACIÓN

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

El número doble, 10 y 11, de *Música* corresponde a los años 2003 y 2004. Son tres las secciones de que consta: Artículos, Biblioteca y Noticias. No hemos reservado esta vez un apartado destinado a Entrevistas, suplido por el de Noticias.

La lista de artículos va encabezada por la lección magistral del catedrático de piano Don Anselmo de la Campa en la ceremonia inaugural del curso 2003-2004 ante la Presidenta de la Comunidad de Madrid, Doña Esperanza Aguirre, las autoridades educativas, miembros del claustro del Real Conservatorio y otros invitados. A continuación aparece un artículo del Director de la Revista sobre las Cantigas de Santa María donde se penetra en el oscuro recinto de la música medieval para descubrir las claves retóricas, muchas de ellas no escritas, que rigen el ritmo de aquellas canciones. La Residencia de Estudiantes ejerció una notable influencia en la vida cultural y educativa de Madrid, y de toda España, durante el primer tercio del siglo XX. Doña Adela Presas, alumna de Musicología de nuestro Centro ha realizado una búsqueda muy fructífera, bajo la dirección del Profesor Don Jacinto Torres, para destacar el lugar de la música en la febril actividad de dicha institución. Aquí se publica una parcela de su amplio trabajo que mereció el Premio Inocencio y Jacinto Guerrero 2003 a la investigación musicológica llevada a cabo por nuestros alumnos. Otra alumna del mismo Departamento, conducida por el catedrático José Sierra, ha trabajado sobre la música escénica en la Corte de Felipe V. Su investigación comprende la transcripción y el estudio de la ópera de Corselli *Achille in Lauro*, pero, dada su extensión, no publicamos aquí dicha investigación en todos sus términos sino tan sólo un resumen o *abstract* informativo realizado la propia autora. La obra completa podrá consultarse en el archivo del Departamento de Musicología. La relación de la música con los números data cuando menos del mítico Pitágoras. La discusión sobre la adecuación entre los números y los sonidos ha sido encendida y prolongada en la historia de la ciencia. Recuerdo siempre la inteligencia apasionada del gran Francisco de Salinas en la lucubración sobre los números eternos del sonido musical de su *De musica libri septem* al que tantas horas dediqué para verterlo al castellano. La discusión, como se percibirá en el artículo del ingeniero colaborador Don Carlos García Suárez, parece que no se ha terminado todavía. Pero es cierto que nuevas fórmulas algebraicas aparecen hoy como más apropiadas para representar numéricamente los sonidos codificados en nuestras escalas musicales.

La sección dedicada a la Biblioteca en nuestra revista me parece, como siempre, especialmente rica gracias a la aportación de su Director, Don José Carlos Gosálvez. Publicamos aquí el catálogo de la colección de José María Moreno Jiménez de Borja, realmente insólita, sobre danza, que han realizado N. Alonso Barajas, E. Fernández Pinto y J. De la Hoz López-Brea, bajo la dirección de Doña Cristina Bordas. Entre las rarezas manuscritas de nuestra Biblioteca el cuaderno de obras en cifra para guitarra del Padre Basilio merecía su edición en facsímil. Aquí sale a la luz precedido de un estudio de Javier Suárez-Pajares, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. La sección se completa con la memoria anual y una interesante encuesta sobre la utilización de los fondos de la Biblioteca.

La revista concluye con una sección de noticias. La página web del Real Conservatorio da cuenta de todo lo relevante de su vida académica y cultural. Aquí solamente incluimos algunos hechos cuya publicación en la revista me parecía obligado: la efemérides que narra el profesor Jacinto Torres, la jubilación de tres insignes catedráticos, Don Wladimiro Martín, Don Vicente Peñarrocha y Don Antón García Abril, el premio concedido a nuestro benemérito benefactor Robert Stevenson y la necrología de quien fue Director de este Centro, el añorado y querido catedrático de piano Don Pedro Lerma.

*A*RTÍCULOS

LA INTERPRETACIÓN EN EL ARTE

 Anselmo DE LA CAMPA

Excma. Señora Presidenta de la Comunidad de Madrid, Excmo. Señor Director, Excmos. e Ilmos. Señores, Distinguidos profesores, Queridos alumnos, Señoras y Señores:

Definir la interpretación en el Arte, es asomarse a un paisaje misterioso e indefinido donde los contornos son imprecisos. No hay formas, ni colores ni sonidos.....

Su observación muestra verdades a medias, mentiras, y especulación entre vicio y virtud sin referencias morales.....

¿Qué justifica la interpretación en el Arte.....? ¿Cuándo hay interpretación...?

A nadie se le escapa que, en mayor o menor medida, el conferir intención a cualquier actividad, merecería la consideración de interpretación. Si el compromiso mostrara valores estéticos el panorama podría ampliarse infinitamente, permitiendo la licencia generosa, la carencia de marco legal —si se exceptúa, naturalmente, el de la cultura adquirida y el correspondiente a los rasgos que definen la personalidad—.

En las artes plásticas la figura del intérprete no existe y cuando nos referimos a quienes desarrollan su labor en este campo, los llamamos “artistas”, relegando la denominación de intérprete fundamentalmente, al actor que representa en escena una obra literaria, o al músico que hace sonar una partitura.

A este artista se le dota de un atributo que es la creatividad, la cual se explica coloquialmente como aquel ingrediente que favorece la germinación de ideas y que permite desplegar su imaginación y fantasía. A pintores, escultores, arquitectos y músicos se les aplica el término de creadores. Es una denominación noble que concede rango superior a cualquiera de estos oficios.

El pintor que representa la naturaleza, no sería un creador si nos ceñimos a la definición del término creación. La naturaleza ya existe y el pintor no la hace de la nada; sin embargo. ¿La intención estética con la que representa esa imagen, podrían definir a ese pintor como intérprete de la realidad...? La transformación de ese modelo en algo que lo sustituye, exigiría la confección de una nueva propuesta que englobara objeto y sujeto personalizando la opción y, bajo este argumento, sería posible que pudiéramos calificarlo así.

¿Qué ocurriría sin embargo, cuando lo que se representa no tiene modelo físico...? Supongamos modelo virtual fruto de la imaginación. ¿Habría interpretación? Y si la hubiera: ¿Ese artista, interpretaría qué...? ¿Su realidad...?

¿Su verdad...? ¿Cuál sería la realidad de ese intérprete...? ¿Qué factores influirían...?

Conferir una intención personal al arte, plantea la condición de alterar la realidad que percibimos cambiando sus características, y el hecho de referirnos a términos como verdad y realidad nos lleva a la necesaria aceptación de conceptos nuevos que debe tener en cuenta la inevitable distorsión proporcionada por nuestros sentidos, impidiendo una valoración exacta de lo que observamos. También —por qué no—, una distorsión estética que evita la propia realidad valorando caprichosamente aspectos de lo que apreciamos. Las características peculiares de nuestros sentidos proporcionan modificaciones a nuestra percepción, y nuestros mecanismos de observación toman datos falsos de lo creado, condicionando impresión y comprensión. Lo que apreciamos a través de los sentidos son verdades a medias —la materia infinitamente vacía, la observamos llena; nuestro oído es útil solo dentro de algunas frecuencias; nuestro olfato, gusto y tacto, también ven limitada su eficacia a espacios acotados—.

En lo que se refiere a la obra realizada, lo que observamos es el resultado de abstracciones que el artista ha incluido presuponiendo como soporte cultural implícitamente familiar. El pintor puede representar en dos dimensiones un efecto de profundidad, de perspectiva o volumen, jugando con la geometría o el color; el escultor podrá representar el movimiento o el efecto del viento, jugando con el desequilibrio de la forma, la posición inusual de los ropajes o el cabello; el arquitecto podrá imprimir ritmo o ingravidez a sus edificios a través de repeticiones de elementos comunes o mediante la transparencia de los paramentos. En el seno de una cultura universal, todos lo entenderemos.

Si en las artes representativas hay modelos previos que permiten su imitación o copia, en la música no es así. La música carece de posible modelo y representa la abstracción de un juego: el juego de organizar un caos desordenado de frecuencias y de dotar de proporción al propio tiempo. La relación entre los elementos de la estética musical se interioriza en base a capacidades numéricas, desarrollando una filosofía pareja a la matemática. Su observación no permite la identificación hasta que la propia música ha concluido.

En las artes plásticas la gratificación para el observador se produce fácilmente al identificar su contenido, en la música no. Hay una gratificación alternativa que se produce de forma rápida, y que es el de la percepción del fenómeno físico-armónico. Detenidos por la consideración que supone el tiempo para el reconocimiento de una obra musical y su importancia, una espera paciente durante la escucha, exigiría un ejercicio de voluntad que no todos estarían dispuestos a asumir. El lado menos intelectual —ese compás de espera en el que nos sentiríamos cómodos experimentando sensaciones agradables sin ser todavía posible una reflexión sobre lo que sucediera— proporcionaría gratificación, y muchos tomarían la gratificación, o vicio —en su acepción de uso y abuso de placer— antes que el

conocimiento y la reflexión. ¿Quién va a esperar a conocer la estructura o los ingredientes del pastel para degustarlo.....?

Lo que hemos explicado constituye las particularidades sensoriales que entran en juego en el proceso de reconocimiento de algunas artes, y a ello deberemos añadir los ingredientes de una información adquirida que referencia el significado de lo que identificamos. El artista no puede desvincularse de sus condiciones personales ni como ser humano, ni como parte de una sociedad que le ha impregnado de sus costumbres y cultura. El estilo señala patrones de referencia, que influyen en las decisiones de los artistas.

A lo largo de la historia y siguiendo un Principio de Causalidad, nada ocurre espontáneamente sin un elemento motivador. Las razones que explican la aparición de un estilo no son fácilmente determinables y este estilo no cristaliza como tal sino con el transcurso del tiempo, por depender de él su propia cristalización. La pérdida de condiciones para la comunicación entre el artista y la sociedad tiene sus causas. Circunstancias físicas, económicas y sociales, han generado cambios en los procedimientos estéticos, y también un factor azaroso difícil de determinar: con frecuencia la aparición de un ser excepcional que señala rumbos desconocidos proporcionando experiencias desconocidas. Si en el trazado de un itinerario topográfico el hito es el punto más alto de un entorno, en la historia también el hito referencia y modifica la corriente estética imprimiendo nuevo rumbo al trazado. Personalidades singulares han marcado un carácter peculiar que ha polarizado los intereses de una sociedad. A excepción de esos casos singulares, comportamientos definidos por la costumbre sufren transformaciones cuando el entorno pierde posibilidades de sorpresa viéndose obligado a buscar procedimientos alternativos que le den nuevos cauces de expresión. Este procedimiento es perecedero y su vigencia indeterminable. La obligación de aceptar expectativas estéticas que experimenta el artista, generan un interés de liberación de la norma. Esa norma las determina un entorno hostil que llamamos estilo; en un principio, no fue así, aunque en general siempre ha funcionado como un ingrediente rebelde que impone nuevos cambios a los que comienzan a aceptar sus reglas, e impide su prolongación a los que aprenden a manejarlo y no desean cambiar la norma; el estilo abrió vías de comunicación normalizando un lenguaje de expresión, que aceptado y transmitido por un grupo, lideró decisiones con sus leyes, comprometiendo la libertad creativa del artista en algún caso, y favoreciendo la producción de obras de arte en otro. La solución al inconveniente: el nuevo estilo proporciona otras coordenadas para referenciar el arte transformando su lenguaje y su significado y permitiendo una perspectiva diferente.

Mencionada la influencia que representa el estilo, es obvio que la música para que se haga perceptible necesita de un medio, y en este punto encontraríamos al instrumentista o al director de orquesta, que hacen posible la emisión del lenguaje sonoro —a los que en principio no deseamos atribuirles el papel de intérpre-

tes—. La escritura musical ha desarrollado unas normas que permiten su lectura. Es capaz de referenciar los sonidos tonalmente, de organizarlos en el tiempo y además, de proporcionar datos sobre velocidad, intensidad y carácter.

La teoría de la recreación propuesta por el filósofo, historiador y crítico literario italiano Benedetto Croce, a finales del siglo XIX, negaba toda aportación personal al ejecutante, y contando con el hecho de que la obra debía permanecer exacta en la reproducción, circunscribía su misión al triste puesto de proporcionar al oyente el escaso deleite de una música tan fiel a la partitura que anulaba cualquier perspectiva fuera de la del propio compositor.

Si el arte muere cuando aparece el juicio y la reflexión; y no debe ser moral ni participar del conocimiento, sino la intuición del sentimiento —siempre según Croce— el intérprete, no puede proporcionar ninguna dimensión artística a su trabajo.

Según esto, es improbable que la obra pudiera ser recreada. Ello exigiría al ejecutante poseer idénticas condiciones culturales y humanas que las del compositor, hecho hartamente difícil. Obra e intérprete, son organismos desconocidos que necesitarían una aproximación de las condiciones.

La teoría de la formatividad enunciada por Luigi Pareyson que aparece en una serie de ensayos publicados en Turín entre los años 1950 a 1954 en la revista «Filosofía», proporciona un marco más razonable de comprensión, renunciando al viaje atávico de este ejecutante y a la difícil empresa de la realización de una composición en el seno de unas características idénticas a las del compositor, Pareyson propone volver a formar un nuevo organismo cultural en las condiciones del intérprete sobre el formado por el compositor y que sirve de objeto.

La información que obtenemos de la partitura, representa la instalación de un programa en nuestro cerebro con su retícula de millones de neuronas. En el proceso de instalación de esta información, parte de ella encuentra caldo de cultivo para su aceptación en el ejecutante, mientras que otra parte luchará contra una resistencia que se opondrá a su instalación. Esa parte libremente aceptada, se desarrollará de forma natural y sensiblemente más rápida comenzando a cristalizar aspectos afectivos. El sector rechazado por irreconocible no progresará conformando un aspecto ambiguo.

Transcurre lentamente el tiempo, y el intérprete se ve obligado a intentar una convivencia entre las partes en conflicto para comprender su imagen... No hay integración. No hay conexión, y la parte rechazada permanece prisionera de la otra. El intérprete en su deseo de conseguir la identificación del organismo, fragmenta la parte rechazada con la secreta esperanza de destruir lo que no le agrada; su fragmentación muestra ahora un nuevo aspecto que deja al descubierto pequeñas áreas algunas de las cuales sí tienen significado; junto a ellas, otras aún permanecen anónimas. Los nuevos hallazgos comienzan a desarrollar pequeñas raíces que las unen a la parte identificada, comenzando de nuevo el proceso con la parte

adversaria. El proceso es cuantitativo y cualitativo. Suma experiencias y modifica configuraciones.

La asimilación de la información proporcionada por el compositor se produce gradualmente en un tiempo más o menos prolongado que permite tomar una decisión y que se materializará en una primera versión de aquella partitura.

Si aceptáramos la lógica de esta teoría que en principio parecería plausible, el ejecutante debe elegir una opción que englobe sus propias condiciones de las que lógicamente no puede prescindir, convirtiéndose en puente entre el compositor y el público a través de esa intención estética, ahora sí, que engloba pensamiento, moralidad y formatividad y que constituye la interpretación.

Los elementos estrictamente musicales presentan a través de la partitura un aspecto en el que casi todo está por determinar con excepción de la situación de las notas y su medida; el resto es lo suficientemente ambiguo como para plantear la necesidad de tomar decisiones en todo lo que afecta a modificaciones de «tempo», intensidad, fraseo, etc., por muy correcta que sea la redacción. La dificultad de traducir literalmente lo que un compositor ha sentido y pensado, muestra una aproximación pálida de la realidad. Paradójicamente, el campo de sugerencias que plantea la percepción sonora del fragmento musical, es mayor que la presentada por la identificación de la partitura, justificando —si se me permite la expresión— la lectura entre líneas.

La obra es conocida a través del intérprete y el intérprete protagoniza la obra. Obra y propuesta han ido indisolublemente unidas imaginando y materializando un proyecto común que no sería posible sin su existencia conjunta. Y el juego puede perdurar o morir.

El ser humano aprende pronto cualquier estética original si se le adiestra en el sentido correspondiente; por ello, las pretensiones de novedad o modernidad pronto sucumben al conocimiento y la experimentación.

A la pregunta y su difícil respuesta: ¿Es necesario el intérprete...?, y si fuera así: ¿Qué ocurriría si éste no existiera...?, someto a su consideración esta modesta reflexión que a modo de cuento, desea incluir este profesor ignorante que les habla, rindiendo homenaje a la sabiduría de un gran ser y un gran poeta: Rabindranath Tagore:

«Era un atardecer, y el sol caía alcanzando aún sus rayos, a disipar las sombras de las zonas más oscuras de la cueva.

El sol, se lamentaba:

—¿Quién iluminará el mundo cuando yo falte....?

Y en la gruta oscura, el intérprete como la lamparilla de arcilla respondió:

—Haré lo que pueda maestro.

El sol se ocultó y la lamparilla humildemente iluminó el lugar.

La noche fue muy larga, muy larga y la llama finalmente se consumió.

ANSELMO DE LA CAMPA

A la mañana siguiente, el sol volvió a nacer puntualmente y fue presto a la gruta, mas encontró la puerta cerrada. Extrañado, el astro proyectó su luz con todas sus fuerzas intentando disipar la sombra, pero su fiel criado ya no estaba; quien había asistido tantas noches obediente al deseo de evitar que las tinieblas lo envolvieran todo, se había marchado muy lejos separándose de su maestro.

La lamparilla de arcilla cuya única misión era vencer a la oscuridad, nunca más volvió a iluminar aquella gruta».

Gracias.

CLAVES DE RETÓRICA MUSICAL PARA LA INTERPRETACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DEL RITMO DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA ¹

 Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Sumario:

El camino semiográfico de la notación mensural
Leyes de ritmo en la música según Francisco Salinas
Los modelos rítmicos en la tradición oral
Los modelos rítmicos y su aplicación en las Cantigas de Santa María
Conclusión y coda



El camino semiográfico de la notación mensural

Hasta la aparición de la famosa y monumental obra sobre las Cantigas de Santa María de Higinio Anglés², los musicólogos habían dejado por imposible la concreción del verdadero ritmo con el que los cantos con texto versificado, himnos litúrgicos, canciones trovadorescas de toda índole, etc., debieron ser interpretados

¹ Este trabajo fue elaborado para rendir homenaje al eminente profesor de Literatura medieval y querido amigo Jesús Montoya, con motivo de su jubilación como catedrático en la Universidad de Granada. Con algunos errores en el texto y notables amputaciones en los ejemplos musicales fue publicado en M. J. ALONSO GARCÍA *et al*: *Literatura y Cristiandad*, Granada, 2001. Aquí se publica con los ejemplos completos correctamente insertos y con el texto corregido.

² H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio*. Facsímil, transcripción y estudio crítico. Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central. Vol. I, 1964, vol. II. 1943, vol. III, en dos partes, 1958.

en la época medieval³. Defendía Anglés en su obra que los códices que transmitían las Cantigas reproducían gráficamente su música monódica con la notación mensural. Esta notación es un sistema gráfico usado en ciertos manuscritos medievales para representar adecuadamente la melodía y el ritmo de las obras y fragmentos polifónicos. La notación mensural tomaba de la notación cuadrada las figuras *longa*, *brevis* y *semibrevis*, derivadas de la *virga*, *tractulus* y *punctum*, así como las ligaduras correspondientes de dos, tres y más notas procedentes de los neumas *pes*, *clivis*, *torculus*, *scandicus*, *climacus*, etc. Las figuras, ya separadas ya unidas en ligaduras, indicaban, además de la altura melódica según su situación en la pauta, el valor temporal de los sonidos, su duración, con una relación de proporcionalidad. Así, la *longa* podía tener, según los casos (esto es, según se aplicase un *tempus imperfectum* o *perfectum*), el valor de dos o tres *breves*, en tanto la *brevis* podía valer, según los casos, dos o tres *semibreves*. Así también eran consideradas las notas dentro de las respectivas ligaduras⁴.

Los cantos polifónicos, contrariamente a los monódicos, según se decía, venían escritos en los códices con dos tipos de notación cuadrada, la mensural y la no mensural o normal. Desde el punto de vista rítmico, la interpretación exacta de la notación cuadrada no mensural o normal y, en parte, también de la mensural, no se realizaba de manera mecánica, a saber, mediante la mera aplicación del significado aislado de cada una de las figuras, como estamos acostumbrados a leer modernas notas redondas, blancas, negras, corcheas, etc. Por el contrario, el significado de cada figura podía verse alterado por ciertas leyes derivadas: 1) de la colocación de *plicas*, rayas verticales situadas hacia arriba o hacia abajo, adheridas a los extremos de las figuras simples y de las ligaduras (*proprietas*), 2) de la posición de las propias figuras con respecto a las precedentes y consecuentes o, incluso, 3) de la aplicación de determinados esquemas rítmicos llamados modos, constituidos según los pies métricos clásicos. Estas leyes estaban excogitadas para ayudar a encauzar el curso libre de las diferentes voces polifónicas y hacer coincidir sus sonidos de manera que las consonancias armónicas pudieran producirse en los momentos más importantes del discurso musical sin el menor titubeo. En la segunda mitad del

³ La última bibliografía completa sobre el particular puede verse en Manoel Pedro FERREIRA: «A música das Cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)» en *Ondas do Mar de Vigo*. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa. Coordinadores Derek W. Flitter y Patricia Odber de Bubeta, s.l., 1998, pp. 59-71.

⁴ No es cuestión aquí de explicar las leyes de la notación mensural aplicada a la polifonía desde, aproximadamente, 1225 a 1260 y posteriormente, por lo que remito al manual clásico de Willi APEL: *The notation of Polyphonic music. 900-1600*, 1.ª ed. Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America, 1942, y múltiples reediciones posteriores: cito por la 5.ª ed., 1953, pp. 282 ss.

siglo XIII estas leyes o reglas constituían el «arte mensural», el cual era estudiado en el *Quadrivium* dentro del *ars musica*. Todo ello podía considerarse, en cierto modo, como un «código de retórica musical». Sobre su aplicación disertaban y discutían los grandes maestros, principalmente, por lo que se sabe, en París. Al reproducir estas discusiones escolásticas, los tratados de la época sobre el arte mensural nos transmiten una cierta ambigüedad tecnológica que sólo somos capaces de eludir mediante la realización de la música según el uso que, en la búsqueda de las consonancias, hacen de la referida notación los copistas⁵.

Para representar la música de las Cantigas, de naturaleza monódica, los códices escurialenses utilizan efectivamente, según Higinio Anglés, la notación mensural usada en ciertos manuscritos polifónicos del siglo XIII. De los códices alfonsíes de las Cantigas el insigne musicólogo llegó a decir textualmente: «La bondad y el valor musical de estos códices radica, pues, en su notación. Hasta hoy son los únicos del siglo XIII con música monódica copiada en notación mensural perfectísima»⁶. Pero la perfección de esta notación aplicada a las Cantigas de Santa María o no era tanta, o su sistema encerraba leyes ocultas, distintas de las que constituían el código semiológico de la notación mensural auspiciada por los tratadistas y empleada en los códices polifónicos más valiosos. El hecho es que, en su edición, Anglés no pudo aplicar a rajatabla los principios puros de la notación aisladamente considerada. Sus versiones ofrecen, por eso, notables incoherencias.

Quien de manera sistemática desarmó los argumentos en los que se basaba la pretensión de Higinio Anglés fue el profesor holandés, afincado en Rochester (Estados Unidos), Hendrik Van der Werf. Su crítica a la realización del musicólogo español quedó enunciada desde el primer momento con estas palabras: «His transcription display unmistakable deviation from his own pronouncements, and his ambivalence, by and large, seems to have resulted from two causes. He seems to have taken for granted that duration of individual notes was precisely measurable and could have been represented adequately in the mensural notation

⁵ Los escritores que mejor nos han ayudado a comprender este «arte de la mensuración» para aplicarlo a las obras polifónicas escritas con notación mensural en los códices de la época son: Juan DE GARLANDIA: *De musica mensurabili positio*, escrito hacia el 1250 (ed. E. COUSSEMAKER: *Scriptorium de musica medii aevi nova series*, vol. I, París, 1864-1876, pp. 96ss.), Francón DE COLONIA, *Ars cantus mensurabilis*, ca. 1260, (*Ibid.* vol. I, pp. 117ss., véase la edición más moderna de G. Reaney y A. Gilles en el *Corpus Scriptorum de Musica*, n.º 18, American Insitute of Musicology, 1974) y un autor inglés conocido como el Anónimo IV de Coussemaker, ca. 1280 (*Ibid.*, vol. I, pp. 327ss.). El tratado de Francón de Colonia marca un hito en el desarrollo de la notación mensural, de manera que el sistema que explican otros autores suyos anteriores y contemporáneos es considerada «pre-franconiana» por Willi Apel (*o.c.*, pp. 282-309) y por el resto de los investigadores.

⁶ H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio*. Vol. II, 1943, p. 48

of the late thirteenth century. In addition, the medieval mensural notation itself is not without its ambiguities»⁷.

Van der Werf hizo una transcripción de la cantiga 340 según las leyes de la notación mensural con la que vienen escritos muchos motetes polifónicos. Sus resultados eran muy diferentes de los que ofrecían las versiones de Higinio Anglés. Era obvio, por tanto, que si las Cantigas venían escritas en notación mensural perfectísima, Anglés no había seguido las normas propias de dicha notación para hacer sus transcripciones. Seguidamente, el musicólogo holandés opinaba que, tras el paso por la tradición oral, las melodías de un gran número de Cantigas eran cantadas probablemente de manera isócrona por unos intérpretes con suficiente libertad para hacer variar su duración conforme lo exigiera la acentuación de las palabras unidas en verso⁸. Según él, las Cantigas alfonses se interpretarían con cierta libertad rítmica, con un ritmo declamatorio⁹, esto es, dando a cada sílaba una duración más o menos igual y estableciendo, a juicio de los propios intérpretes, los ejes rítmicos musicales requeridos por el acento de las palabras dentro del discurso versificado. Las variantes notacionales confirmarían que su música habría tenido en la tradición oral, como las *chansons* de trovadores y troveros, una vida previa a su fijación por escrito en los códices.

La argumentación de van der Werf es impecable en su planeamiento y en la exposición de las razones que fundamentan su crítica a las transcripciones de Higinio Anglés. Sin embargo, las consecuencias que extrae finalmente me parecen tributarias de una apreciación subjetiva. En mi opinión, su tesis elude la inequívoca intención rítmica de la notación de los códices. Es preciso comprender que el conjunto de figuras *longae*, *breves*, *semibreves*, incluidas las respectivas ligaduras de la notación mensural que exhiben los códices, están puestas por el copista no al azar o por capricho sino con el propósito de representar un ritmo cuya realidad significativa quizá se nos escapa. Por otro lado, lo que en primera instancia debe plantearse un investigador que se acerca a las grafías de los códices es descubrir lo que el copista quiso representar en ellas. Conocido este significado, intentará luego reconocer su alcance, sus connotaciones.

La realidad musical reflejada en las notas puede denotar únicamente la personal idea del copista, como un intérprete intencional que aspira a fijar una norma de

⁷ H. VAN DER WERF: «Accentuation and Duration in the Music of the *Cantigas de Santa Maria*» en *Studies on the Cantigas de Santa Maria, Art, Music, and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year -1981 (New York, November 19-21). Co-Editors Israel J. Katz y John E. Keller. Madison, 1987, p. 223.

⁸ *Ibid.*, p. 229 passim.

⁹ *Ibid.*, p. 232.

realización interpretativa, cualquiera que haya sido la idea original del compositor de la cantiga. Pero también puede intentar ser fiel traducción de la *performance* que efectuaban los intérpretes en el momento mismo en que se estaba copiando cada uno de los códices. Y, finalmente, puede tener el propósito de representar un modelo básico de interpretación supuestamente exigido por la propia composición. Estas posibilidades se hallan implícitas no directamente en los símbolos gráficos que son las puras notas musicales sino en el significado de las mismas y en otros indicios que señalaré luego. Ahora bien, para llegar a descubrir este significado no existe otra vía que el estudio de los propios símbolos y de la aplicación de éstos hecha por el copista.



Leyes del ritmo en la música según Francisco Salinas

Aunque yo mismo había escuchado los argumentos de H. van der Werf en su intervención en el Simposio de noviembre de 1981 celebrado en Nueva York para conmemorar el Centenario de la muerte de Alfonso X el Sabio, no pude estudiarlos con detenimiento hasta después que aparecieron las Actas de este Simposio en 1987. Por tanto, no me referí a ellos en el trabajo que presenté en la Mesa Redonda sobre «Alfonso X el Sabio y la música» que tuvo lugar en 1984¹⁰. Aquí intenté esbozar un procedimiento nuevo, a mi parecer, para llegar a conocer el ritmo de las Cantigas de Santa María sin dejar de utilizar los principios básicos de la notación usada en la *musica mensurata* a que se refieren los tratadistas del siglo XIII. En mi opinión, no podía albergarse duda alguna sobre el significado eminentemente mensural de los símbolos notacionales de los códices de las Cantigas, notablemente del código E1. Pero estos símbolos no daban por sí solos toda la información sobre la carga rítmica de la música de los poemas alfonsés si no eran aplicadas ciertas leyes conocidas previamente por los intérpretes tras su aprendizaje en la escuela, distintas de las aplicadas a la polifonía. Con respecto a la polifonía del siglo XIII tampoco era suficiente el código notacional para representar por sí solo el ritmo exacto de los motetes a varias voces.

El resultado, a mi parecer, más importante de la observación de la notación de Cantigas de Santa María consistía en saber que ésta representa, a través de sus

¹⁰ «Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión», Mesa Redonda «Alfonso X el Sabio y la música», Madrid, 26-28 septiembre, 1984, en *Revista de Musicología*, 10 (1987) pp. 15-37.

símbolos, una secuencia de sonidos largos y breves debidamente combinados. Esta secuencia no comportaría necesariamente una relación de duración entre unos y otros motivada por el sometimiento a un compás. Tampoco implicaría, sin más, una relación puramente estimativa, que el propio intérprete establecería a su libre albedrío. En otras palabras, dentro de la misma secuencia la relación entre unos y otros sonidos representados por las figuras sería, en unos casos, de proporción doble (una *longa* tendría el valor de dos *breves*), pero, en otros casos, la relación sería de proporción triple (una *longa* tendría el valor de tres *breves*). La elección de una proporción u otra vendría exigida por la propia secuencia rítmica cerrada dentro del verso, como veremos. Los sonidos largos y breves intercalados consecutivamente generaba así una secuencia similar a la que establecía la métrica literaria clásica, de donde, por cierto, los tratadistas de la notación obtuvieron la terminología.

La convivencia entre la rítmica musical dibujada por la notación y la métrica tradicional pude confirmarla tras un minucioso análisis del tratado *De Musica Libri Septem*, de Francisco de Salinas, publicado en 1577. Al estudio de esta magna obra en latín había dedicado muchos esfuerzos para preparar la primera edición en castellano¹¹. En la prolija y sabia argumentación de Salinas aprendí que la secuencia de sonidos largos y breves expresados por los símbolos gráficos se halla sometida, además, a ciertas leyes extranotacionales. La primera y, sin duda, la que me parecía más decisiva para completar la información proporcionada por los símbolos gráficos es que la secuencia rítmica la establece el intérprete cerrándola dentro del propio verso. El problema consistía en reconocer la dimensión exacta del verso y, una vez reconocida, encontrar la relación de los sonidos dentro de él. Luego habría que resolver todas y cada una de las circunstancias sobrevenidas, verbi gratia, por la hipometría-hipermetría, la variación de los ejes rítmicos, la acentuación, la secuencia de consonantes y vocales, etc., dejando, claro está, un margen para la libre ornamentación melódica y para otras decisiones de exclusiva competencia del intérprete.

En los libros V y VI de su tratado Francisco de Salinas hace, en efecto, un aislamiento de las estructuras rítmicas de la música según los postulados de la métrica tradicional y la práctica de las canciones de su tiempo. Iniciaba así el ciego catedrático de Salamanca un método de investigación del ritmo musical con la perspectiva de un tratado olvidado durante toda la Edad Media, el *De musica* de San Agustín¹². Esta obra había sido sustituida por el equivalente tratado *De musica*

¹¹ FRANCISCO SALINAS: *Siete libros sobre la música*. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid, 1983.

¹² Probablemente Salinas conoció este tratado en Salamanca, en el ambiente agustiniano de su amigo y admirador Fray Luis de León. Sobre este particular me permito remitir al lector a mi Introducción a la edición española del tratado de músico ciego *Siete libros sobre la música*, pp. 5-20, así como a mi estudio «El concepto de la música en los tratados de

de Severino Boecio. Así, el de Boecio se convirtió en el libro de lectura en el *Quadrivium*. Pero el tratado boeciano solamente abordaba los aspectos melódicos, no el ritmo. A su vez, el de San Agustín únicamente consideraba los elementos rítmicos, pues reservaba para más adelante tratar de la melodía, propósito que nunca llegaría a cumplir. Salinas es, por tanto, el primer autor en observar que ambas obras, la de San Agustín y la de Boecio, son complementarias. Aunando los contenidos de uno y otro tratado, construye Salinas su inmensa obra sobre la música.

San Agustín explica sucesivamente en los seis libros de su tratado los elementos y la estructura del ritmo musical: los tiempos indivisibles (Lib. I), los pies (Lib. II), los metros (Lib. III-IV), los versos (Lib. V), para terminar estudiando los números eternos que, nacidos de Dios mismo, son la razón y causa de toda organización rítmica, según su pensamiento neoplatónico (Lib. VI)¹³. Aparentemente el tratado agustiniano no abordaba el ritmo musical sino el ritmo literario. Parecía, por tanto, un tratado de métrica antes que de rítmica musical y, probablemente, fue visto así por los maestros medievales para ignorarlo como tratado de música. Pero una lectura atenta de su argumento, como la hizo Salinas, desmentía esta apariencia.

San Agustín usa la terminología y los ejemplos de la métrica literaria, él que era maestro de Retórica, aplicados a la música. El ritmo no es, para él, un concepto necesaria e indisolublemente ligado al metro literario o poético, sino una realidad independiente que posee una «*ratio*» propia, es decir, una sucesión ordenada de elementos. En el caso de la música la materia de tal ordenamiento es el sonido. Así, ya desde el inicio de su tratado San Agustín argumenta que el sonido articulado, cuando las palabras son cantadas, es objeto de la gramática, de la métrica literaria y a la vez de la música, en tanto el sonido inarticulado, si estaba ordenado, era objeto puramente de la música¹⁴. Otras materias podrán ser susceptibles de poseer también un ritmo.

Salinas», prólogo a Francisco SALINAS: *Musices Liber Tertius*. Estudio preliminar, facsímil, edición y traducción por J. Javier Goldáraz Gaínza y Antonio Moreno Hernández, Madrid (SEdeM), 1993, pp. 13-18, y también a mi comunicación «Francisco de Salinas en el entorno de Fray Luis de León» en *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León a Commemorative International Symposium*. November 14-16, 1991. Hilles Library at Harvard University, Newark, Delaware, 1996, pp. 55-67. Sobre Salinas como humanista defendió su tesis doctoral Paloma OTAOLA GONZÁLEZ: *El Humanismo Musical en Francisco Salinas*, Pamplona, Newbook ediciones, 1997, sobre la que publiqué una recensión en la *Revista de Musicología*, 21 (1998), pp. 328-332 traducida al inglés en *Inter-American Music Review*, R. Stevenson Editor, XVI, 2000, Nr. 2. pp. 90-91.

¹³ El tratado *De musica* de San Agustín podrá leerse en *Obras completas de San Agustín*, vol. 39, edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, pp. 70-361.

¹⁴ Lib. I, cap. 1. *Ibid.*, p. 71.

La experiencia sobre la realidad sonora de la música y de la poesía enseñaba que los sonidos poseían duración igual y diversa. Su agrupamiento en una variada combinación de sonidos largos y breves producía la diversidad de estructuras y formas rítmicas de la poesía y de la música. Francisco de Salinas asumió esta idea y la llevó a la práctica para clasificar y aislar los diferentes ritmos de la música real, usando como datos para su argumentación los numerosos ejemplos que le aportaban las canciones cantadas por la gente de su tiempo¹⁵. Curiosamente Salinas utiliza en sus ejemplos la notación mensural blanca constituida no ya por las figuras *longa*, *brevis* y *semibrevis* sino por las figuras *semibrevis* y *minima*.

La observación, a mi juicio, más importante que hace Salinas a lo largo de los libros V y VI de su tratado es que el metro está normalmente cerrado en sí mismo como célula rítmica autónoma y el verso está formado por la suma de dos o tres metros. La consecuencia que extrae de esta observación es de extraordinario interés para poder llevar a la práctica los ritmos de las canciones. Dentro del propio metro, la secuencia rítmica sólo podría verse afectada por la ornamentación del cantor. Pero al exterior, para realizar la concatenación que exigía la formación del verso, podían surgir anomalías derivadas, por ejemplo, de la diversidad de los metros yuxtapuestos. La solución a estos y otros problemas, según Salinas, se encontraba en la práctica musical. Los intérpretes manejan recursos suficientes para evitar cualquier anomalía rítmica. Así, por ejemplo, los vacíos producidos cuando los metros o los versos catalécticos (los que acaban en un pie incompleto) están unidos, se rellenan con pausas o silencios de determinada duración¹⁶. En cambio, para no cadenciar en el alzar (*arsis*) y, también, para que el dar (*tesis*) no ocurra en la pausa que se añade a los metros cojos, uno de los sonidos será de mayor duración. He aquí un caso: el último pie de una secuencia de pies yambos se convertirá en troqueo mediante la prolongación del último sonido del pie anterior, esto es anticipando la breve siguiente para establecer una contracción con la larga precedente y dando lugar a un sonido ternario seguido de una binario, largo-breve (más largo-menos largo)¹⁷:

¹⁵ En los ejemplos aportados por Salinas para ilustrar su doctrina, hay canciones que han estado vigentes hasta hoy en la tradición oral, como puso de manifiesto M. GARCÍA MATOS: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*», en *Anuario Musical* 18 (1963), pp. 67-84.

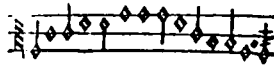
¹⁶ Lib. VI, caps. 18-22, *Ibid.*, pp. 626-656. Vid. cap. 4, pp. 510 ss.

¹⁷ Lib. VI, cap. 5, *Ibid.*, p. 518. Hay otros ejemplos más en este mismo capítulo y en los siguientes.

CLAVES DE RETÓRICA MUSICAL PARA LA INTERPRETACIÓN...

«Milagro bien sería / Si vos señora mía»

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
 U — U — U — U — / U — U — U — U —



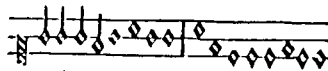
(Fig. 1)

El sonido de la sílaba sexta representado por una *semibrevis* se aumenta con una *mínima* (breve) para caer seguidamente sobre una *semibrevis*, dando como resultado un troqueo contracto, esto es más larga-menos larga. Ambos metros o hemistiquios quedan contaminados por este súbito cambio de pie: de yámbicos pasan a ser trocaicos, y comienzan con anacrusa.

Otro problema es el suscitado por la hipometría-hipermetría de los metros y versos. La solución de algunos de estos casos está en el desdoblamiento los sonidos largos¹⁸. Salinas pone el ejemplo siguiente:

«Perricos de mi señora / No me mordades agora»

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8
 U U U U — — — — / — — — — — — — —



(Fig. 2)

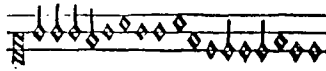
Los dos hemistiquios de este verso constan de ocho sílabas cada uno. Para aplicar la misma música a un hemistiquio de nueve sílabas, se desdobra uno de los sonidos largos en dos breves. Existen varias posibilidades de llevar a la práctica este desdoblamiento. Salinas opta por realizarlo en la mitad del hemistiquio, situando los dos sonidos breves en medio de uno largo. Así queda el hemistiquio rítmicamente simétrico¹⁹:

¹⁸ Véase la solución propuesta para adecuar la fórmula musical del verso de dos hemistiquios: «Sabia en el bien, sabia en el mal» a los versos similares de mayor dimensión: «Sabida en el bien, sabida en el mal» y «Sabida en lo bueno, sabida en lo malo». Lib.VI, cap. 7, *Ibid.*, pp. 540-541.

¹⁹ Lib. VI, cap. 17, *Ibid.*, p. 625.

«*Sinite me adest aurora / Non me mordeatis hac hora*»

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 U U U U — — — — / — — — U — U — — —

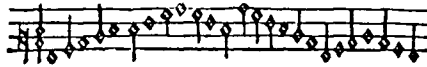


(Fig. 3)

Otras veces la hipermetría de un hemistiquio queda resuelta musicalmente sustituyendo un sonido largo por dos breves consecutivos. Obsérvense los sonidos iniciales en los primeros hemistiquios de los dos versos que Salinas pone como ejemplo²⁰:

«*Yo me y-ua mi ma-dre / a vi lla re- a- le*
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
 — U — U — U — U — U — U

e- rra- ra yoel ca-mi- no / en fuer-te lu- ga- re.
 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6
 U U U — U — U — U — U — U



(Fig. 4)

La terminación de un metro o de un verso en palabra proparoxítona no produce hipermetría literaria pero sí musical. En la práctica esta circunstancia se resuelve, según Salinas, sustituyendo la pausa intermedia entre dos hemistiquios por un sonido largo y añadiendo, asimismo, un sonido largo al final del segundo hemistiquio. Lo que se hace es convertir en largo el acento secundario de la última sílaba de la palabra proparoxítona de los dos hemistiquios y terminar la secuencia de yambos con pies completos, esto es, añadiendo un sonido largo al fin de ambos hemistiquios. He aquí el ejemplo de fórmula endecasílabo tomada de unos versos de Horacio que Salinas adapta a unos hemistiquios de doce sílabas de la *Arcadia* del poeta napolitano, de origen español, Jacob Sannazaro (1458-1530)²¹:

²⁰ Lib. VI, cap. 6, *Ibid.*, p. 531.

²¹ Lib. VI, cap. 5, *Ibid.*, pp. 521-522.

excepciones. Así, la alteración del número de sílabas, la variación de los ejes rítmicos propiciada por la diversa acentuación en los versos, dentro de la estrofa que aparece notada y, sobre todo, en las estrofas sin notación, así como otras muchas particularidades, sinalefas, hiatos, sílabas trabadas etc., son circunstancias que propician la aplicación de ciertas leyes situadas, muchas de ellas, fuera del ámbito de la propia notación, lo cual permite que el ritmo musical discurra con normalidad.

4. En tales circunstancias la música puesta sobre los versos de la primera estrofa de las Cantigas de Santa María admitiría, según los casos, más de una realización rítmica, especialmente en las estrofas siguientes, no notadas. Por ello y por la simplicidad del procedimiento puramente figurativo que exhibe la notación mensural, parece aberrante querer aprisionar directamente en un único compás moderno el curso rítmico de esta música. La horma métrica del compás es muy útil para que el intérprete pueda llevar a la práctica una música cuyos ritmos admiten una divisibilidad de los tiempos casi infinita, pero es del todo innecesaria, si no perturbadora, cuando se intenta aplicar a la canción antigua y a la tradicional²³. Por otro lado, el uso del compás debe ser el último paso que ha de dar el intérprete o transcriptor, ya que, una vez elegida dicha estructura, se cierra el camino al resto de realizaciones posibles que deja abiertas el modelo rítmico establecido por la notación mensural y por las leyes tradicionales de la práctica musical.



Los modelos rítmicos en la tradición oral.

El estudio de los repertorios de música tradicional confirma los resultados que se advierten en el tratado de Francisco Salinas. La música que ha nacido y ha sobrevivido, mucho o poco tiempo, en la tradición oral antes de ser fijada por escrito, como es el caso de los cantos del repertorio gregoriano, la *chanson* trovadoresca y trovera, la canción tradicional de los cancioneros populares modernos, presenta múltiples características de fijeza y de fugacidad en sus elementos rítmicos y melódicos. Ya lo hice notar en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de 1992 al plantearme la necesidad de reivindicar, frente a la rígida visión paleográfica de Higinio Anglés, algunos de los postulados de Julián Ribera que relacionaban las Cantigas de Santa María y las canciones trovadorescas con la música arábigo andaluza²⁴. Fijeza y fugacidad de los elementos

²³ Véanse sobre este particular las pertinentes y siempre actuales reflexiones de CURT SACHS: *The wellsprings of music*, New York, Da Capo, 1962, pp. 22, 111 ss., 123.

²⁴ «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo-andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers» en *Revista de Musicología*, 16, 1993, pp. 385-395.

musicales dependen, unas veces, de la naturaleza de la transmisión, otras, del uso de arquetipos predeterminados, en definitiva, de la propia psicología humana²⁵.

Atendiendo a la fijeza en los modelos y a la versatilidad en la realización de los intérpretes o informantes, la observación de la música tradicional contenida en los cancioneros populares nos lleva a reconocer que los fenómenos rítmicos reseñados por Francisco Salinas basándose en las canciones de su tiempo aparecen también en las canciones tradicionales de hoy²⁶. He aquí, a continuación, algunos de ellos:

1. Las estructuras rítmicas de las canciones tradicionales no son virtualmente infinitas, como las melódicas, sino pocas en número y fácilmente aislables. Lothar Siemens en los romances canarios y Miguel Manzano en la música tradicional de Zamora, León y Burgos han reducido el ritmo de estas canciones a, relativamente, muy pocos esquemas²⁷. En todo caso, son numerables. En un profundo y exhaustivo estudio sobre la jota, cuyas versiones melódicas son incontables en los cancioneros populares, Miguel Manzano ha demostrado que todos los ritmos de la jota están comprendidos en 13 únicas plantillas²⁸.

2. Todos los esquemas rítmicos pueden ser representados mediante los símbolos de las sílabas largas y breves [— ∪]²⁹. Las escasas subdivisiones de los tiempos y otras variables no afectan a la estructura básica del ritmo, porque

²⁵ Sobre este particular remito a mi ensayo «Lo efímero y lo permanente en la música tradicional» en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 2, 1995, pp. 73-101.

²⁶ Sobre la pervivencia de la música tradicional en España a lo largo de la historia, véase la clara y documentada exposición de Emilio REY GARCÍA: «La música popular y tradicional en España hasta finales del siglo XVIII» en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 2, 1995, pp. 61-108.

²⁷ Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: «La música de los romances» en M. Trapero: *Romancero de Gran Canaria*, vol. I, Las Palmas (Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria), 1982, pp. 58-62. Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, 6 vols. León, Diputación Provincial, 1988-1990. Véase el vol. I, tomo 1, pp. 178-181. *El cancionero de Burgos*, 5 vols., Burgos, 2001-2004, elaborado por Miguel Manzano, presenta similares conclusiones.

²⁸ Miguel MANZANO: *La jota como género musical*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1995, pp. 173-198.

²⁹ El uso de los pies métricos para definir el sistema rítmico en la llamada música popular aparece también en los libros del gran folclorista argentino Carlos VEGA: *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1944 (ed. facs. por el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», Buenos Aires, 1998), pp. 116ss. passim. Consúltense también otras obras del mismo autor, especialmente: *Música Popular Argentina*. 2 vols. II: «Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular». Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1941.

dependen, por lo general, de la libertad del intérprete para ornamentar, acelerar, retardar los sonidos por razones, muchas veces, puramente expresivas. Veamos un ejemplo tomado del *Cancionero leonés*, entre otros muchos que podríamos aportar:

Dos informantes de lugares distantes entre sí proporcionan sendas versiones de una canción, melódica y rítmicamente la misma. Cada uno de los dos informantes, al cantarla, dan idéntica versión de la melodía, pero no del ritmo. Éste conserva inequívocamente la misma estructura de tiempos largos y breves, pero queda resuelto por cada uno de los dos intérpretes en compás diferente. He aquí el modelo rítmico único en símbolos largos y breves:

1 2 3 4 5 6 7 8
 U U U U — U —
 U U U U — U —
 U — U — U U U U³⁰
 U U U U — U —

Miguel Manzano ha recogido de esta canción dos realizaciones musicales con el mismo esquema métrico y dos tipos de compás³¹:

Cuatro esquinas tie- ne Cá- diz, ———

cuatro tie- ne Car- ta- ge- na, ———

y cua- tro tie- ne la ca- ma

don- de duer- me mi mo- re- na.

(Fig. 7)

³⁰ Las sílabas 4.^a 5.^a y 6.^a de este tercer verso son breves en el esquema rítmico, si bien el intérprete, en su legítima potestad, alarga la 4.^a y, para no destruir la medida general del verso expresada en dicho esquema, abrevia todavía más las dos sílabas siguientes. De esta manera, las tres notas negras, o corcheas, de igual duración serán en boca del intérprete una blanca y dos corcheas, o una negra y dos semicorcheas.

³¹ Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, vol. I, tomo 1, n.º 160 a-b, pp. 411-412. Tomo siempre de Miguel Manzano la transcripción musical, aunque modifiqué su presentación de los versos para que el ejemplo sirva mejor a mi exposición.

Cua-tro esquinas tie-ne Cá-diz, —
 cua- tro tie-ne Car-ta- ge- na, —
 y cua- tro tie- ne la ca- ma
 don- de duerme mi mo- re- na; —

(Fig. 8)

3. El verso es rítmicamente autónomo, de tal manera que dentro de él cabe una estructura o una frase musical completa. No obstante, en determinada yuxtaposición de un verso con otro la estructura del primero puede quedar abierta para dar paso al siguiente, ya sea mediante una pausa, un encabalgamiento, o por cualquier otro procedimiento de los que señala Salinas. He aquí un ejemplo tomado, asimismo, del cancionero de León³²:

Estrofa:

*«¿Cómo quieres que vaya / de noche a verte,
 si tienes la ventana / llena de gente?»*

Estríbillo:

*En el jardín de la hierbabuena,
 en el jardín de las azucenas».*

El esquema rítmico de la canción es como sigue:

Estrofa:

1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5
—	—	∪	∪	∪	∪	∪		—	∪	∪	∪	—
[—	—	∪	∪	∪	∪]		[—	∪	∪	∪]
33												
1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5
—	—	∪	∪	∪	∪	∪		—	∪	∪	∪	∪
[—	—	∪	∪	∪	∪]		[—	∪	∪	∪]

³² Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, vol. I, tomo 1, n.º 48, p. 255.

³³ Lo que va entre corchetes es otra posible esquematización del ritmo de la canción.

Estribillo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
—	U	U	U	U	U	—	—	U	—
—	U	U	U	U	U	—	—	U	—
[U	U	—	U	U	—	—	U	—

He aquí la música:



Estribillo:



(Fig. 9)

Los dos primeros versos de la estrofa, formados ambos por dos hemistiquios, heptasílabo y pentasílabo con rima, poseen la misma melodía y la misma estructura métrica musical. Pero el primer verso cierra el ritmo dentro de sí mismo, con una ornamentación sobre la sílaba 5ª del segundo hemistiquio, la cual se convierte en larga porque hay un *da capo* que obliga a repetir la música en el verso segundo. En cambio, este segundo verso queda abierto con una final breve que lo conecta al siguiente para dar de esa manera la entrada al estribillo de versos decasílabos. Como se ve, se produce un encabalgamiento entre el segundo verso de la estrofa y el primero del estribillo. La nota «la» sobre la que cadencia el primer verso se convierte en nexa que une el segundo verso de la estrofa con el primero del estribillo, al funcionar como última del verso anterior y primera del siguiente. El encabalgamiento musical es un procedimiento relativamente frecuente cuando entra un estribillo con diferente metro³⁴.

³⁴ Véase en el mismo *Cancionero leonés* de Miguel Manzano la tonada n.º 10, *ibid.*, p. 211. En el n.º 214a, p. 520 del mismo repertorio, entre la estrofa y el estribillo

4. En los casos de hipermetría-hipometría textual, los intérpretes de las canciones tradicionales ofrecen variadas soluciones rítmicas que no difieren sustancialmente de las planteadas por Francisco Salinas. He aquí un ejemplo bien significativo³⁵:

Estribillo:

Ven, ven, ven, ven, ca- ri- ño mi- o, ven, ven, ven, ven, ri- co te- so- ro,
ven, ven, ven, ven, que yo te a- do- ro, ven a mis bra- zos, mu- jer. —

Estrofa:

U- na mu- jer y u- na lie- bre a- pos- ta- ron a co- rrer;
la a- puesta es- ta- ba en un hom- bre y la ga- nó la mu- jer. —

(Fig.10)

no sólo se abre la candencia rítmica, sino también la melódica para dar paso al estribillo:

Estrofa.:

*«Esa mata de claveles
que tienes en tu ventana
junto a los almendralejos,
morena, pisa la rama.*

Estribillo:

*Pisa la rama, pisa la flor
Pisa la rama, divino amor,*

Cierre:

Morena, pisa la rama».

³⁵ Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, n.º 248, p. 560

Estribillo:

1 2 3 4 ' 5 6 7 8 9 ' 1 2 3 4 ' 5 6 7 8 9
 U U U—U ' U U U—U ' U U U—U ' U U U—U
 1 2 3 4 ' 5 6 7 8 9 ' 1 2 3 ' 4 5 6 7+8
 U U U—U ' U U U—U ' U U U [] U U U—U

Estrofa:

1 2 3 4 5 6 7 8 ' 1 2 3 4 5 6 7+8
 U U U U U—U ' — U— U— U—
 U U U U U—U ' — U— U— U—

De los cuatro hemistiquios que constituyen el estribillo de esta canción, los tres primeros son isométricos eneaslabos formados por dos incisos, 4+5, (decaslabo, 5+5, si se cuenta el doble valor de la sílaba 4.^a). Reproducen, melódicamente, el mismo dibujo musical en grados descendentes con idéntico esquema rítmico. Pero el último hemistiquio del estribillo es octosílabo (musicalmente heptasílabo), probablemente para preparar la entrada de las sucesivas estrofas cuyos hemistiquios son también octosílabos (heptasílabos). En este cuarto y último hemistiquio del estribillo sigue la progresión melódica de los tres anteriores, pero, en cuanto al ritmo, éste se ve levemente modificado para quedar asimilado al de los versos de la estrofa. En realidad, lo que hace el intérprete para construir musicalmente el octosílabo (heptasílabo) es suprimir el tiempo largo que el eneaslabo posee en su interior, cuarta sílaba. Por fin, hay que notar la secuencia de sonidos breves agrupados en pies tríbracos, combinados con troqueos por ser unos y otros, como dice Salinas, de tres tiempos de ritmo ternario³⁶. La cadencia, según sea en sílaba oxítona o paroxítona, presenta asimismo el procedimiento de contracción o de diéresis, respectivamente, de la fórmula musical.

En las canciones de música tradicional es donde se manifiesta esa facilidad técnica que posee el intérprete para aplicar a los versos las plantillas rítmicas, haciendo las modificaciones necesarias que exigen las ocurrencias textuales. Es éste el ámbito de decisión propio del intérprete.

Vengamos, por fin, a las Cantigas de Santa María y retengamos para su estudio los datos precedentes.



³⁶ Lib. VI, cap. 7, *Ibid.*, p. 539.

Los modelos rítmicos y su aplicación en las Cantigas de Santa María

Tuviera o no en la oralidad vida previa, como pretende H. van del Werf³⁷, la música de las Cantigas de Santa María, tal como está escrita en los códices alfonsíes, presenta fenómenos similares a los que observamos en las canciones recogidas de la tradición oral. Se trata, en realidad, de fenómenos o hechos que obedecen a leyes universales del comportamiento humano, según vamos a explicar brevemente con algunos ejemplos. Tales leyes activan ciertos mecanismos relacionados, verbi gratia, con la capacidad analógica de la inteligencia, con la memoria, con el empleo de recursos arquetípicos, etc. Por lo que se refiere al ritmo, ya hemos señalado que la notación empleada en los códices refleja, más que de manera indiciaria, determinadas plantillas o esquemas similares a los existentes en la tradición oral que ya estudió Francisco Salinas. Estos esquemas rítmicos son parte de la trama, el esqueleto, la sustancia de la música. Seguidamente el intérprete llevará al aire, construirá la música real aplicando unas leyes de retórica musical nacidas del uso, de la memoria y de ciertos condicionamientos psicofísicos del propio intérprete, antes que de la especulación, de un dictamen de la razón o de una pura voluntad estética.

Para confirmar estos asertos no es necesario proceder al análisis integral de las más de cuatrocientas Cantigas que contienen los códices musicales. El propósito de establecer el procedimiento analítico y reconocer los resultados prácticos de interpretación y transcripción del ritmo puede alcanzarse con el análisis de una pequeña muestra. He elegido las Cantigas 30 y 31. Muy distintas desde el punto de vista de la notación y de la versificación, su análisis nos proporciona suficientes elementos de juicio para reconocer acertadamente, en mi opinión, no sólo la plantilla rítmica exacta sobre la que debe asentarse su realización musical, sino también y sobre todo, el mecanismo que nos permite proceder con la misma eficacia en la búsqueda del esquema rítmico del resto de Cantigas.

1. Cantiga 31

Esta é como Santa Maria levou o boi do aldeão de Segovia que ll'avia prometudo et non ll'o queria dar.

Desde el punto de vista de la versificación, esta cantiga se compone, al parecer, de versos octosilábicos agrupados en cuartetos, esto es, cuatro versos para el estribillo, cuatro para la mudanza y cuatro para la vuelta. Así lo ha reflejado el

³⁷ *Ibid.*, p. 229 passim.

editor del texto literario, Walter Mettmann³⁸, y el de la música, Higinio Anglés³⁹. Desde el punto de vista de la música sería mejor considerar los octosílabos como hemistiquios de un verso más largo, de 16 sílabas, teniendo en cuenta que el primer hemistiquio de los versos del estribillo y de la vuelta, por terminar en oxítone, con valor doble, tiene siete sílabas. Los hemistiquios aparecen en este caso rítmicamente autónomos, según vamos a ver.

En los manuscritos escorialenses, principalmente en el E1, la música de esta cantiga viene escrita, como la de todas las demás, en notación cuadrada con figuras *longa-brevis* y sus correspondientes ligaduras. Al comienzo del primer verso y, muchas veces al inicio de todos los demás, la combinación de estas figuras nos indica el tipo de metro que forma el esqueleto rítmico de la pieza. Es de advertir que la notación cuadrada usada en las *clausulae*, *organa* y motetes polifónicos del siglo XIII⁴⁰, aun careciendo de signos de mensuración (esto es, de figuras *longa-brevis* y ligaduras con plicas indicadoras de la propiedad de los tiempos) también nos señala, mediante el tipo de combinación de las notas y ligaduras puestas al inicio de la pieza, el modo rítmico en el que ésta debe cantarse.

Véase la transcripción realizada por H. Anglés seguida de la reproducción facsímil del códice E1 (Figs. 11 y 12).

He aquí el texto:

Estribillo:

«*Tanto, se Deus me perdon, / son da Virgen connoçudas*
sas mercees, que quinnon / queren end' as bestias mudas»

Mudanza:

D'esto mostrou un miragre / a que é chamada «Virga
de Jesse», na ssa eigreja / que este en VilaSirga,

Vuelta:

que a preto de Caron / á duas leguas sabudas
u van fazer oraçon / gentes grandes et miudas.

Esta Cantiga 31 exhibe la combinación propia de un ritmo yámbico. Expresado en símbolos de largas y breves tenemos el siguiente resultado:

³⁸ W. METTMANN: *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Santa María*. 2 vols., Vigo, Edicións Xerais, 1981, vol. I, p. 192.

³⁹ H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio*. Vol. II, 1943, p. 39.

⁴⁰ Me refiero a los manuscritos con notación cuadrada no mensural, verbi gratia, los códices de Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, *Cod. Guelf. 1099 Helmst.* (W2), Biblioteca Medicea-Laurenzina, *Plut. 29.1* (F), etc.

CLAVES DE RETÓRICA MUSICAL PARA LA INTERPRETACIÓN...

*Esta é como Santa Maria levou o boi do aldeão de Segovia
que ll'avia prometudo et non ll'o queria dar.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | a⁷ b⁷ a⁷ b⁷ :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

To, 32, f. 42 b-d
 E₂, 31, f. 45 c-d-46a
 E₁, 31, f. 54 c-d-55a

Tan-to, se Deus me per - don, son da Vir-gen
 co-nno - çu-das sas mer - ce-es, que qui - nnon que-ren
 end'as bes - tias mu-das. D'es-to mos-trou un mi - ra - gre
 a que é cha - mia - da Vir - ga de Jes - sr, na ssa ei -
 gre - ja que es - te en Vi - la - Sir - ga, que a pre-to
 de Car - ron á du - as le - guas sa - bu - das, u van
 fa - zer o - ra - çon gen - tes grandes et mi - u - das.

1) To sin plica.

(Fig. 11)

XXXI

Esta es como sea. Non o ton
 walterio te segona. qñ una pro
 metudo 7 non lo quera dar.

Danto se
 reus me
 perdon. son da úgen cõnoçatã
 las mendes q̃ quiron. q̃ren
 ero. as bestias mudas. **V**ento
 mothou un miragre. a que
 e chamada uirga. de jesse
 na sta cigria que este en
 una sira. que a pieto de car
 wn a duas leguas sabute?

u um fizes oragon. gentes
 grantes 7 mudas. **D**anto se
 reus me p̃don
 son da úgen cõnoçatã
 Li uan muito enferu
 que u caben saydare
 7 ar uanri muito saos
 que em y sta curdate
 7 per aquesta uason
 Non as gresca mouadi
 que uan y de coraçon
 ou emuan las audas.
E tanto se reus me p̃don
 son da úgen cõnoçatã
 Porou un al deão.
 de segoua q̃ morau
 na alda hã. vaca
 p̃ca q̃ mure amau
 7 en aquela stazon
 foran y outas p̃uda
 7 de los log. enton.
 comesta sou ml m̃dã.
E tanto se reus me p̃don
 son da úgen cõnoçatã
 wi que o al deão. o
 testo muito se remia
 ante ti moll. e tanto
 ṽst allã tanta maria
 tãmo q̃ tag en von.
 a uaci se ten mandas
 que de lob e de latron.
 mu gresca refenduas
E tanto se reus me p̃don
 son da úgen cõnoçatã

(Fig. 12)

Estribillo:

(α1)	(α2)
1 2 3 4 5 6 7+8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

(β1)	(β2)
1 2 3 4 5 6 7+8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

Mudanza:

(β1)	(β2)
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

(β1)	(β2)
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

Vuelta:

(α1)	(α2)
1 2 3 4 5 6 7+8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

(β1)	(β2)
1 2 3 4 5 6 7+8	1 2 3 4 5 6 7 8
U — U — U — U —	U — U — U — U —

Desde el punto de vista de la melodía, la materia musical de esta cantiga consta de dos únicas frases, (α) y (β). Éstas aparecen consecutivamente en los versos del estribillo y en los de la vuelta. Los versos de la mudanza, en cambio, cantan con la segunda frase (β) y no con la primera (α).

Por lo que al ritmo se refiere, solamente aparece un esquema de naturaleza yámbica que se repite desde el primer hemistiquio octosilábico.

En su transcripción, Higinio Anglés somete el conjunto de la cantiga a un compás ternario de $\frac{3}{4}$ ⁴¹. Tal compás podría ser usado por cualquier intérprete conocedor del verdadero ritmo yámbico de la cantiga indicado por la graffa del códice, con una importante condición: para cantar en ritmo yámbico, la *brevis* no debe estar colocada en el dar (*tesis*) del compás, como lo transcribe Anglés, sino en el alzar (*arsis*); esto es, los hemistiquios octosilábicos deben comenzar con anacrusa

⁴¹ H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio*. Vol. II, 1943, p. 39.

y no en el tiempo primero del compás. Como consecuencia de este hecho todos los compases resultan afectados, incluido el último, donde la sílaba final queda situada lógicamente en el dar (*tesis*). De esta manera el conjunto de yambos se convierte en una secuencia de troqueos, como es práctica común, según Salinas⁴².

Por otro lado, a lo largo de toda la Cantiga, los octosílabos impares acaban en sílaba oxítónica y los pares en paroxítónica. Cualquiera que sea el cómputo silábico que establezcan los estudiosos de la métrica literaria a efectos de la versificación, no cabe duda de que en uno y otro metro hay una sílaba de más o de menos, según se mire, que hay que tratar musicalmente. Estamos, por tanto, ante un caso de hipermetría-hipometría musical. Las soluciones posibles a estos casos son múltiples, como ya señala Francisco Salinas⁴³, pero la más frecuente y sencilla es usar ya sea el apócope, ya la contracción de los sonidos. En la cantiga 31 el notador-intérprete ha optado por la contracción. Aplicados a la oxítónica, los sonidos separados de las sílabas paroxítonas aparecen contraídos en una *conjunctura*, de naturaleza eminentemente ornamental al final del verso, que guarda los mismos tiempos. Así, el primer hemistiquio del segundo verso del estribillo ($\beta 1$) termina su sílaba tónica final con una *conjunctura quaternaria*, de cuatro notas. Pero las dos sílabas tónica y postónica con las que concluye el correspondiente hemistiquio de la mudanza ($\beta 1$), poseedor de la misma música, están adornadas con dos figuras, una *nota plicata* para la sílaba tónica y una *ligatura binaria* para la postónica. Se trata siempre de cuatro sonidos idénticos en los dos versos, modificados por la contracción en un caso, por el hiato en otro, según se mire.

He aquí dos transcripciones de las frases musicales, una con las frases aisladas y otra puestas en continuo:

α^1 α^2

Estribillo:
 1. Tan-to, se Deusme per- don, son da Vir gen con no çu- das
 Vuelta: 1...que a pre to de Ca- ron á duas le guas sa- bu- das

β^1 β^2

Estribillo:
 2.sas mcr- ce- es, que qui- non queren end' as bes tias mudas
 Vuelta: 2.u van fa- zer o- ra- çon gentes gran des et mi- u- das
Mudanza:
 D'es to mos trou un mi- ra- gre a que é cha- ma- da "Viga
 de Je- sse", na ssu ei- gre- ja que es te en- Vi- la- Sirga.

(Fig. 13)

⁴² Lib. VI, caps. 5 y 6 passim: *ibíd.*, pp. 515-539. Ver arriba el mismo caso en Fig. 1.

⁴³ Véase el ejemplo citado más arriba (nota 21), Figs. 5 y 6, Lib. VI, cap. 5, pp. 521-522.

CLAVES DE RETÓRICA MUSICAL PARA LA INTERPRETACIÓN...

"Tan-to, se Deus me per— don, son da Vir—
gen con no— çu— das sas mer— ce— es, que qui— non
que— ren end' as bes— tias mu— das
D'es— to mos— trou un mí— ra— gre a que é
cha— ma— da "Vir— ga de Je— sse", na ssa ei— gre—
ja que es— te en Vĩ la— Sir— ga, que
a pre— to de Ca— ron à du— as le— guas
sa— bu— das u van fá— zer o— ra— çon gen—
tes gran— des et mí— u— das

(Fig. 14)

Por fin, cabría hacer notar un par de detalles. Las ornamentaciones tienen una intención rítmica. En el segundo hemistiquio del último verso del estribillo y vuelta, así como de los dos de la mudanza, la ornamentación está colocada en la cuarta sílaba del octosílabo, normalmente en sílaba átona. Y, también, una ornamentación precede al acento final en todas las cadencias⁴⁴. Por otro lado, un

⁴⁴ En la tradición oral también se encuentran casos en los que el acento de la última palabra del verso es breve y no está ornamentada: véase el último verso de la tonada «Valle del Esla», M. MANZANO: *Cancionero leonés*: I, p. 557. Sabemos, por otro lado, que en el Canto Gregoriano la sílaba tónica viene precedida y seguida, muchas veces, de largas ornamentaciones, teniendo ella un tratamiento de brevedad. Vid. Paolo FERRETTI: *Esthétique grégorienne ou traité de formes musicales du chant grégorien*, vol. I, traduit de l'italien par Dom A. Agaësse, Solesmes, 1938, p. 25.

mismo dibujo musical viene, a veces, representado por dos figuras distintas. La causa de esta aparente contradicción no hay que buscarla siempre en la diversidad de significado rítmico o de ornamentación, sino en el proceso fonético del verso que da lugar a la licuescencia, cuando hay sílabas trabadas, diptongos, consonantes o vocales de difícil pronunciación. Sobre la sílaba tónica de las palabras «*virga*» y «*sirga*», en el segundo y cuarto hemistiquios de la mudanza, se escribe una *nota plicata* correspondiente a una *brevis*, pero sobre la sílaba tónica de la palabra «*mudas*», en el hemistiquio del estribillo y vuelta, se escribe, sin más, la *brevis*. Como en «*mu-*» no hay problema de pronunciación, su figura propia es la *brevis*. En cambio, en «*virg-*» y «*sirg-*» se pone una *nota plicata* para avisar del grupo consonántico «*-rg-*», el cual debe ser bien pronunciado sin que se produzca ningún tipo de asimilación. Un caso parecido se observa en el segundo hemistiquio del primer verso del estribillo y vuelta. Aquí aparecen dos figuraciones distintas en el estribillo y la vuelta para un mismo dibujo melódico. La sílaba «*da*» en «*son da Virgen*» está representada por una *ligatura binaria (clivis)*, pero la sílaba «*du-*» en «*a duas leguas*» lleva licuescencia (*cephalicus*) para indicar que hay dos vocales seguidas en hiato, las cuales deben ser pronunciadas correctamente. El uso aquí de la licuescencia con su significado original es, sin duda, una reminiscencia de la notación neumática nacida para el repertorio del canto llano o gregoriano⁴⁵.

La cantiga 31, como se ve, no ofrece grandes dificultades de realización y transcripción, porque la notación mensural refleja de manera patente a lo largo de la primera estrofa el modelo rítmico. Por la isometría de los versos y por la ornamentación tan apegada a los respectivos tiempos que posee la melodía, ésta canta con gran sencillez según el modelo rítmico que expresa su notación. Las variantes notacionales que se advierten en la aplicación de la fórmula musical, en unos y otros versos, obedecen a fenómenos relacionados no con la estructura rítmica, sino con la ornamentación o la pronunciación de las palabras.

2. Cantiga 30

Esta é de loor de Santa Maria, de como Deus non lle pode dizer de non do que lle rogar, nen ela a nós.

Muy distinta es la cantiga 30 que precede en los códices a la que acabamos de analizar. Es de las de loor y, por tanto, no narra un milagro. Las sílabas aparecen en esta cantiga más ornamentadas. Pero lo que complica verdaderamente la realización musical es determinar la medida exacta de los versos (estribillo, mudanza

⁴⁵ Véase sobre este particular David HILEY: «The plica and liquescence» en *Gordon Athol Anderson. In memoriam*, 2 vols., Henryville, Ottawa-Binningen, 1984, pp. 379-391. FRANCISCO SALINAS, *o.c.*, lib. VI, cap. 4, *ibid.*, p. 511, advierte que la naturaleza de la sílaba, en función de su composición por vocales seguidas de dos consonantes, como en la métrica clásica, puede modificar, alargando, una determinada figura breve del modelo.

y vuelta) tal como pudo entenderla el compositor o el intérprete que los plasmó con música en los manuscritos alfonsés. En la edición musical de Higinio Anglés y en la literaria de Walter Mettmann los versos están agrupados de cuatro en cuatro en el estribillo, mudanza y vuelta respectivamente⁴⁶. En ambas ediciones los versos impares son considerados decasílabos y los pares hexasílabos, sin contar el valor doble de la sílaba oxítona final, como habitualmente se computan los versos según la métrica literaria.

Véase la reproducción de la cantiga según la edición de Anglés y su facsímil del códice E1 (Figs. 15 y 16).

La observación detallada del esquema rítmico, así literario como musical, nos lleva a discrepar de los editores antes mencionados y concluir que el estribillo, la mudanza y la vuelta no constan de cuatro versos sino que se componen de dos versos pareados con otra medida, a saber: isométricos de 17 sílabas. La materia musical de los versos estribillo y vuelta, idéntica en ambos, se resume en una sola frase repetida (α). Los versos de la mudanza cantan con otra única frase musical (β). Cada verso del estribillo, mudanza y vuelta está partido en tres incisos o hemistiquios. Entre los dos últimos hemistiquios de cada frase hay una cesura marcada, literariamente, por una rima interna. Entre el inciso primero y el segundo no hay rima pero sí una cadencia musical sobre un eje rítmico, esto es una sílaba tónica bien diferenciada. He aquí el esquema del estribillo, mudanza y vuelta:

Estribillo:

*Muyto valvera mais, / se Deus m'anpar, / que non fossemos nados,
Se nos non désse Deus / a que rogar / vai por nossos pecados.*

Mudanza:

*Mas d'aquesto nos fez / el o mayor / ben que fazer podia
u fillou por madr'e / deu por Sennor / a nos Santa Maria,*

Vuelta:

*que lle rogue quando / sannudo for / contra nos toda via
que da ssa graça nen / do seu amor / non sejamós deitados.*

El computo silábico de los versos del estribillo, mudanza y vuelta da como resultado incisos o hemistiquios de 6+4+7 sílabas. El reconocimiento de esta distribución silábica es la clave que nos permite descubrir el esquema rítmico de

⁴⁶ H. ANGLÉS, *o.c.*, p. 38; W. METTMANN: *o.c.*, p. 190.

*Esta é de loor de Santa Maria, de como Deus non lle pode dizer
de non do que lle rogar', nen ela a nós.*

A¹⁰ B⁶ A¹⁰ B⁶ || c¹⁰ d⁶ c¹⁰ d⁶ | c¹⁰ d⁶ c¹⁰ d⁶ ||
a β a' β' || γ δ γ δ | a'' β a' β' ||

To, 40, f. 53 c-d
E₂, 30, f. 44 c-d
E₁, 30, f. 54 a-c

Mat-to val - ve - ra mats, se Deus m'an - par', que
non fos - se - mos na - d[os], se nos non des - se Deus a que ro - gar vai
por nos - sos pe - ca - dos. Mas d'a-ques - to nos fez el o ma -
yor benque fa - zer po - di - a, u fi-llou por madr'e deu
por se - nnor a nós San - ta Ma - ri - a, que lle ro - gue, quan -
do sa - nnu-do for con - tra nós to-da vi - a, que da esa
gra - ça nendo seu [a-mor] non se-ja - mos dei - ta - dos.

1) To y E₂ a la 4^a inferior. 2) To mi do si negrat. 3) Así todos los ms. 4) To con plica. 5) E₁ olvidadas al volver la hoja.

(Fig. 15)

seans mampar. q non fosse
 mo nades. se nos non resse te
 a que rogar. uui pr nro pmo.
 as ai q do nos fes el o ma
 pr. len que fazer pua. co
 a fillou pr mare e teu. pr
 fennoi anos santa mana.
 quelle roque quando lannu
 do fer. contra nos teta uia.
 que da sta gncei nem to seu

non seamos tntados. av.
 qum ualia ma se teus
 mampar. q non fosse nro
 al sei el me e nre nos rill
 r teu. Por auogada q
 q mare amigalle exo. amj
 e filla r cruda. av.
 pre no lle des te no ms te fi
 v. s ent afficada.
 rogade p nos el log ali e
 semos rei. Perdidos.
 qum ualia ma se te ma
 pur. q non fosse m nades.
 en el eucroli anos te no
 pr. se teus e dante
 diser q no roque te auop
 scu fill end a uerude
 cap no lue ad el ai ste don
 r. Por nossa Saude.
 fillou dela. ame to heu pur
 Por fazer nos onnar.
 qum ualia ma se te ma
 pur. q non fosse m nades.
 o seu mo q el pra nos cen
 sco nos non prar me
 pr nossa culpi no oba rde
 r o e dal e sculler mes
 mas seu len no ptemo pr
 se nos firme e nre me
 qus e nre e a q no ma nre
 pr nos foron iuntados.
 qum ualia ma se teus
 mampar. q. n. fosse m nades.

XXX
 Etia e de lei te fa a. r. av. o
 uo no lle por dis te no to qle
 rogar nem el a anos. av. ...
 uui ualher. mais

(Fig. 16)

las dos frases musicales. La notación de los códigos nos indica que el primer hemistiquio del estribillo debe cantarse con un ritmo ternario yámbico, *brevis-longa*. Por el contrario, el mismo de la mudanza debe cantarse con ritmo trocaico, combinando *longa-brevis*. Musicalmente, ambos son intercambiables por efecto de la dimensión y naturaleza del texto literario. En efecto, ya hemos advertido que, según enseña Salinas, al cantar una secuencia yámbica iniciándola con anacrusa, tal secuencia se convierte en trocaica⁴⁷. En el caso que estamos analizando los versos del estribillo y vuelta se cantarán en metro yámbico *brevis-longa*. En cambio, el primer hemistiquio de la mudanza se cantarán en metro trocaico, *longa-brevis*, mediante la aféresis de la *brevis* del primer pie, para seguir hasta el final del tercer hemistiquio en verso yámbico, *brevis-longa*. En el fin de cada verso se produce la ampliación de la *longa* con una *brevis* contracta en la penúltima sílaba, aunque no esté escrita, como ya había observado Salinas de la práctica general⁴⁸, según hemos visto anteriormente (Fig. 1).

Estribillo y vuelta:

(α)

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7
∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪
∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪

Mudanza:

(β)

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7
—	∪	—	∪	—	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪
—	∪	—	∪	—	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪

(véase Figs. 17 y 18).

Las realizaciones posibles de este esquema rítmico, cuando el intérprete encadena los hemistiquios y los versos, son múltiples. Los códigos alfonsíes ofrecen una realización no exenta de cierta ambigüedad al repetirse las dos únicas frases musicales así en el estribillo y vuelta como en la mudanza.

⁴⁷ Lib. VI, caps. 5 y 6: *ibid.*, pp. 515-539.

⁴⁸ Lib. VI, cap. 5: *Ibid.*, p. 518.

CLAVES DE RETÓRICA MUSICAL PARA LA INTERPRETACIÓN...

α

Estribillo
 May-to val- ve- ra mais/se Deus m'am- par/ que non fo- sse- mos na- dos,
 Se nos non de- sse Deus/a que ro- gar/ vai por nos- sos pe- ca- dos.

Vuelta
 que lle ro- gue quan- do/sannu- do for/ con-tra nos to- da vi- a
 que da ssa gra- ça nen' do seu a- mor/ non se- ja- mos dei- ta- dos.

β


Mudanza:
 Mas d'aques- to nos fez / el o ma- yor/ ben que fa- zer po- di- a
 u fi- llou por madr'e / deu por Se- nmor/ a nos San- ta Ma- ri- a.

(Fig. 17)

May- to val- ve- ra mais, se Deus m'am- par, que
 non fo- sse- mos na- dos, Se nos non de- sse Deus
 a que ro- gar vai por no- ssos pe- ca- dos.
 Mas d'aques- to nos fez el o ma- yor ben
 que fa- zer po- di- a u fi- llou por madr'
 e deu por Se- nmor a nos San- ta Ma-
 ri- a, que lle ro- gue quan-
 do sa- nnu- do for con- tra nos to- da-
 vi- a que da ssa gra- ça nen' do
 seu a- mor non se- ja- mos dei- ta- dos.

(Fig. 18)

Veamos los dos hemistiquios centrales de los versos del estribillo y de la vuelta:

- <i>se deus m'anpar</i>	
- <i>a que rogar</i>	
- <i>sannudo for</i>	
- <i>do seu amor</i>	

Las figuras notacionales de uno y otro hemistiquio son diferentes en el código E1. Pero al ser idéntica la medida del ritmo, tales diferencias indicarán diversidad en la ornamentación o, si no, estarán ocasionadas por la licuescencia. Ésta viene exigida por la necesidad de pronunciar correctamente cuando se canta el diptongo «*deus*», así como las consonantes acumuladas, nasales incluidas, en la secuencia «*deus m'anpar*». La notación acusa esta dificultad mediante figuras licuescentes. Variantes similares encontramos en la cadencia de la misma frase de ambos versos del estribillo y vuelta, «*nados*», «*pecados*», «*deitados*», frente a «*via*». Se observará también que la entrada del primer verso de la vuelta difiere, melódicamente, de la del estribillo. Hay aquí un proceso de asimilación con respecto a la nota que acaba de dejar la cadencia de la mudanza. Por otro lado, en los incisos —*se deus m'anpar*— y —*a que rogar*— se aprecian variantes notacionales que afectan también a la aplicación diversa de la música al texto. Por fin, el último inciso de los versos de la mudanza —*ben que fazer podia*— / —*a nos santa Maria*— presentan también variantes en la notación que afecta al orden, *longa-brevis*, pero no a la medida general del verso. Dentro del verso, como ya hemos señalado, puede haber modificaciones realizadas por una intención artística o práctica propias de la «*variación musical*» que no tiene por qué darse en todos los versos de las demás estrofas. En estos casos, las variantes en las figuras indican diversidad en la ornamentación a la hora de cantar y no afectan, como he dicho, a la medida rítmica, la cual es idéntica en los pasajes.

Las leves diferencias observadas en la escritura musical de la segunda frase relativa a los versos de la mudanza obedecen a estos o similares principios. Así, pues, la diversa notación del código está indicando al intérprete una variación ornamental, de pronunciación, etc., que no modifica la estructura rítmica del verso (Figs. 17 y 18).



Conclusión y coda

La escritura musical de los códices de Alfonso X el Sabio señalan con bastante precisión el camino para la interpretación de las Cantigas de Santa María. En el ámbito estricto de la realización (*performance*), en el que se halla la capacidad de ornamentar, acelerar, anticipar, asimilar, permutar, contraer, añadir, restar sonidos y tiempos, el intérprete es siempre soberano, en función de la movilidad del texto⁴⁹ y, muy particularmente, en función de su particular intención expresiva o comunicativa y de la acción de sus propios arquetipos auditivos. La escritura de los códices alfonsíes dejan libre este espacio para el cantor. El estudio minucioso de la aplicación de esta escritura para transmitir cada una de las Cantigas de Santa María ponen al descubierto algunas de las leyes que presiden los usos orales de la realización musical. Por ser, en su mayoría, universales en el tiempo y en el espacio, las reconoceremos también en la tradición oral actual. Aquí encontraremos cómo se aplican realmente, pues los cancioneros de música tradicional transcriben, mediante códigos perfectamente conocidos, el *hic et nunc* de la realización musical de determinados informantes, determinados intérpretes. Reconocidas y aisladas tales leyes no escritas, podrán ser aplicadas a cualquier tipo de canción que haya tenido vida corta o larga en la tradición oral, incluida la canción medieval.

Sin duda, toda escritura musical es el resultado de un esfuerzo por fijar y transmitir al intérprete la mayor información posible sobre la música, para que las producciones efímeras de este arte se hagan de alguna manera estables y puedan ser repetidas con determinada uniformidad a la largo y ancho del tiempo y del espacio. Como ya he señalado en los párrafos precedentes, se procura llevar al ámbito de la escritura musical aquellos elementos que se consideran susceptibles de perderse con más facilidad en el proceso de transmisión. En la fijación gráfica de la música los códices alfonsíes de las Cantigas de Santa María dan un paso más que los *chansonniers* trovadorescos. La notación de éstos olvidan el ritmo, en tanto los códices alfonsíes informan, al menos, sobre el esquema rítmico que hay que observar al cantar cada una de las canciones.

Los códices alfonsíes, mediante el sistema gráfico que aplican para representar melodía y ritmo, entiéndase o no como notación mensural pura o impura, han plasmado en sus hermosos pergaminos la melodía y el ritmo básicos de cada una de las Cantigas, elementos susceptibles de recibir de los intérpretes, como los de la música de cualquier partitura, incluso moderna, cuando la realizan, algunas modificaciones e infinitos matices.

Fue mérito de Higinio Anglés el haber descubierto en la grafía musical de las Cantigas de Santa María la notación mensural. Quizá exageraba al afirmar que

⁴⁹ Véanse las posibilidades que, referidas al repertorio de Canto Gregoriano, enumera Paolo FERRETTI: *Esthétique grégorienne*, pp. 73-85.

era, la de los códices alfonsíes del Escorial, una notación «perfectísima». Los notadores usaron un código operativo, el que sirvió por entonces para reproducir gráficamente el ritmo y la melodía de motetes y otras polifonías en algunos manuscritos de la segunda mitad del siglo XIII y principios del siguiente, entre ellos el famoso códice de Las Huelgas de Burgos. El error del gran musicólogo español, especialmente al descalificar a Julián Ribera, estuvo en su intento de aplicar a la música de las canciones monódicas dicho código gráfico concebido aisladamente, esto es, sin atender a ciertas reglas básicas conocidas por los intérpretes y, por tanto, dadas por supuestas⁵⁰. Estas reglas básicas, como hemos dicho, son universales y, aunque no están expresadas en la notación, constituyen el soporte que sustenta la aplicación del código gráfico, pues vienen derivadas, unas, objetivamente de la versificación y, otras, subjetivamente de la capacidad del cantor para ornamentar.

Hendrik van der Werf tenía, por tanto, parte de razón en su crítica a la transcripción de Higinio Anglés. Pero también erró al no reconocer que la notación de los códices alfonsíes pretendía representar con exactitud no sólo la melodía sino también el ritmo y, por tanto, no podía ser situada en el mismo plano que aquella otra notación cuadrada desposeída de signos rítmicos de mensuración. Así, pues, la simple lectura de sus símbolos proporciona información suficiente para reconocer el verdadero ritmo de las canciones. No hace falta buscar en ellos la superestructura del «ritmo modal» sobre cuya aplicación tan largamente disertaron los teóricos de aquel tiempo.

Hay que reconocer, sin embargo, que la mera notación no basta, ella sola, para darnos al detalle todos y cada uno de los elementos que requiere la realización musical de la canción monódica medieval, aunque venga escrita en notación mensural «perfectísima». Para reproducir exactamente el ritmo de las Cantigas de Santa María, con su compás bien determinado, el intérprete debe poner en práctica ciertos mecanismos que no están contenidos en ellas. Los códices alfonsíes, atendiendo a la notación y a determinadas reglas de uso de retórica musical, por lo general no escritas⁵¹, ofrecen suficientes elementos para deducir con toda propiedad el modelo rítmico y, en sustancia, los tiempos y el compás de la música de las Cantigas de Santa María, tal como pudo entenderla el notador. Guardadas

⁵⁰ Vid. mi ensayo ya citado: «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música Árabe-Andaluza en las Cantigas de Santa María», pp. 385-395.

⁵¹ Estas reglas de uso se adivinan también en la ambigüedad notacional que exhibe la notación mensural blanca más arcaica, como se advierte en el Cancionero polifónico de Segovia, según demostró A. Olmos en su comunicación al V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 2000, «El uso de trazos y puntos como ayuda para la ubicación del texto literario en los cancioneros franceses y españoles de finales del siglo XV, y comienzos del XVI», *Revista de Musicología*, XXIV, 2001, pp. 89-106.

con rigor estas premisas, poco importa un resultado final en cuanto a otros detalles de tempo, distribución de valores, ornamentación, etc. Lo que es inamovible es el esquema rítmico de la cantiga cerrado en el verso. En el interior de éste pueden ocurrir infinidad de variantes, como se advierte en la música tradicional. Los códices apuntan determinados caminos de resolución en lo que fue y es dominio del intérprete. El error, a mi juicio, estará en dar por cerrada e inamovible una versión en el ámbito de soberanía del cantor. El musicólogo debe contentarse con presentar lo que es estable, sin atreverse a fijar lo que es variable.

Todas estas consideraciones afectan directamente, en mi opinión, a las canciones trovadorescas, tal como aparecen en los *chansonniers*. La notación que nos transmite su música carece de las indicaciones mensurales que exhiben los códices alfonsíes y, por tanto, su ritmo es imposible de saber, aun aplicando los modos rítmicos pensados por los maestros medievales para la polifonía. En esto también llevaba razón Higinio Anglés. Ante tal desconocimiento, quizá queda abierta una nueva vía: aplicar a las melodías de los versos trovadorescos cualquiera de los múltiples esquemas de las Cantigas alfonsíes que observan el mismo metro.

Por otro lado, me parece que es lícito abrir de nuevo la vieja cuestión sobre el ritmo de las obras polifónicas de la llamada Escuela de Notre Dame y del *Ars antiqua*. No podemos poner en duda las informaciones sobre los modos rítmicos en la polifonía proporcionadas por los teóricos de París, incluidos los ingleses y de otros lugares que fueron allí maestros o pupilos. Pero un cúmulo de sospechas se cierne sobre la viabilidad o, en todo caso, sobre la puesta en práctica de estas teorías «modales». La notación cuadrada sin signos rítmicos sobre la que se aplicaban los diferentes modos fue sustituida rápidamente por la notación mensural, con significación rítmica en su grafía, según la definirían, con mayor o menor precisión, autores como Francón de Colonia y según vemos aplicada en los códices alfonsíes de las Cantigas de Santa María, en el código polifónico de Las Huelgas y otros. Asimismo, una buena parte de las obras polifónicas que aparecen en los códices del siglo XIII tuvieron vida propia antes de que los teóricos aplicasen a su música el procedimiento rítmico modal. En su mayoría estas obras presentan una estructura fraseológica en sus melodías que se aviene mal con la rígida cuadrícula de los modos rítmicos usados de manera implacable⁵². Y, por fin, la imagen acústica de una música con la variedad de esquemas rítmicos que observamos en los repertorios como el de las Cantigas de Santa María, en otras obras polifónicas posteriores y en la tradición oral, parece muy alejada de la que produce la música sometida, sin

⁵² Sobre este particular presenté un trabajo en el homenaje ofrecido a Robert Snow, «Sobre el discanto y el repertorio polifónico de Notre Dame de París. Siglos XII y XIII», en *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Hillsdale, N. Y. (Pendragon Press) 2002, pp. 561-576.

concesiones, a la plantilla de dichos modos rítmicos. Será éste un tema que merecerá, todavía, cuidada atención de los musicólogos.

Volviendo a las Cantigas de Santa María, me parece que con el procedimiento establecido en mi exposición el intérprete puede acudir a los códices para hacer él mismo su propia versión sin caer en la charanga que se advierte en no pocas grabaciones discográficas, ni abrigar la vana pretensión de una transcripción esclerótica supuestamente científica ofrecida por los musicólogos como única verdadera.

Por fin, en las Cantigas de Santa María, como en otras canciones líricas y narrativas, la comprensión del texto es fundamental. La música está puesta aquí, según su autor el Alfonso el Sabio, al servicio de la comunicación con los oyentes para el loor a María y para la edificación de sus devotos⁵³. Melodía, ritmo, ornamentación, todo tendrá una realización musical suficientemente expresiva y comunicativa en cada estrofa, en cada verso, en cada palabra para que puedan cumplir esta función.

⁵³ Sobre la naturaleza de las cantigas y de su repertorio según el pensamiento del Rey Alfonso X el Sabio, me permito remitir al lector a mi ponencia leída en el Congreso de Sevilla de noviembre de 1998: «La Música de las Cantigas de Santa María: Salmos de Alabanza, Cantigas de Loor», en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 621-634.

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (1910-1936): ACTIVIDADES MUSICALES*

 Adela PRESAS VILLALBA

Introducción

Strawinsky y la *Historia del soldado*; Ravel y Poulenc interpretando sus propias obras; Falla, Salazar, la presencia habitual de los músicos del Grupo de los Ocho... La tarjeta de visita de la Residencia de Estudiantes puede resultar ciertamente llamativa, pero... ¿fue la presencia de estos músicos y la audición de sus obras algo extraordinario dentro del Madrid de los años veinte y treinta? ¿Es esta relevancia de conciertos la principal virtud de la Residencia, o no será más adecuado decir que fue una consecuencia de su actividad musical interna que poco a poco fue destacándose sobre el panorama madrileño?

Ante una institución como la Residencia, es difícil hablar con objetividad y con propiedad. Con objetividad, porque ha pasado a la historia como una especie de símbolo de la convivencia y del esplendor de la cultura, mostrado en la presencia de importantísimas personalidades del mundo literario, artístico, cultural, científico e incluso político, cuya presencia era habitual y diaria, lo cual contrasta fuertemente con la difícil situación de la posguerra. Y con propiedad, porque la falta de archivos originales de la Residencia, al desaparecer éstos durante la guerra civil, hace que sea muy complicado, y a veces imposible, corroborar los datos que de forma sistemática se atribuyen a este centro residencial. Nos encontramos, por tanto, con un mito y con un problema.

Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes a la hora de juzgar esta institución es precisamente su condición de residencia para estudiantes; no es en principio, ni únicamente, un centro cultural, sino un centro residencial que introdujo la novedad de una cuidadísima actividad intelectual y artística, con una finalidad diferente que consiste en procurar una eficaz y completa formación a

* El presente artículo está escrito a partir del trabajo *La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Música y actividades musicales*, realizado en la asignatura de Musicología (curso 2002-2003) bajo la dirección del catedrático Jacinto Torres, al cual debo agradecer, también, la revisión de este texto. Asimismo, quiero expresar mi gratitud al catedrático Ismael Fernández de la Cuesta, director de esta revista, y a los demás miembros del consejo de redacción, por incluir este escrito entre sus páginas.

sus tutelados. Es decir, inicialmente todos los actos que tienen lugar allí no son para dar brillo social o cultural de cara al exterior, sino para educar a los estudiantes que allí vivían.

Este aspecto añade una nueva perspectiva al estudio, no sólo de la música, sino de cualquier otro tipo de acto que allí haya tenido lugar, y es precisamente la intención, la ideología pedagógica que transmite toda actividad cultural llevada a cabo lo que resulta tan interesante y novedoso. En relación a ello hemos indagado si la vida residencial introdujo la actividad musical dentro de su organización pedagógica de forma consciente, formando parte de una estructura educativa más amplia, o si esa actividad fue llevada a cabo por algunas personas, músicos o no, de forma más personal o circunstancial y menos vinculada a la dirección de la Residencia.

Por último, hay que poner en relación todo lo que sucede en la Residencia con su entorno, es decir con la vida musical de Madrid en las primeras décadas del siglo XX, para encontrar en ello la respuesta a la cuestión sobre la singularidad de los actos musicales sucedidos en ella. Hay que tener en cuenta que estamos hablando fundamentalmente de música de cámara; la Residencia, con su sala de conferencias con capacidad para trescientas personas, no puede competir con los conciertos que tenían lugar en teatros como el Calderón o el Español por las grandes orquestas Sinfónica y Filarmónica, ni en estrenos, ni en posibilidades de repertorio, pero sí se puede comparar con otras salas de características similares que funcionaban en aquellos días, como la sala Aeolian, el Lyceum Club, el Ateneo, el Círculo de Bellas Artes, las salas de la Sociedad de Cultura Musical o de la Sociedad Filarmónica, etc..., que tenían una programación similar, el mismo tipo de intérpretes y contaban con públicos más inquietos y abiertos a nuevas tendencias; salas donde, de hecho, más posibilidades de conocimiento y aceptación tuvo la música nueva española y extranjera de aquellos momentos. También es importante analizar el repertorio interpretado, pues una de las características en la programación de los conciertos es la de buscar la novedad, lo que significa encontrar música de los jóvenes compositores españoles y extranjeros, así como versiones para conjuntos de cámara de obras sinfónicas que encuentran, indudablemente, una mayor difusión en este formato.

A todas estas cuestiones quiere humildemente dar algunas respuestas el presente artículo, diciendo de antemano que dada la inconsistencia de muchos de los datos con que tenemos que trabajar, estas conclusiones no tienen por objetivo el ser definitivas, sino aportar algo de luz sobre aspectos que están, hasta ahora, bastante oscuros.



Cuestiones relacionadas con la investigación

El primer problema al que se enfrenta el estudioso de la Residencia de Estudiantes es a la falta de archivos originales del centro, en los años que van desde su fundación hasta el inicio de la guerra civil. Es decir, que no se dispone de las referencias concretas de las actividades que allí tuvieron lugar, de los conciertos y conferencias, de las personas que las hicieron, de los contactos que los propiciaron, de la remuneración, en su caso, que recibieron, de los papeles administrativos... Nada. Ni siquiera sabemos el nombre de todos los residentes. Esto ha llevado a los nuevos dirigentes de esta entidad a recabar todos los restos materiales que los antiguos residentes o personas relacionadas hubieran atesorado de aquellos años, programas, fotos, cartas, cualquier papel que pudiera dar una pista sobre lo que fue la vida de la Residencia. Y así se ha constituido el nuevo archivo, con donaciones hechas por los antiguos residentes o por sus descendientes.

El problema que esta situación plantea es la existencia de un número muy limitado de documentos, cuyos contenidos circulan de una fuente a otra, ya que no hay otros, y nos dan una imagen forzosamente limitada de la realidad que allí se vivió. Otra contingencia añadida es la necesidad de acudir a otro tipo de fuentes, periódicos, revistas y libros de memorias, que en muchos casos son tratados de forma acrítica. Tenemos que tener esto muy en cuenta a la hora de considerar los trabajos recientes hechos sobre la Residencia de Estudiantes, tanto libros¹ como artículos², que en cualquier caso no son muy numerosos.

En relación al entorno musical en que tuvo lugar la vida de la Residencia, hay algunos artículos sobre los compositores y las distintas tendencias de estos años, sobre la influencia de las corrientes musicales extranjeras, pero, en general, este primer tercio del siglo XX está, musicalmente, muy poco estudiado, faltando elementos tan básicos como catálogos de obras de cada compositor, de estrenos, tanto españoles como extranjeros, de las salas donde tenían lugar los conciertos, así como de sus programaciones, etc., que complican la labor comparativa y que obligan a un trabajo de hemeroteca ciertamente complicado. Conocemos la letra gorda, los personajes fundamentales, pero eso sólo no representa la música de aquella época, ni tampoco muestra la forma en que se vivió. Tampoco encontramos información en este sentido en los ensayos generales sobre la música contemporánea

¹ I. PÉREZ-VILLANUEVA: *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitarios o de señoritas. Madrid 1910-1936*. M. Sáenz de la Calzada: *La Residencia de Estudiantes (1910-1936)*. J. CRISPIN: *Oxford y Cambridge en Madrid: la Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*. (En este capítulo, la cita de los libros y artículos se hace sólo con el nombre del autor y de la obra. La reseña completa se encuentra en *Bibliografía*).

² J. DE PERSIA: «La música en la Residencia». A. REVERTER: «Ernesto Halffter y la Residencia de Estudiantes».

en España³, aunque sí resultan interesantes los dedicados a recopilación de artículos⁴ o a las orquestas madrileñas⁵, la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica, y los artículos⁶ más enfocados sobre asuntos puntuales, sin olvidar los escritos de los propios contemporáneos, con Adolfo Salazar⁷ a la cabeza, que van ilustrando, poco a poco, el panorama musical de esta época, como ya hemos dicho, escasamente estudiado hasta el momento.

En cuanto a las fuentes primarias consultadas, todas se encuentran en el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes. Son fundamentalmente, los Archivos de la Junta para Ampliación de Estudios, entidad de la que dependía la Residencia, y los trece tomos de sus *Memorias*, publicadas desde la fundación de la Junta en 1907, que hacen referencia, aunque imprecisa, a algunos de los actos musicales realizados en la Residencia. En las citas de conciertos o conferencias de tema musical, al igual que otros muchos actos, sólo figura el nombre del intérprete y el año en que tuvieron lugar. Además, estas enumeraciones no quieren ser exhaustivas, sino que solamente muestran algunos de acontecimientos que tuvieron lugar; en realidad, muestran una parte ínfima, pero es lo único que nos queda. En todos los casos, para concretar las citas de las *Memorias* hay que contrastar los datos con los de otras fuentes externas, pues nos dan una información no sólo incompleta sino tan imprecisa que no sabemos, sobre todo en los primeros tomos, si los intérpretes citados actuaron solos o en dúos, e incluso qué instrumento tocaban. En ningún caso se cita el repertorio que interpretaron ni, por supuesto, día u hora. En fin, como ya he dicho, nos dan una información mínima.

Otros archivos consultados han sido los de Jesús Bal y Gay, músico y musicólogo que vivió en la Residencia desde 1924 hasta 1933, y que se ocupó de la organización de muchos de los conciertos que allí se hicieron y el de Juan González Uña, otro antiguo residente cuyo archivo ha sido donado por sus descen-

³ F. SOPEÑA: *Historia de la música española contemporánea*. M. VALLS GORINA: *La música española después de Manuel de Falla*. T. MARCO: *Historia de la música española*, vol. 6. *Siglo XX*. A. FERNÁNDEZ-CID: *La música española en el siglo XX*.

⁴ L. PRIETO GUIJARRO: *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): «La Voz» (1920-1932)*. A. SALAZAR: *La música actual en Europa y sus problemas*. A. SALAZAR: *Música y músicos de hoy (ensayos sobre música actual)*.

⁵ C. GÓMEZ AMAT y J. TURINA GÓMEZ: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. A. Sagardía: «Bosquejo histórico de las orquestas españolas».

⁶ E. CASARES RODICIO: «Música y músicos de la Generación del 27»; «La música española hasta 1939, o la restauración musical»; «Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27». B. MARTÍNEZ DEL FRESNO: «Nacionalismo e internacionalismo en la música de española de la primera mitad del siglo XX». F. Sopena: «Música y letras en la vida cultural española». J. TORRES: «Orquestas y sociedades (1900-1939)».

⁷ A. SALAZAR: *La música contemporánea en España*. R. del Villar: *Orientaciones musicales (Crítica y estética)*. C. BOSCH: *Mnème. Anales de música y sensibilidad*.

dientes a la Residencia, y que consta de una gran cantidad de folletos y programas de conciertos, así como de otros muchos actos celebrados en la Residencia. Y también material fotocopiado de la Residencia de Señoritas (sin signatura), que la Residencia, en su búsqueda de documentación que aporte luz sobre su pasado, ha localizado en la institución femenina. En su mayoría son notificaciones realizadas la víspera o el mismo día de los actos, informando brevemente de los protagonistas y de la hora.

Fuente también importante es *Residencia*, revista cuatrimestral de la Residencia de Estudiantes de Madrid (abril de 1926 a mayo de 1933), que fue realizada por los residentes y contó con veinte números, a los que hay que añadir la edición en 1935 del número extraordinario dedicado a Lope de Vega con la transcripción de treinta canciones compuestas por músicos contemporáneos del poeta hecha por Jesús Bal y Gay. Generalmente estaba enfocada al comentario y reproducción de las conferencias más importantes que tenían lugar en la Residencia, y también contaba con apartados dedicados al recuerdo de los primeros tiempos y de actos relevantes que hubieran tenido lugar. No hace una referencia exhaustiva ni a todos los actos que han tenido lugar, ni en los días en que se publica la revista ni de los tiempos anteriores. Por tanto, no es una fuente informativa completa, pero dada la carencia de noticias que tenemos, el contar al menos con algunas de ellas nos permite añadir algunas piezas al incompleto puzzle que estamos haciendo. También hay que citar los artículos escritos sobre la Residencia que se han hecho desde la distancia en el tiempo y fueron reunidos en el número conmemorativo de la revista *Residencia*, publicado en México en 1963. Entre ellos hay uno de Jesús Bal y Gay, «La música en la Residencia» que proporciona datos sobre la vida residencial y sobre algunos de los conciertos que allí se dieron, aunque también es una información sin fechas.

En cuanto a las fuentes secundarias, las revistas y los periódicos son una importante fuente de datos, tanto acerca de la propia Residencia, y la repercusión de sus actos, como sobre el entorno cultural y musical que la rodeaba. En el presente estudio se ha utilizado información circunstancial de los periódicos *El Sol* (1917-1939) y *El Imparcial* (1867-1936), y de las siguientes revistas, que sí han sido vaciadas: *Ritmo. Revista musical ilustrada*. (1929-1936), *Cruz y Raya* (1933-1935) y *La Gaceta literaria* (1927-1931), así como artículos de Jesús Bal en el *Correo Gallego* (en 1926) y en *Nueva España*.

Por último, hay que considerar las fuentes literarias, principalmente autobiográficas o memorialísticas⁸. Todos aquellos recuerdos de las personas que frecuentaron la Residencia pueden ser preciosos, ya que hay campos, como el de la re-

⁸ R. ALBERTI: *La arboleda perdida*. S. DALÍ: *Vida secreta de Salvador Dalí*, C. MORLA LYNCH: *En España con Federico*. A. JIMÉNEZ FRAUD: *Residentes. Semblanzas y recuerdos*. J. MORENO VILLA: *Vida en claro. Autobiografía*. J. R. JIMÉNEZ: *Cartas*.

construcción del día a día de la institución, por ejemplo, que sólo puede encararse con datos cotidianos del tipo de los que podemos encontrar aquí.

Basado, por tanto, en los indicios proporcionados por estas fuentes de procedencias tan diversas, intentaremos reconstruir el marco de vida residencial en el que se inscribía la música, así como reflejar a partir de los actos más importantes que tuvieron lugar, la variedad en el repertorio que allí se interpretó.



La Residencia de Estudiantes de Madrid

Es difícil hacer una presentación breve de una institución tan rica y variada como la Residencia de Estudiantes, que no sólo nació para dar hospedaje a estudiantes de provincias que estudiaban en Madrid, sino que ya desde el principio tuvo una intención formativa y cultural que llegó a ser de gran alcance. Las actividades nacidas para la educación de los residentes, laboratorios, conferencias, conciertos, publicaciones, reuniones más o menos formales con personalidades relevantes de todos los campos, fueron poco a poco dando una fisonomía particular a este centro que se convirtió, en poco tiempo, en uno de los centros culturales más inquietos de Madrid. En los laboratorios trabajaron y se formaron algunos de los que después fueron importantes científicos como Grande Covián o Severo Ochoa; estuvieron como conferenciantes escritores e intelectuales españoles como Eugenio D'Ors, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle-Inclán, Ramón Menéndez Pidal, Azorín; y extranjeros, como el filósofo Henry Bergson, los poetas Paul Valéry y Paul Claudel, los escritores G. K. Chesterton, H. G. Wells, F. T. Marinetti («El futurismo», 1928), o el economista John M. Keynes (1930), entre otros muchos. También participaron importantes investigadores de todos los campos científico y humanístico, como Howard Carter, descubridor de la tumba del faraón egipcio Tut-Ankh-Amen, o Sir Charles Leonard Woolley, descubridor de la mítica ciudad de Ur, en Mesopotamia, así como Marie Curie o Albert Einstein entre los numerosos científicos de renombre mundial que hablaron en la Residencia. No es de extrañar que la «cátedra de la Residencia», como se dio en llamar esta tribuna de conferencias, alcanzara una notable fama en el Madrid de aquella época. En el aspecto musical, destaca la participación de celebrados músicos europeos como Ravel, Poulenc o Strawinsky, y españoles, como Manuel de Falla, Oscar Esplá, Adolfo Salazar o Gustavo Pittaluga, cuya presencia reafirma la intención, cultural y pedagógica, en busca de un mayor conocimiento de la música contemporánea, que estuvo representada en importantes conciertos.

Pero tan relevante como esta actividad cultural externa, si no mucho más, fue el planteamiento pedagógico aplicado en este centro. Como ya he dicho antes, la

Residencia no quiso sólo ser un albergue físico para los estudiantes, sino que buscó llevar a cabo en ellos una labor más profunda a través de una acción tutorial directa y de complementar los estudios especializados de cada uno con una actividad formativa y cultural en todos los aspectos, humanístico y científico, que contribuyera al desarrollo integral de la inteligencia y moral del individuo. No hay que perder de vista que la Residencia, integrada dentro de las creaciones de la Institución Libre de Enseñanza, no era simplemente un centro formativo. La visión mucho más amplia de la pedagogía que dicha Institución pone en marcha, conlleva métodos diferentes a los utilizados hasta aquel momento, y sobre todo, diferentes finalidades para la educación. Pretende actuar sobre una pequeña porción del pueblo, actuar de forma profunda y precisa para que esta minoría esté, por un lado, preparada para acceder al poder y ejercerlo de forma inteligente y responsable, y por otro, pueda ampliar a un mayor número de personas el radio de influencia de esa cuidada educación. Es ciertamente una visión elitista de la educación, pero fundamentada en la imposibilidad de una acción a fondo sobre una gran masa de personas.

En su funcionamiento interno, para los residentes, este centro aplicó muchas de las innovaciones de la Institución Libre de Enseñanza: su sencillez máxima en el modo de vida; el interés por el arte como parte fundamental de la cultura, estimulado con las visitas a los principales museos o la organización de conciertos y veladas literarias; el trato directo con los maestros de todas las especialidades; la afición por las excursiones; la generalización de los juegos y deportes, como estímulo físico, como actividad corporativa y como forma de «desarrollar a un tiempo la iniciativa personal y la disciplina espontáneamente aceptada»⁹. El ambiente que se quiere conseguir está perfectamente condensado en esta cita de las Memorias de la Junta:

«No hay un reglamento que marque deberes de carácter externo, se espera de los residentes que hagan una vida arreglada y de trabajo [...] Se consideran el ambiente y el ejemplo como los más eficaces agentes educativos. No se han introducido estímulos de ninguna clase como castigo o recompensa. En cambio se han llevado a la Residencia fermentos ideales y se ha puesto a los estudiantes en contacto con hombres de espíritu cultivado.

Los deportes y las excursiones, al campo o a las ciudades artísticas cercanas, han sido factores importantes para mantener un buen espíritu.

Ni un solo instante se han quebrantado el respeto mutuo, dentro del cual viven jóvenes de las más opuestas ideas»¹⁰.

⁹ *Memorias de la Junta*, años 1914-1915, vol. 5. Madrid, 1916, p. 295.

¹⁰ *Memorias de la Junta*, años 1912-1913, vol. 4. Madrid, 1914, p. 326.

Dentro de las actividades de la Residencia estuvo la música, no sólo en forma de conciertos de cara al público, sino para la formación básica de los residentes. Para estos se introdujeron actividades musicales como el coro, conferencias de tema musical y conciertos internos; se produjeron reuniones más o menos improvisadas de músicos y de aficionados que hacían música, leían a primera vista partituras, cantaban canciones populares o mostraban sus nuevas composiciones. Reconstruir la vivencia musical en aquella casa, quiénes fueron sus promotores y sus participantes y cuál fue la dimensión que alcanzó dentro del proyecto formativo llevado a cabo dentro de la Residencia, hasta qué punto se consideraba en igualdad de importancia con otras actividades científicas o literarias que allí tenían lugar y en qué actividades se tradujo, que aquí se quiere mostrar de forma sucinta, se encuentra expuesto de forma mucho más fundamentada en el mencionado trabajo *La Residencia de Estudiantes (1910-1936): música y actividades musicales* sobre el que está extraído el presente artículo.



Funcionamiento pedagógico y educativo: actividades artísticas y culturales

La Junta para Ampliación de Estudios¹¹ pretendía aunar el fomento de la investigación científica con la máxima atención a los estudiantes, «material vivo para aquella obra, abandonado, por desgracia, a su propia suerte, en un medio social desfavorable donde pocos se han preocupado de procurarle garantías morales, tutela económica y fe en los ideales de la cultura»¹². Lo que se quería en la Residencia y que su director, Alberto Jiménez Fraud, procuró siempre, fue la creación de un clima que estimulara el interés por la cultura; que sumase a la excelencia de la formación especializada una cuidada formación cultural, no sólo como algo complementario sino como manera de incidir directamente sobre la inteligencia y sobre el espíritu. Por otro lado, quería contrarrestar la separación existente en la Universidad entre las disciplinas científicas y las humanísticas, que imposibilitaba un desarrollo completo de la inteligencia. El concepto que de la educación

¹¹ La Junta para Ampliación de Estudios, fundada e inspirada por hombres de la Institución Libre de Enseñanza en 1907, era la entidad de la que dependía no sólo la Residencia de Estudiantes, sino también el Centro de Estudios Históricos, el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, y otras varias instituciones. Estaba regida por un consejo de veintidós miembros, al frente de los cuales estaban Santiago Ramón y Cajal como Presidente, y José Castillejo como Secretario.

¹² *Memorias de la Junta*, años 1910-1911, vol. 3. Madrid, 1912, p. 207.

tiene el director de la Residencia tampoco tiene nada que ver con el utilizado hasta ahora en la Universidad. Frente a la exclusiva especialización técnica, se ofrece una formación integral en la que, aunque tiene cabida esa especialización, ésta no es considerada como la finalidad última. El propio Jiménez Fraud lo explica perfectamente:

«Al emplear el término educación general descarto en absoluto toda idea de educación técnica, la cual, por mucha perfección de que goce en sus métodos, no puede estar basada en escala alguna de valores morales. [...] No son conocimientos, inteligencia, listeza o astucia técnicas las que nos faltan. De lo que estamos pobres es de sabiduría, de sentido moral, de discreción y bondad humanas»¹³.

Se estimula de forma constante la vida corporativa, favoreciendo la creación de diferentes sociedades a cargo de los propios residentes, como son: la Sociedad para crear Bibliotecas Populares, la Sociedad de Becas, la Sociedad de Revistas, a las que hay que añadir otras, alguna muy importante como la Sociedad de Deportes¹⁴, que organizaba todo lo referente a las competiciones deportivas y dentro de la cual se formará una Sección de Música, con Jesús Bal y Gay como vocal, y otra de Cinematógrafo, que también realizaba sus actividades por la noche. Actividad estimulada directamente por Jiménez Fraud fue la redacción de una revista, *Residencia*, cuyo primer número vio la luz en abril de 1926, al que siguieron otros diecinueve con una periodicidad irregular hasta mayo de 1933.

En cuanto a la vida intelectual y cultural, la Residencia multiplica sus ofertas: ofrece libros, fomenta excursiones, pone a los jóvenes en contacto con pensadores y artistas, pone laboratorios a su servicio, les proporciona todo tipo de revistas y conferencias sobre todo aquello interesante que sucede en el mundo. Además, procura mantener a sus alumnos al corriente de la actividad de otros centros docentes y de cultura, y de las conferencias, conciertos, exposiciones, etc., que puedan interesarles¹⁵. Pone en funcionamiento los cursillos nocturnos, en los cuales cabían desde las conferencias de tipo científico hasta los conciertos, las veladas literarias y poéticas, y cualquier tipo de actividad de interés para los residentes, como el cinematógrafo.

Pero la actividad que más va a sobresalir son las conferencias, de las que García Lorca dijo haber escuchado más de mil en su estancia en la Residencia. Las *Me-*

¹³ A. JIMÉNEZ FRAUD: *Historia de la Universidad española*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 443.

¹⁴ Aunque hay constancia de que existió un folleto informativo de la Residencia dedicado sólo a la vida corporativa de la Residencia, no se conserva ningún ejemplar, y es lamentable porque seguramente nos ilustraría acerca de esta Sociedad de Deportes de la cual no sabemos nada, ni a iniciativa de quién se fundó ni cómo era su funcionamiento.

¹⁵ *Memorias de la Junta*, años 1914-1915, vol. 5. Madrid, 1916, p. 298.

memorias de la Junta recalcan que esta actividad fue iniciada como «fermento de cultura general y manera de poner a los estudiantes en contacto con hombres dedicados a una obra espiritual»¹⁶, y alcanzó en poco tiempo una gran notoriedad, afianzada, incluso, con la asistencia de los reyes. Fueron invitados a dar conferencias sobre temas diversos personalidades relevantes, algunas de las cuales ya se han nombrado anteriormente, cuya notoriedad justifica la declaración, aparecida en las *Memorias de la Junta*, acerca de la importancia que esta actividad llegó a tener dentro y fuera de la institución: «La Residencia de Estudiantes ha organizado un número tal de conferencias de científicos y literatos extranjeros que se ha convertido en el foco más importante de comunicación internacional»¹⁷.

Los conciertos también serán muy abundantes, como veremos después, y se consideran «motivo de relación social a la par que de educación artística» y pueden ser de distintos tipos, «algunos con asistencia de invitados, otros más íntimos, dedicados solamente a los residentes, aprovechando las veladas»¹⁸.

Estas veladas, reuniones musicales o poéticas realizadas en un entorno prácticamente familiar, herencia del siglo XIX, habían sido de gran importancia para la práctica y el conocimiento de la música de una burguesía acomodada. Giner de los Ríos lo vivió en su juventud andaluza, y seguramente tuvo mucho que ver con su gran afición musical. Ya como director de la Institución Libre de Enseñanza, en la cual se cantó desde el primer momento, fomenta las veladas, justificando de la siguiente forma la introducción de la música en ellas: «En cuanto al concurso de la música ha tenido por principal objeto, a más del elevado goce artístico que, al igual de la poesía y las otras artes, produce un goce profundamente evocador para el espíritu, contribuye a que nuestras clases sociales se familiaricen con las grandes creaciones de los principales maestros, sobre todo en aquellos géneros que como el trío y el cuarteto que tan escaso cultivo logran entre nosotros»¹⁹.

Esta visión de la música de Giner está en la base de lo organizado en este sentido por la Residencia. La música como goce y disfrute, y como conocimiento de un pasado y un presente artístico y cultural que no debemos ignorar. La confección de los programas, como nos dicen los chicos de la revista *Residencia*, «se equilibran de modo que constituyan la iniciación más completa posible a la historia de la música»²⁰, lo cual demuestra que la actividad era pensada como un complemento cultural, no sólo como un entretenimiento. Más bien se utilizaba el entretenimiento como manera de enseñar, lo que Jiménez Fraud llamará «el ocio inteligente».

¹⁶ *Memorias de la Junta*, años 1912-1913, vol. 4. Madrid, 1914, p. 329.

¹⁷ *Memorias de la Junta*, cursos 1924-25 y 1925-26, vol. 10. Madrid, 1927, p. XV.

¹⁸ *Memorias de la Junta*, años 1914-1915, vol. 5, cit., p. 298.

¹⁹ F. SOPENA: «La Institución Libre de Enseñanza y la música», cit., p. 138.

²⁰ *Residencia*, vol. III, n.º 5, nov. 1932, p. 143.

En general, la actitud de la Residencia en relación a la cultura y el arte, se puede resumir en el siguiente texto proveniente, como los anteriores, de las Memorias de la Junta:

«Las Residencias de Estudiantes [la Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas] han acentuado su obra sustantiva, tanto para completar las enseñanzas universitarias como para desarrollar aquellos aspectos de la ciencia y del arte que no tienen cabida en nuestros centros docentes y, sin embargo, por tocar las sensibilidades de la moda, de la novedad o del éxito, atraen a la juventud y la asocian a las clases que más cultivan el espíritu»²¹.



La vida musical en la Residencia

Hablando del nuevo edificio en los Altos del Hipódromo, que a partir de 1915 albergó a los estudiantes de la Residencia, comenta el historiador Luis García de Valdeavellano que, entre el sencillo mobiliario el «único lujo de la casa era un buen piano de cola en la sala de reunión»²², piano al que podemos considerar prueba física de la importancia que a la música se concedía en aquel lugar. En efecto. Aunque muchos de los hechos musicales que allí tuvieron lugar se han perdido en la memoria y no aparecen en las fuentes, no por ello dejamos de encontrar numerosos testimonios que nos permiten hablar de la constante y variada presencia musical en la Residencia, tanto en conciertos relevantes como en otros más íntimos, en conferencias o en sesiones improvisadas y protagonizadas por los propios residentes. Alberto Jiménez Fraud propició que junto a la poesía, a la literatura, al teatro, apareciese siempre la música. Siempre buscó en esto, como en todo, la colaboración de aquellos residentes que por sus conocimientos o su afición pudieran realizar alguna labor. Y la encontró, como veremos, en las personas de Antonio Juan Onieva, en Eduardo Martínez Torner, en Federico García Lorca, en Jesús Bal y Gay, en cuanto a la música, de la misma manera que José Moreno Villa se ocupó de la formación artística o Domingo de Orueta de las excursiones. Es, como ya hemos dicho, la principal causa de que la inteligente obra de Jiménez Fraud aparezca a nuestros ojos como un ejemplo en tantos aspectos educativos y artísticos: él no sólo tiene la idea, sino la habilidad para invo-

²¹ *Memorias de la Junta*, cursos 1932-33 y 1933-34, vol. 14. Madrid, 1935, pp. XV-XVI.

²² Luis G.^a DE VALDEAVELLANO: introducción «Un educador humanista: Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes». En Alberto JIMÉNEZ FRAUD: *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972, p. 27.

lucrar en ella a aquellas personas que consideraba idóneas para llevarla a cabo. Y podemos ver como, pese a la intención formativa con que se plantearon las primeras sesiones y el coro de residentes, tanto la importancia de los músicos como la de los intérpretes que frecuentaban la casa, ya como residentes o como visitantes, hizo que poco a poco estos recogidos conciertos fueran adquiriendo un mayor relieve, que destacará ya nítidamente con la fundación de la Sociedad de Cursos y Conferencias y los importantes conciertos que ésta patrocinó.

A este ambiente musical se han referido Jesús Bal, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, y tantos otros, en todas las etapas de la Residencia, y se nos presenta como algo constante, vivido con satisfacción tanto por los músicos como por los no músicos, como algo que impregnaba un estilo de vida, por lo demás, no habitual en la España de entonces.



Los primeros tiempos: Fortuny 14. El coro de residentes y los conciertos nocturnos

Por Real Decreto de 6 de mayo de 1910, y siendo Ministro de Instrucción Pública el Conde de Romanones, se fundó la Residencia de Estudiantes, que abrió sus puertas el primero de octubre de ese mismo año, estando presidido su Comité por Ramón Menéndez Pidal. Inicialmente instalada en una casa con jardín (hotel) de la calle Fortuny, en el número 14 (después 30), cubrió rápidamente sus diecisiete plazas; modesto comienzo debido al carácter experimental con que esta empresa se acometió, y la intención formativa y tutorial que se quería llevar a cabo había de tener forzosamente un área de acción inicialmente pequeño para ser eficaz. Sin embargo, el rápido éxito que obtuvo y el aumento de la demanda de plazas obligaron a ocupar varios hoteles próximos, ocupando ya desde 1912 cuatro (Fortuny 24, 26, 28 y 30), todos ellos con un jardín común. Esta situación mostró la necesidad de una ubicación más cómoda y adecuada a la labor que se estaba realizando, por lo cual, y gracias a la compra de unos terrenos en los Altos del Hipódromo, comienza la construcción de los edificios de la calle Pinar, que será la ubicación definitiva de la Residencia de Estudiantes desde 1915. A partir de 1920, la Residencia ofrecerá hasta 154 plazas.

Giner de los Ríos quiso contar con un antiguo discípulo para dirigir esta institución, tarea que el joven Alberto Jiménez Fraud²³ aceptó gustosamente y a la

²³ Alberto Jiménez Fraud (1883-1964). El futuro director de la Residencia de Estudiantes nació en Málaga, en donde cursó su estudios de Derecho. En 1905 llega a Madrid

que se dedicó en absoluto, como nos muestra el siguiente párrafo del poeta y pintor Moreno Villa, también residente:

«Jiménez era un fanático para su "Residencia". En los veinticinco años que la dirigió, no dejó pasar un día sin pulir de algún modo, mediante la consulta con personas identificadas con él o con la Residencia, la obra de ésta. Jamás se contentó con que fuese un mero albergue estudiantil. Quería hacer de ella un organismo complejo, donde se educase o formase el "caballero o señor", no el señorito; pero, además, quería que las actividades allí fuesen de interés para la gente de fuera. Por eso creó la Sociedad de Conferencias y la revista "Residencia", los laboratorios, las clases, los cursos. Tenía el mismo amor a su obra que los santos fundadores. Y todo ello sin mojigaterías, sin reglas ni petulancia»²⁴.

Como ya hemos dicho, Jiménez Fraud siempre fomentó la presencia de la música en las actividades residenciales. Desde el primer momento el piano del salón se utilizó para dar conciertos a los residentes, y tenemos varios testimonios que nos permiten reconstruir en cierta manera lo que pudo ser la vida musical de aquel lugar.

Antonio Juan Onieva, uno de los primeros residentes, que no era músico aunque sí aficionado, narra cómo, por interés especial de los demás chicos, que «se aficionaban cada vez más a la música», organizó un coro al que proporcionó un repertorio popular con la colaboración de Eugenio D'Ors, que le sugirió las primeras canciones, varias catalanas, a las que el propio Onieva añadió otras vascas. La presentación de este coro tuvo lugar en una fiesta para los internos y los visitantes habituales:

«El orfeón estaba constituido por casi el centenar de residentes. Comenzó la fiesta con la intervención del pianista Abreu, que interpretó la *Sonata en sol mayor*, de Schubert. Seguidamente se formó el grupo orfeonista, que yo dirigí, el cual despachó tres canciones catalanas, poniendo punto final con el «Guernicako». Los aplausos fueron muchos»²⁵.

donde conoce a Giner de los Ríos, a cuyos cursos de doctorado asiste. En 1906 y 1907 viajará a Inglaterra para estudiar los sistemas educativos de los colegios ingleses. A partir de 1910 se hará cargo de la Residencia de Estudiantes, centro que dirigirá hasta 1936, en que se exilia a Inglaterra, donde ocupará el cargo de Lector en el *New College* de Oxford. Vuelve a España en 1964, país en que residirá hasta su muerte.

²⁴ J. MORENO VILLA: *Vida en claro. Autobiografía*. México: El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 103.

²⁵ Antonio J. ONIEVA: «Recuerdos de la Residencia (Fragmentos)», *Revista de Occidente*, año VI, 2.ª época, n.º 66, sept. 1968, p. 303-305. Onieva fue residente hasta finales de 1914, en que marcha a Oviedo. Será posteriormente pensionado por la Junta en calidad de inspector jefe de primera enseñanza de Oviedo (Memorias de la Junta, vol. 13, años 1931 y 1932, p. 62).

El artículo de Onieva proporciona otras informaciones precisas que nos ayudan a encuadrar el marco musical de la Residencia: quiénes y qué cantaban, y cómo podían ser las reuniones, entre formales e informales, en las que se introducía la música. En otro lugar se apunta que, en ocasiones, se acompañaban de instrumentos sencillos de percusión. La fecha aproximada de fundación del orfeón de la Residencia pudo ser entre 1912 y 1913, y estaba formado por casi todos los residentes que, desde octubre de 1912, son cien²⁶, que participaban por propia voluntad, sin ninguna presión. Esto muestra cómo los principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza, basados, no en la instrucción obligatoria, sino en la estimulación de la inteligencia y la creación de unas adecuadas condiciones ambientales, provocan desde el principio una respuesta y un interés oportuno. Onieva hace la sugerencia de un entorno musical interesante, estimulado convenientemente a través de las veladas, de los conciertos y, en general, del ambiente propicio que se respiraba en la Residencia.

El repertorio del coro, que como hemos visto en el texto de Onieva, era folklórico, fue elegido, sin duda, con la intención de agradar e interesar a los chicos, pero coincide con una corriente cada vez más importante de recopilación y estudio de la música de tradición oral. De hecho, y dentro de las instituciones de la propia Junta, especialmente en el Centro de Estudios Históricos y después en el Instituto Escuela, el folklora musical será una de las líneas de trabajo más importantes, con personas dedicadas a él como Eduardo Martínez Torner, Jesús Bal y Rafael Benedito. Como vemos, aunque no hay una intención musical determinada, sí coincide con una de las inquietudes de la época. Este repertorio fue el que posteriormente armonizó Eduardo Martínez Torner en *Cuarenta canciones españolas*, libro que lleva escrita en su portada la intención con que la selección se ha llevado a cabo:

«Este libro es una selección de la lírica tradicional española, y en él están representados los principales caracteres melódicos y rítmicos de nuestro folklore musical. Se ha excluido de él toda canción que no tuviese su pasado tradicional, no por preocupación erudita, sino por ser las canciones tradicionales de mayor valor artístico»²⁷.

Otro ilustre residente, Juan Ramón Jiménez, en una de sus cartas familiares, no sólo corrobora las palabras de Onieva sobre el coro, sino que nos da luz sobre la intención que subyace detrás de esta actividad, así como de las demás:

«Por la noche, y a fin de que los alumnos, que pueden salir si quieren, no salgan, cosa difícil ya por la distancia que hay al centro, se orga-

²⁶ *Memorias de la Junta*, vol. 4, años 1912-1913. Madrid, 1914, p. 327.

²⁷ *Cuarenta canciones españolas*, armonizadas por Eduardo Martínez Torner. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924.

niza hasta las once un concierto de canto. Da gusto ver a tanto muchacho de 15 a 25 años, tan limpios, tan alegres, cantando y tocando cantos populares. Anoche, por ejemplo, no salió uno solo.[...] Además se dan conciertos todos los sábados»²⁸.

Esta carta confirma lo que nos contaba Onieva sobre su orfeón de residentes, y nos confirma, también, la intención de Jiménez Fraud que hay detrás, y con la que seguramente el poeta estaba de acuerdo, de procurar distracciones formativas y culturales como alternativa a las menos recomendables que los chicos encontraban en el Madrid de aquellos años. También añade una interesante información sobre la periodicidad de los conciertos de piano, sobre los que las *Memorias de la Junta*²⁹ también dan noticia desde 1912, aunque por desgracia no podamos saber quiénes eran los participantes y qué repertorio tocaban.

El propio Juan Ramón, en el tiempo que pasó en la Residencia, colaboró en la organización de conciertos, además de hacerlo en la organización de la biblioteca y en las primeras ediciones con el sello de la casa. Sobre estos pormenores habla en otra de sus cartas familiares, en la que comenta lo ocupado que está con múltiples actividades en las que se incluyen «una serie de conciertos que se han organizado aquí y en cuya organización he intervenido»³⁰.

Aunque no podemos esclarecer que pasó con el coro después de la marcha de Onieva en 1914, sí sabemos que pasó posteriormente a manos de Eduardo Martínez Torner, residente desde 1916, en que comienza a trabajar en el Centro de Estudios Históricos. Nos dan noticia de su intensa actividad al frente del orfeón tanto Jiménez Fraud³¹ como la revista *Residencia*, que en su reseña sobre la publicación, en 1924, del libro ya citado de *Cuarenta canciones españolas*, dice:

«Es una selección de cuarenta canciones españolas (letra y música en melodía escueta o armonizada a dos, tres o cuatro voces) hecha por el antiguo residente D. Eduardo M. Torner y sus compañeros de residencia, entre las muchas que, en frecuentes veladas durante varios cursos, tuvieron ocasión de aprender los Residentes, dirigidos por el autor del libro».

La revista reproduce, además, parte del prólogo escrito por el autor, que resulta ilustrativo también sobre la intención pedagógica de la Residencia al editar este libro:

²⁸ J. R. JIMÉNEZ: *Cartas. Primera selección*. Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1962, p. 158.

²⁹ *Memorias de la Junta*, años 1912-1913, tomo 4. Madrid, 1914, p. 229.

³⁰ J. R. JIMÉNEZ: *Cartas. Primera selección*, cit. p. 159.

³¹ A. JIMÉNEZ FRAUD: *Ocaso y restauración*. En *Historia de la Universidad española*, cit., p. 455.

«Las presentes canciones constituyen, a nuestro juicio, una escrupulosa selección del tradicional tesoro lírico español, y el deseo de la Residencia de Estudiantes, reiteradamente expresado al encargarnos este libro, es que la lectura de sus páginas deje en el ánimo de nuestros jóvenes estudiantes un sedimento de belleza y un ansia creciente de conocimiento y amor hacia la tradición artística de nuestra patria»³².

Y en esta idea del siempre presente interés cultural, del conocimiento de la patria y la regeneración de ésta, y de la participación de la música en esta empresa como representación del alma de cada pueblo, en la que también abunda Bal y Gay³³, vemos el sentido de la intención pedagógica y formativa que se puso en práctica en la Residencia de Estudiantes, en que la educación no es sólo un bien en sí mismo, sino un medio para conseguir una renovación espiritual y material de España.

Aunque no sabemos qué continuidad tuvo este coro de residentes, una cita posterior en las *Memorias de la Junta* hace referencia a que «se han hecho ensayos de una pequeña masa coral»³⁴, alusión que se repite en el siguiente tomo de dichas Memorias, «se han continuado las clases gratuitas [...], y algunas lecciones de canto en masa coral»³⁵. No nos dice más; ni quién lo ha organizado, ni quién dirige este grupo vocal, pero hace pensar en la posibilidad de que, aparte del canto en común que ya practicaban los residentes, se había hecho un grupo más pequeño interesado en aprender con más detalle canto o música. Aunque haya varios aspectos relacionados con esta actividad que quedan sin aclarar, no cabe duda de que en la Residencia se cantó durante muchos años, y que se fomentó el que se hiciera.



Las veladas musicales

El coro participa también, como nos dice Onieva en el texto anteriormente reproducido, en varias veladas. Ya hemos visto anteriormente que la realización de veladas era algo habitual en la vida del último tercio del siglo XIX y a principios del XX, pudiéndose rastrear su importancia en la formación cultural y musical de Giner de los Ríos, y seguramente no fue el único que se benefició de ellas. Que

³² *Residencia*, año I, n.º 1, enero-abril de 1926, p. 74.

³³ J. BAL Y GAY: «Marginales: La canción amiga». *Nueva España*, 15-III-1939. Archivo Bal; prensa I, cp. 23.

³⁴ *Memorias de la Junta*, años 1920 y 1921, tomo 8. Madrid, 1922, p. 296.

³⁵ *Memorias de la Junta*, cursos 1922-23 y 1923-24, tomo 9. Madrid, 1925, p. 367.

en la Residencia se mantuviera esta costumbre no parece raro, sino al contrario, ya que a su factor lúdico se añade el formativo, cultural y musical, y todos ellos forman parte de la intención educativa con que todo se acometía en aquella casa, si bien cambien su nombre por el de cursillos de noche, y además de musicales, las sesiones puedan ser de poesía, de literatura o de cualquier tema científico o humanístico que pudiera interesar a los estudiantes.

La principal finalidad de estas veladas, que según García de Valdeavellano³⁶, tuvieron lugar desde los primeros tiempos, era contribuir a la formación artística y cultural de los residentes, intención reflejada por Jiménez Fraud de la siguiente manera:

«Y en continuas veladas literarias y musicales, los residentes establecían contacto con las más altas figuras artísticas, literarias y científicas españolas, recibiendo de ellas informaciones directas y a veces inéditas, que luego comentaban con los «dones» o tutores que con nosotros convivían...»³⁷

Se fomenta la relación directa con los músicos que intervenían en las veladas, aunque Bal y Gay comenta posteriormente que pese a conocer a Falla en la Residencia, no se atrevió nunca a hablar con él³⁸; le dio la mano por primera vez después de su boda con Rosa García Ascot, que había sido discípula del autor del *Amor Brujo* durante muchos años. Juan Ramón Jiménez cuenta, en una de sus cartas familiares de 1913, la visita de Oscar Esplá³⁹, que seguramente no fue la única. Tanto las visitas de músicos como Viñes, Turina, Salazar o los Halffter, como la presencia de residentes como Eduardo Martínez Torner, en la primera década de vida de la Residencia, y de Jesús Bal después, dieron indudablemente un definido carácter a las tertulias en que participaban, y en éstas, naturalmente, tomaban parte también los alumnos residentes, aunque a veces sólo fuera para escuchar.

Antiguos residentes han recordado cómo influyó en su formación el contacto y la conversación con otros residentes de especialidades distintas. Francisco Grande Covián, otro residente ilustre, comenta⁴⁰ cómo la Residencia no sólo les ayudó

³⁶ L. GARCÍA DE VALDEAVELLANO: «Un educador humanista: Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes». En A. JIMÉNEZ FRAUD: *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, cit., p. 18.

³⁷ A. JIMÉNEZ FRAUD: «Cincuentenario de la Residencia», en A. JIMÉNEZ FRAUD: *La Residencia de Estudiantes...* cit., p. 67.

³⁸ *Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot: Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, p. 170.

³⁹ J. R. JIMÉNEZ: *Cartas. Primera selección*, cit., p. 147.

⁴⁰ F. GRANDE COVIÁN: «Un estudiante de medicina», en *Residencia*, n.º conmemorativo, México, D.F. Diciembre, 1963, p. 73.

a ser buenos especialistas (médicos en su caso) sino que el ambiente vivido allí fue decisivo en su educación integral, e incluye «las excursiones con don Ricardo de Orueta, las visitas al Museo del Prado con Moreno Villa, las conferencias, los conciertos y las conversaciones sobre música con Jesús Bal», entre los hechos que más le marcaron.

También Bal recuerda la realización de estas veladas nocturnas a las que atribuye gran parte de la eficacia educativa de la estancia en la Residencia:

«Pero, paralela a esa serie de reuniones vespertinas, disfrutábamos de otra de reuniones nocturnas, terminada la cena, destinadas exclusivamente a nosotros los residentes. En ellas teníamos ocasión de escuchar lecturas comentadas de textos clásicos, conferencias sobre las materias más diversas y conciertos, además de poder ver buen cine [...]

Aquellos conciertos nocturnos fueron, seguramente, de gran eficacia para nuestra educación musical, porque tenían una intimidad de que carecían los otros de por la tarde, sensacionales, espectaculares en cierto modo»⁴¹.



La Colina de los Chopos

Con este poético nombre bautizó Juan Ramón Jiménez los nuevos edificios de la calle Pinar, que serán la ubicación definitiva de la Residencia de Estudiantes a partir del curso 1915-1916. Este cambio era necesario dada la enorme demanda de plazas que había, por un lado, y también porque se carecía de espacio para los laboratorios, para las clases y tutorías, para los seminarios y cursos especiales y para los cursillos de noche, «para toda la labor docente y la actividad intelectual que se multiplicaba, a petición de los mismos residentes, en proporciones insospechadas»⁴². Finalizadas las obras, desde 1920 contaba la Residencia con amplios locales, con habitaciones para ciento cincuenta estudiantes, oficinas, refectorio, sala de actos, grandes laboratorios, amplia biblioteca, jardines y campos de juegos, con abundancia de y arbustos y una amplia vista hasta la sierra de Guadarrama sin que ninguna construcción la interrumpiera. Todo ello confería un valor único a aquel emplazamiento, al que en 1933 fueron añadidos los terrenos adyacentes hasta la calle Serrano, donde se inauguró, entre otras edificaciones, un Auditorium, un teatro mejor acondicionado que posibilitó espectáculos más ambi-

⁴¹ J. BAL Y GAY: «La música en la Residencia», en *Residencia*, número conmemorativo, México, 1963; p. 79.

⁴² A. JIMÉNEZ FRAUD: *Historia de la Universidad española*, cit., p. 451.

ciosos, y que en el terreno musical permitió la actuación de mayores grupos instrumentales.

Juan Ramón Jiménez, además del nombre, aportó mucho más a la nueva Residencia. Dirigió las publicaciones residenciales cuidando del contenido tanto como de la presentación lo cual no fue inconveniente para que ejerciera de jardinero, dirigiendo la colocación de los árboles y de las adelfas, ni para que organizara algunos conciertos. Gracias a él estuvo allí Antonio Machado, del cual publicó la Residencia sus *Poemas completos*. Además de Juan Ramón, hubo otros poetas que intervinieron de forma activa en la vida de la Residencia, y no sólo en la literaria sino también en la musical, que refleja esa intensa relación que entre poetas y músicos se produjo en las primeras décadas del siglo, y de la que la Residencia es una muestra paradigmática.

Hay constancia de la presencia de Gerardo Diego como participante de sesiones improvisadas de música junto a Bal y Gay; de la de Rafael Alberti, a quien debemos, además, la narración de notables sesiones musicales con Lorca como protagonista, y el testimonio de la presencia de músicos de la generación del 27 en la Residencia:

«Ante ese piano he presenciado graciosos desafíos —o más bien, exámenes— folklóricos entre Lorca, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, muy jóvenes entonces, y algunos residentes ya iniciados en nuestros cancioneros»⁴³.

Encontramos, también, a Pedro Salinas, José Bergamín, Emilio Prados... y, fundamentalmente, a Federico García Lorca, el cual tuvo una larga relación con la Colina de los Chopos, pues vivió en ella de forma regular entre 1919 y 1928, y después varios años de forma intermitente. Con su manera de ser «musical», en palabras de Moreno Villa, enseguida fue el centro de los residentes, el centro de reuniones musicales de todos tipos, como aquella que contaba Alberti, u otras como las que recuerda el mismo Villa:

«Después de oírle tocar Chopin o Schubert, Mozart, Debussy, Ravel o Falla, este amigo que hoy le recuerda, le pedía que se metiese de lleno con las tonadillas del XVIII y del XIX que iba coleccionando»⁴⁴.

Según el mismo autor, Federico tocaba muy bien el piano, y mostraba sobre todo una gran predilección por las canciones folklóricas, en las que mostraba lo más sabroso del pueblo. Producía una enorme fascinación debida a la conjunción que en él se daba de lo culto y lo popular, arrastrando a sus compañeros a seguirle en sus viajes musicales por España. Participaba en todas las actividades, formales e informales, improvisaba en sus ratos libres, interpretaba para sus amigos

⁴³ R. ALBERTI: *Imagen primera de...*, cit., p. 20.

⁴⁴ J. MORENO VILLA: *Vida en claro. Autobiografía*, cit., pp. 108-109.

cualquier tipo de música e incluso dio varias conferencias, entre las que destaca «*Añada, nana, arrollo, vou veri vou: canciones de cuna españolas* (13-XII-1928), en la que además de hablar, cantó, se acompañó al piano e hizo ilustraciones para el programa, donde introdujo, incluso, una canción manuscrita. Otra conferencia que nos descubre Morla Lynch, es la que dio con *La Argentinita* en 1933, interpretando canciones españolas que él, además de presentar, acompañó al piano, y que significó para los que le escucharon «un viaje a Granada, en el que participábamos todos, esmaltado de fandanguillos y tangos andaluces que *La Argentinita* canta como jugando»⁴⁵. Por último, en 1935, esta vez en el nuevo Auditorium, participa en un recital de *Canciones y bailes españoles*, con los bailarines Pilar López (hermana de *La Argentinita*) y Rafael Ortega. La extraordinaria afición de Lorca por el folklore, compartida por sus compañeros músicos, tenía su fundamento en el *Cancionero* de Felipe Pedrell, cuyas piezas interpretaba con frecuencia en la Residencia ante sus amigos⁴⁶. También Jiménez Fraud recuerda las horas que, ensimismado, pasaba improvisando al piano y la impresión que ello causaba en los invitados ocasionales de la Residencia. «Y aquel piano de cola, colocado en un rincón de la gran sala de la residencia, es imposible que haya olvidado las manos inspiradas del poeta granadino»⁴⁷.

La vida cultural en la nueva Residencia continuó en la misma línea que había tenido en Fortuny. Se mantuvieron los cursillos nocturnos, con sus conferencias y sus veladas poéticas o musicales; el coro siguió funcionando, siendo su nuevo director Eduardo Martínez Torner, residente desde 1916. En su mayoría, los conciertos siguen siendo para los residentes, al menos hasta los primeros años veinte, y podían tratarse de reuniones musicales organizadas o de recitales más improvisados.

El piano de la Residencia, que antes hemos considerado como «prueba física» de la vida musical en aquella casa, nos muestra algunas contradicciones. Aparte de si fue el mismo piano que estuvo en Fortuny, las fuentes no nos aclaran la marca, por lo que nos encontramos con que Bal y Gay nos habla de un *Bechstein* de media cola en el salón⁴⁸, mientras Rafael Alberti recuerda, de forma poética, otro:

«El Pleyel aquel de la Residencia! ¡Tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor de su teclado, oyéndole subir de su

⁴⁵ C. MORLA LYNCH: *En España con Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar, Colección literaria, 1958, p. 349. Carlos Morla Lynch era Agregado Cultural de la Embajada de Chile, y tuvo mucha relación con el mundo cultural de aquellos años en Madrid.

⁴⁶ R. HALFFTER: *Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27*. Lección magistral, VII Curso «Manuel de Falla» de Granada. En A. IGLESIAS: *Rodolfo Halffter: su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1979, p. 48.

⁴⁷ A. JIMÉNEZ FRAUD: *Residentes. Semblanzas y recuerdos*. Prólogo de Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, Alianza Tres, 1989, p. 50-51.

⁴⁸ Jesús BAL Y GAY y Rosita GARCÍA ASCOT: *Nuestros trabajos...*, cit., p. 78.

río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España! ¡Época de entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro!»⁴⁹.

Quizás sea una cuestión secundaria saber si fue de una u otra marca; lo que importa es que ese piano, sea el que fuere, sí existió desde el primer día en que se inauguró la primitiva Residencia de Fortuny 14, y que fue centro de muchas reuniones de músicos y aficionados en la Colina de los Chopos.



Intérpretes y repertorio en los conciertos nocturnos

Cuál era la intención con que eran organizados los conciertos para residentes y cuál era su repertorio, son cuestiones expresadas en varios testimonios que coinciden en señalar la evidente intención pedagógica y formativa con que se planteaban.

Jesús Bal y Gay (1905-1993), músico y musicólogo residente en la casa desde 1924 hasta 1933, y organizador de conciertos para los estudiantes dentro de la Sociedad de Deportes⁵⁰, es una autorizada fuente de información. Es él quien nos dice que «el repertorio cultivado en aquellas sesiones íntimas estaba compuesto por la música clásica y romántica que necesitábamos como base de nuestra educación y que, naturalmente, no habría tenido sentido en los conciertos vespertinos»⁵¹, aunque según los propios residentes, era más ambicioso:

«Los programas se equilibran de modo que constituyan la iniciación más completa posible a la historia de la música, desde las obras clásicas hasta las más audaces de estos tiempos, reservando siempre una buena parte para la música española»⁵².

La música se considera un hecho cultural y artístico importante y la formación en ella es tan esencial como la formación literaria o pictórica. Los conciertos no sólo se consideran un divertimento de mayor o menor nivel intelectual, sino que su organización se realiza ateniéndose a una planificación intencionada y con una finalidad determinada. No es un entretenimiento ni una casualidad.

⁴⁹ R. ALBERTI: *Imagen primera de ...* Madrid: Turner, 1975, p. 20.

⁵⁰ J. y R. GARCÍA ASCOT: *Nuestros trabajos...*, cit., p. 86.

⁵¹ J. BAL Y GAY: «La música en la Residencia», cit., p. 79.

⁵² *Residencia*, Vol. III, n.º 5; nov. 1932, p. 143.

Son, por tanto, conciertos enfocados al mayor conocimiento del repertorio musical, hecho por instrumentistas de calidad aunque no de primera fila, con los que los residentes podían entablar conversación y preguntar; en suma, se buscaba una estrecha relación con la música y con quienes la hacían. En palabras de Bal:

«Quienes en ellos actuaban eran músicos de bien merecido prestigio, pero al mismo tiempo figuras familiares en la vida musical madrileña, de la que los residentes filarmónicos formábamos parte; así podíamos acercarnos a ellos y plantearles cuestiones musicales que nos interesaban, cosa que no habríamos osado hacer con un Ravel, un Falla o un Strawinsky»⁵³.

Los conciertos internos organizados por la Residencia eran también remunerados, aunque fuera por poco dinero. De ello nos dan fe tanto Bal, que nos cuenta que la norma era pagar a los músicos aunque fuera poco⁵⁴, como las *Memorias de la Junta*, que reseña en los apartados finales de «Resumen de cuentas», los gastos, sin desglosar, y sin especificar, relativos a «Conferencias y conciertos». Dada su imprecisión no podemos saber cuánto se pagaba a los concertistas, pero podemos saber que sí se les pagaba. Bal refiere también que, en este aspecto pecuniario, la falta de dinero le impedía contratar a músicos extranjeros, pero que procuraba que fueran todos los buenos instrumentistas «de por aquí».

Si se mantuvo la periodicidad con que al parecer tuvieron lugar estos conciertos durante los veintiséis años de vida de la Residencia, podríamos pensar que hubo una gran cantidad de ellos. Por otro lado, acerca de los intérpretes sólo contamos con unos pocos nombres, unos conocidos y otros no, y entre estos tampoco podemos tener certeza de si participaron en conciertos nocturnos o vespertinos, para un público mayor. Entre los solistas destacan, además de la gran clavicinista Wanda Landowska, Arthur Rubinstein⁵⁵, Ricardo Viñes, José María Franco, José Cubiles⁵⁶, Luis Galve, Andrés Segovia, a los que hay que añadir a otros menos conocidos como Gabriel Abreu, Leopoldo Mayenti, Tatiana Enco de Velasco, José Balsa, Alfredo Romero, Teresa Alonso Parada. Algunos como Carmen Pérez, Pura Lago y Antonio Lucas Moreno, habían sido becados por la Junta para Ampliación de Estudios, lo que sugiere la intención de favorecer el inicio de la carrera de sus tutelados. Otros participantes fueron el guitarrista Emilio Pujol, los violinistas Rodríguez Sedano, Albina Madinaveitía y Emilio García Vela;

⁵³ J. BAL Y GAY: «La música en la Residencia», cit, p. 79.

⁵⁴ J. y R. GARCÍA ASCOT: *Nuestros trabajos...*, cit., p. 87.

⁵⁵ R. MÉNDEZ: *Caminos inversos. Vivencias de ciencia y guerra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 21. Rafael Méndez (Lorca, Murcia, 1906) fue residente desde el curso 1923-1924, durante 12 años. Era estudiante de medicina y se sorprendió de encontrar en la Residencia, estudiantes que «se deleitaban con sesiones musicales».

⁵⁶ *Ritmo* n.º 26, año II, 15-XII-1930, p. 12.

el viola Luis Sánchez Jiménez, los violonchelistas Santos Gandía y Ricart-Matas y la cantante Lola de la Torre.

En cuanto a dúos, tenemos a Manuel de Falla con Aga Lahowska, a Jesús Bal y Gay con el cantante Alberto Anabitarte y a Josefina de la Torre con Alfredo Romero; a Francisco Costa y Tomás Terán, violín y piano respectivamente (un dúo bastante consolidado en el panorama madrileño y habitual en la sala de la Sociedad Filarmónica así como en la Residencia, en la que participó varias veces⁵⁷); al violinista Rafael Martínez, que fue también muy habitual, y formó dúos con Enrique Aroca y con Pilar Cavero, además de actuar en trío con otros músicos. El trío Gálvez Bellido (1934)⁵⁸, los cuartetos Rafael⁵⁹ y Renacimiento⁶⁰, que contó con una pensión en grupo de la Junta, y los grupos de Julio Francés: el Quinteto Francés y el Quinteto de Madrid⁶¹; el Quinteto Hispania⁶², así como el Doble Cuarteto de Madrid, de Abelardo Corvino, concertino de la Orquesta Sinfónica desde 1931.

Aparte de algunos nombres muy relevantes ya en aquella época como Arthur Rubinstein o Ricardo Viñes, la mayoría de estos instrumentistas eran figuras habituales en los escenarios madrileños, destacando sobre todo los dúos del violinista Francisco Costa y el pianista Tomás Terán, los Cuartetos Francés y Rafael, así como el Quinteto de Julio Francés y el Quinteto Hispania. La asidua presencia de estos músicos en la Residencia reafirma la idea de que ésta estuvo insertada dentro del panorama musical del Madrid de aquellos años, compartiendo en muchos casos el programa de los conciertos que se hacían en otras salas y formando parte de ese circuito formado por las salas Aeolian, Lyceum Club, Ateneo, Círculo de Bellas Artes, etc., donde se hacía un tipo de música distinto al escuchado en las salas tradicionales de la Sociedad Cultural y Filarmónica, y a donde acudía un público también diferente, más inquieto y con más ansia de novedad. Si bien la música de cámara tuvo un cierto auge en las primeras décadas del siglo, comenzó a decaer ya entrados los años treinta, y en la Residencia esto tuvo su reflejo en la práctica desaparición de conciertos de música de cámara desde 1931.

⁵⁷ En los cursos 1914-1915, 1916, 1917 y 1918.

⁵⁸ Trío Gálvez, formado por Faustina Rovira (piano); Nieves Las (violín); Gálvez Bellido (violonchelo).

⁵⁹ Cuarteto Rafael, formado por Rafael Martínez (violín), Luis Antón (violín), Faustino M.^a Iglesias (viola) y Juan Gibert (violonchelo).

⁶⁰ Cuarteto Renacimiento, formado por Eduardo Toldrá Solé (violín); José Recassens Crusset (Violín); Luis Sánchez Jiménez (viola); Antonio Planas y Álvarez (violonchelo); Francisco Fuster (piano).

⁶¹ Ambos con los mismos componentes: Julio Francés (violín); Joaquín Turina (piano); Conrado del Campo (viola); Luis Villa (violonchelo); Odón González (2.º violín).

⁶² Quinteto Hispania, formado por Telmo Vela (1.º violín); José Outumuro (2.º violín); Antonio Montano (viola); Domingo Taltavull (violoncello); José María Franco (piano).

Afortunadamente, la apertura del Auditorium en 1933 proporciona un marco físico más amplio que propiciará la presencia de agrupaciones instrumentales más grandes, como el Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica, que, bajo la batuta de Gustavo Pittaluga, dará varios conciertos en los años anteriores a la guerra civil.

En cuanto a las conferencias sobre tema musical, seguramente hubo en la Residencia bastantes más de las que tenemos noticia; cualquier tema interesante se consideraba susceptible de ser expuesto a los chicos, y en el caso de las personalidades musicales que vivieron o se relacionaron con ella no sería de extrañar que hubieran sido invitados a hablar allí de temas relacionados con sus trabajos, pues tenemos el ejemplo cercano de Eduardo Martínez Torner y Bal y Gay. Varias de las que conocemos fueron organizadas por otras entidades como la Sociedad de Cursos y Conferencias o el Centro de Estudios Históricos, y sólo contamos con tres cuya organización podamos atribuir a la Residencia en esta larga etapa en la Colina de los Chopos, la realizada por el crítico norteamericano Olin Downes (1929), titulada *Impresiones y contrastes entre la música actual en los EE.UU. y varios países de Europa*⁶³, aprovechando su paso por Madrid; la de José Subirá sobre *La música instrumental ampurdanesa* (cursos 1925-1926), citado en las *Memorias* como realizado dentro de los cursillos nocturnos⁶⁴; y una de Federico García Lorca, acompañado por la Argentinita (1933), con *Canciones populares*.



Principales participantes en la vida musical de la Residencia

Además de Jesús Bal, que nos informa de que organizaba «conciertitos para nosotros, [...] llevaba a los músicos de por aquí [...] a tocar, después de la cena, en el salón de siempre»⁶⁵, encontramos otras importantes figuras que intervinieron en las actividades de la Residencia y que fueron artífices de la activa vida musical que allí tuvo lugar.

⁶³ *El Sol* resumió parte de esta conferencia en su número del 21-VI-1925.

⁶⁴ *Memorias de la Junta*, cursos 1924-5 y 1925-6, vol. 10. Madrid, 1927, p. 433. José subirá publicó sobre la música catalana varios artículos en *La Gaceta Literaria*: n.º 23 (1-XII-1927), n.º 25 (1-I-1928), n.º 30 (15-III-1928), n.º 36 (15-VI-1928), n.º 37 (1-VII-1928), n.º 49 (1-I-1929), n.º 51 (1-II-1929).

⁶⁵ J. y R. GARCÍA ASCOT: *Nuestros trabajos...*, cit., p. 86.

Compañero de Bal en el Centro de Estudios Históricos⁶⁶ fue el destacado folklorista Eduardo Martínez Torner (1888-1955), del que ya hemos comentado su actividad al frente del coro de residentes. Desde el ingreso de Bal en el Centro, en 1928, ambos trabajarán en la sección de Folklore, incluida dentro de la más amplia de filología dirigida por Menéndez Pidal. Dieron juntos en la Residencia una conferencia sobre *Lírica gallega*⁶⁷, seguramente resumen del trabajo que estaban realizando en el Centro de recogida de materiales para el *Cancionero Galego*. Ambos trabajaron, también, en cuestiones paleográficas relacionadas con la música medieval y renacentista. Posteriormente, y tras la polémica con Torner debida a su diferente concepto de la transcripción, Menéndez Pidal encomendó la actividad sobre música folklórica a Torner, dejando la investigación sobre música antigua para Bal y Gay, campo, en el que éste llevará a cabo una gran labor. Dentro de ella destaca la transcripción de *Treinta canciones sobre texto de Lope de Vega*, que mereció un número especial de la revista *Residencia*⁶⁸, y que el propio Bal dio a conocer en la Residencia (14-V-1935), con ocasión del centenario de la muerte del poeta, formando un quinteto vocal para la ocasión, *Los Cantores Clásicos Españoles*, con los que interpretó quince de esas canciones.

Pese a su esporádica actividad concertística en la Residencia, la principal aportación que hizo Martínez Torner fue en el capítulo de las conferencias, actividad de la que nos da fe otro residente, Muñiz Toca, también músico:

«En las charlas que pronunció en la Residencia a lo largo de los cuatro años que duró mi estancia allí [1921-1925], fueron muchos los temas que conocimos, que desfloró para nosotros y que poco después habrían de formar volúmenes... "Vihuelistas españoles", "Cantigas de Alfonso el Sabio", "Cancionero español", "Romances de Castilla" y otros»⁶⁹.

Las conferencias documentadas que tenemos de Torner en la Residencia son varias; aparte de la ya mencionada *Lírica tradicional gallega*, encontramos una

⁶⁶ También dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos se inauguró en 1910, bajo la dirección de Ramón Menéndez Pidal. Desplegó una actividad verdaderamente trascendental en el campo de los estudios filológicos e históricos, con diferentes secciones de Filología, de Arqueología, de Historia de las Instituciones Españolas y de Arte. En ellas trabajaron importantes investigadores como Manuel Gómez Moreno, Américo Castro, Claudio Sánchez-Albornoz, Manuel Manrique de Lara o el arabista Julián Ribera, cuya versión de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* provocó fuertes controversias entre Martínez Torner y Bal y Gay.

⁶⁷ *Memorias de la Junta*, cursos 1928-29 y 1929-30, vol. 12. Madrid, 1930, p. 388.

⁶⁸ *Treinta canciones de Lope de Vega*, puestas en música por Guerrero, Orlando... y transcritas por Jesús Bal. *Residencia*, Revista de la Residencia de Estudiantes. Número extraordinario en homenaje a Lope, Madrid, 1935.

⁶⁹ A. MUÑIZ TOCA: *Vida y obra de Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1961, p. 20.

sobre *Canciones asturianas*, otra referida a *Las Cántigas de Alfonso X el Sabio*, reseñada en la revista *Residencia* en 1926, que contó con la colaboración del violinista Emilio García Vela, que fallecería al año siguiente (la Residencia dedicó una velada como homenaje a Vela tras su muerte en el que se recalcó su colaboración en la serie de conciertos impartidos por Torner, «contribuyendo a que tuviesen todo su sentido emocional y docente»⁷⁰), así como otras colaboraciones con Menéndez Pidal sobre *El Romancero español* y con Díez Canedo en un *Recital de canciones populares eslovacas*.

Otra presencia importante en la vida musical de la Residencia fue la de Adolfo Salazar (1890-1958), escritor, crítico y también compositor de gran influencia en el Madrid de la segunda y tercera décadas del siglo. Además de llevar a la Residencia a los jóvenes compositores del momento (Pittaluga, los Halffter, Gustavo Durán⁷¹, Bautista, etc.), su gran bagaje intelectual y su enorme conocimiento de las nuevas tendencias de la música europea y de los compositores más importantes, debió guiar en muchos casos los contenidos de los programas, sobre todo de la Sociedad de Cursos y Conferencias, la cual le encomendó, por un lado, la presentación de conciertos (con esa fórmula de conferencia-concierto que alcanzará, en estos años, un cierto auge, y que conecta muy bien con la intención pedagógica que la Residencia siempre tenía en sus actividades) y por otro, en la confección de notas de programa, cuya enjundia e interés eran notables, además de que allí se escucharon y se estrenaron algunas de sus obras, como *Arabia*, boceto para piano y cuarteto (11-VI-1923). También debemos agradecerle sus testimonios, las críticas en *El Sol*, de actos que no se comentaban en otros periódicos, salvo que fueran muy relevantes.

Unos siguiendo a Debussy, otros a Strawinsky y otros incluso a Schönberg, puede verse en las obras de los jóvenes compositores de entonces una comprensión y dominio muy grande de las nuevas tendencias y técnicas musicales que se están haciendo en Europa, y aunque ahora ya hay un mayor frecuencia de viajes al extranjero, en la cual tuvo mucho que ver la Junta para Ampliación de Estudios⁷², no debemos menospreciar la influencia que el conocimiento de Salazar de esta realidad europea, de sus tendencias, de sus compositores, así como de su capacidad para exponerla, aclararla y fundamentarla, tuvo en la evolución artística y cultural de los músicos de este momento. Jesús Bal y Gay, en relación con este

⁷⁰ «Dos vidas tronchadas», en *Residencia*, cit., p. 258.

⁷¹ A. IGLESIAS: *Rodolfo Halffter y su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1979, p. 16.

⁷² Se concedieron pensiones al propio Adolfo Salazar (1921-1922), y a los compositores María Rodrigo (1912, 1913, 1914), Conrado del Campo (1922, 1931 y 1935), Ernesto Halffter (1924; 1927), y Gustavo Pittaluga (1931-32, 1935-36), aparte de a numerosos instrumentistas y estudiosos de la música, como Eduardo Martínez Torner y Bal y Gay.

tema, se refiere al crítico razonando que «quienes estábamos naciendo entonces a la vida musical y en el seno de nuestra afición o de nuestra vocación llevábamos la inquietud de lo nuevo, considerábamos a Salazar como guía nuestro indiscutible, porque le sabíamos participando de nuestras mismas inquietudes y nuestros mismos afanes», y además nos da un nuevo testimonio de la presencia habitual de Salazar en la Residencia: «[Salazar] al que yo veía en la Sociedad Filarmónica, en la Cultural, en la Residencia de Estudiantes»⁷³.

Aunque no tenemos certeza de que Salazar colaborara en la organización de conciertos en la Sociedad de Cursos y Conferencias o para la propia Residencia, sí se pueden documentar varios recitales en los que introdujo una conferencia preliminar, como en el de Maurice Ravel (23-XI-1928) en el que el propio compositor interpretó algunas de sus obras y, dos días después, en la titulada *El laúd, la vihuela y la guitarra* (25-XI-1928)⁷⁴, con Andrés Segovia como solista. También podemos atribuir a la pluma de Adolfo Salazar las exhaustivas notas al programa del primer concierto dedicado a Igor Strawinsky (11-VI-1931) y que fueron reproducidas en el programa del segundo (21-XI-1933)⁷⁵.

Un último músico destacado en su labor residencial, ya en los años treinta, fue Gustavo Pittaluga. A partir de la conferencia-concierto, *Música moderna y jóvenes músicos españoles* (29-XI-1930), considerada como la presentación del madrileño Grupo de los Ocho del que Pittaluga forma parte, su actividad fue siempre en la línea de dar a conocer tanto sus propias obras como las de sus compañeros, así como la más novedosa música que se hacía en Europa. Emilio Casares atribuye a Gustavo Pittaluga la organización de estos conciertos a partir de 1933⁷⁶, tarea que le fue ofrecida por la Sociedad de Cursos y Conferencias, confiando al joven compositor y director la misión de ofrecer una información musical contemporánea más completa que la ofrecida en los conciertos de las orquestas madrileñas. Pittaluga dirigió, además, la orquesta de cámara formada por el Grupo de Cámara y Solista de la Orquesta Filarmónica de Madrid, que actuó en todos estos conciertos, que tenían, y visto en perspectiva sí lo lograron, la intención de mostrar las principales tendencias musicales del momento; también es posible que su participación se extienda a la confección de las notas para estos programas. Fueron cuatro conciertos en total, uno en 1933, dos en 1934 y uno en 1935.

⁷³ Artículo de Jesús BAL Y GAY: «Testimonio». *Novedades* (Méjico) n.º 381, 8-VII-1966. Archivo Bal; prensa I, cp. 16.

⁷⁴ Resumen de las palabras de Salazar en la reseña de *El Sol*, 27-XI-1928, y en la revista *Residencia*, Vol. IV, n.º 1, febrero de 1933, p. 22-26.

⁷⁵ Ver páginas 3 y 4 del programa de «Concierto de obras de Igor Strawinsky», 21-XI-1933. Colección González Uña; carpeta n.º 1; n.º 93.

⁷⁶ E. CASARES: «Gustavo Pittaluga del Campillo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: S.G.A.E., 2001, vol. 8, pp. 834-835.

La serie prevista para 1936, constaba de diez conciertos y era mucho más ambiciosa⁷⁷, pero por razones que desconocemos, que no serían ajenas al ambiente prebélico que se vivía por esos tiempos, no consta que se llegaran a realizar.



Entidades organizadoras

Además de la propia dirección de la Residencia, con la eficaz ayuda de residentes que ya hemos visto, también intervinieron en la organización de conciertos y conferencias otras sociedades, vinculadas unas a la propia Residencia (como la Sociedad de Cursos y Conferencias o el Comité Hispano-Inglés) y otras a organismos de la Junta para Ampliación de Estudios (Centro de Estudios Históricos).

Del Centro de Estudios Históricos, dirigido por Menéndez Pidal, ya hemos hablado antes. Su principal colaboración con la Residencia se plasmó en los Cursos de Vacaciones para Extranjeros que el Centro organiza desde 1912 en la Residencia de Estudiantes. Los alumnos recibían clases de lenguaje español inicialmente, pero pronto se extendieron los contenidos hasta que fueron una completa introducción a la cultura y el arte de España. Dentro de estos cursos, que se realizan hasta 1936⁷⁸, aparece citada en varias ocasiones la realización de cursos y lecciones de música popular española, a cargo de Rafael Mitjana, Rafael Benedito o Eduardo Martínez Torner, así como la introducción de algún recital de música dentro de las sesiones de inauguración, costumbre muy habitual en aquella época. Aparte de las escasas y poco concretas que nos proporcionan las *Memorias de la Junta*, hay también algunos datos proporcionados por la prensa de la época así como por la revista de los residentes, que nos hacen señalar los siguientes actos, aún sabiendo que tenemos muchas lagunas y exceptuando los cursos habituales de música popular:

- § Ciclo de cuatro lecciones de Rafael Mitjana: *La música española* (1914).
- § Concierto de Tomás Terán (piano), 13-VII-1914. Inauguración del Curso.
- § Concierto de Miguel Bardián (piano), 16-VII-1922.
- § José María Franco (piano), 04-VII-1923.
- § Carmen Pérez (piano) y Domingo Taltavull (violonchelo), 11-VII-1923. Inauguración del Curso.
- § Quinteto Francés, 07-VII-1924. Inauguración del Curso.

⁷⁷ «Información musical», en *Ritmo* n.º 126, año VIII, 1-III-1936, pp. 11-12.

⁷⁸ Con la salvedad del curso 1917, por razones relacionadas con la guerra mundial que por entonces tenía lugar.

- ¶ Conferencia-concierto de Ramón Menéndez Pidal y Eduardo Martínez Torner: *El Romancero español* (8-VII-1926)⁷⁹.
- ¶ Srta. Lenchu (baile), Quintín Esquembre (guitarra), Los Cantores Clásicos; Jesús Bal y Gay (director), 17-VI-1935. Inauguración del Curso. En el Auditorium de la Residencia.

Por su parte, la Sociedad de Deportes no tenía su configuración tan perfilada como otras entidades de la Residencia, sino que era propiamente una sociedad de alumnos que organizaba a nivel interno las actividades de los residentes, ya fueran deportivas o de cualquier otra índole. No estaba organizada al estilo de la Sociedad de Cursos y Conferencias, por ejemplo, sino que simplemente gestionaba los asuntos que interesaban a los residentes. Era un ejemplo más de la vida corporativa de éstos, aunque no ha sido posible encontrar ninguna referencia a su fundación, ni cuándo ni por quién. Dentro de esta Sociedad de Deportes, se creó una Sección de Música en la que Jesús Bal actuaba como Vocal, y era en este puesto desde el que se ocupaba de la música y de los conciertos. Como dicen los propios residentes en su revista:

«...no se ofendan los músicos, pero ¿no es ciertamente, la música un puro deporte, una actividad desinteresada?»⁸⁰

Aparte de los conciertos para los residentes que Bal organizó dentro de esta sociedad, la Sociedad de Deportes patrocinó, además de algunas representaciones de teatro a cargo del grupo de García Lorca, *La Barraca*, otros como:

- ¶ Festival artístico, con la participación de la Agrupación musical de *Residentes y Masa Vocal de la Botxa-Botxa*, dirigida por José M.^a Navat (XI-1933)
- ¶ Federico García Lorca, Pilar López y Rafael Ortega: *Canciones y bailes españoles* (21-III-1935)

En general, por lo que sabemos, la actividad de esta Sociedad nunca salió del ámbito residencial, ni en cuanto a intérpretes ni en cuanto a público, aunque el nombre y la fama de García Lorca, antiguo residente, seguramente dieron a sus conciertos mayor resonancia.

El Comité Hispano-Inglés⁸¹, fundado a principios de 1923, a iniciativa del duque de Alba y con la colaboración del director de la Residencia, Jiménez Fraud y el embajador inglés, sir Esme Howard, tiene como finalidad fomentar las relaciones con Inglaterra y el conocimiento mutuo de las dos naciones, a través de actividades como las conferencias, en las que participaron personalidades, tanto

⁷⁹ *Residencia*, vol. I, n.º 2, mayo-agosto de 1926, pp. 185-186.

⁸⁰ *Residencia*, Vol. III, n.º 5, cit., p. 143.

⁸¹ Los Estatutos del Comité Hispano-Inglés se establecen el 6 de mayo de 1926, siendo el presidente el duque de Alba, y el secretario Jorge Silvela. En Carpeta n.º 2, archivo de Juan González Uña. Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes.

artísticas como científicas, muy relevantes. Howard Carter (conferencias sobre el descubrimiento de la tumba de Tut-Ank-Amen, 1924), W. Starkie (dos conferencias sobre el teatro inglés contemporáneo, 22 y 23 de diciembre de 1924) y el General Bruce (*Un asalto al Everest*, 12 de enero de 1926, con visita del Rey), Gilbert Keith Chesterton (22 de abril 1926), con asistencia de la reina, o H. G. Wells, en 1932, son ejemplos bien elocuentes.

En cuanto a los conciertos, sólo organizaron dos:

- ¶ *Recital de madrigales y canciones*, por *The New English Singers* (Dorothy Silk; Nellie Carson; Joyce Sutton; Steuart Wilson; Norman Nothey; Cuthbert Kelly), 13-XI-1932.
- ¶ *Recital de madrigales y canciones*, por *The New English Singers* (Dorothy Silk; Nellie Carson; Mary Morris; David Brinley; Norman Nothey; Cuthbert Kelly), 7-XI-1934.

El Comité Hispano-Inglés tuvo una actividad no prolífica aunque muy escogida. Las conferencias no fueron abundantes, como en el caso de la Sociedad de Cursos y Conferencias, pero sí muy interesantes y, siempre, sobre temas de actualidad o con personalidades de reconocido interés. Sin embargo, como puede verse, en el terreno musical su aportación no fue significativa. Sólo organizó dos conciertos de las mismas características y por el mismo conjunto interpretativo, aunque dentro de la línea de recuperación de la música antigua y renacentista que era una de las corrientes de la época. Parece que, pese a las intenciones mostradas en sus Estatutos de intercambiar los conocimientos de España e Inglaterra para un mayor acercamiento entre ambas culturas, la música queda bastante apartada de esta intención.

Por último, la más importante de las entidades nacidas en la Residencia, la Sociedad de Cursos y Conferencias, fundada en 1924, proporcionó a la programación de conferencias y conciertos en la Residencia un punto de brillantez que la convirtió en uno de los centros culturales más interesantes y dinámicos de Madrid. Sin perder de vista que la Residencia también seguía organizando todo tipo de actos tanto para los residentes como para público externo y que por su «cátedra» habían pasado muchas de las primeras figuras de España, es verdad que la Sociedad de Cursos tuvo desde su mismo nacimiento una vocación mayor de relevancia. Jiménez Fraud, también impulsor de esta empresa en colaboración con una junta de damas de gran influencia social, justificó su fundación para no limitar sólo a Inglaterra el intercambio intelectual. Aunque surgida como una entidad más de la Residencia, y presidida por su director, la relevancia que llega a tener dentro de la órbita cultural, harán que en 1929 se establezca como Sociedad autónoma, con sede en la misma Residencia, pero con sus propios estatutos⁸².

⁸² Estatutos de la Sociedad de Cursos y Conferencias. Carpeta n.º 2, archivo Juan González Uña. Fueron presentados el 31 de diciembre de 1929, siendo su Presidenta la Duquesa de Dúrcal, y la secretaria, M.^a Luisa Kocherthaler.

Las conferencias patrocinadas por la Sociedad fueron innumerables, interviniendo en ellas personalidades como Marie Curie, Einstein, Broglie, Cendrars, Frobenius, Le Corbussier, Valéry, Sforza, Duhamel, Aragon, Keiserling, Claudel, Baruzi, Max Jacob, Bragaglia, Marinetti, Mauriac, y otros muchos científicos y escritores. Entre los conferenciantes españoles encontramos a José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Gregorio Marañón, Luis de Zulueta, Eugenio d'Ors, Manuel B. Cossío, E. Hernández Pacheco, Blas Cabrera o Manuel Gómez Moreno. Además, atenta siempre a los nuevos tiempos, organizó dos sesiones de cinematógrafo, en 1928, presentadas por el antiguo residente Luis Buñuel, que presentó algunas de las películas de cine experimental francés. Añadir como dato que estas proyecciones estuvieron acompañadas por un grupo de cámara encabezado por el violinista Rafael Martínez.

Si bien el número de conciertos es sensiblemente inferior al de conferencias, sí se puede decir es que los que organizó la Sociedad de Cursos y Conferencias fueron muy novedosos. Procuraba aprovechar la visita de los músicos importantes como Ravel, Strawinsky, Poulenc, etc., para hacer un concierto en la Residencia, y si además incluía una conferencia, mejor. Se prestó atención a las diversas tendencias musicales de la época, desde la recuperación de repertorios preclásicos, hasta recitales folklóricos, o la música contemporánea, a la que se dedicaron cuatro importantes conciertos a partir de 1933, que serán una auténtica ventana abierta de novedades en el Madrid de los años treinta. La revista *Ritmo* se hizo eco, en ocasiones, de los actos celebrados en la Residencia, sobre todo de los últimos organizados por esta Sociedad, sobre la cual comentó, en un suelto acerca del concierto obras de Poulenc, Strawinsky y Bach (25-V-1935), lo siguiente:

«Desde su fundación viene esta ejemplar Sociedad dando a conocer las novedades musicales de mayor relieve en Europa. La última e interesantísima sesión —concierto de conciertos— celebrado ante un selecto auditorio, tuvo un gran interés [...] En resumen: la Sociedad de Cursos y Conferencia de Residencia de Estudiantes, cerró el presente curso con una sesión de las más importantes de la temporada musical»⁸³.

A continuación se detalla la relación de actos organizados por la Sociedad de Cursos:

- ¶ Cinematógrafo: algunos ejemplos de sus modernas tendencias (21-V-1927).
- ¶ El laúd, la vihuela y la guitarra. Andrés Segovia (25-XI-1928).
- ¶ «Añada, nana, arrollo, vou veri vou» Canciones de cuna españolas (13-XII-1928).
- ¶ Festival Falla (1928).
- ¶ Conferencia-concierto de Maurice Ravel (23-XI-1928).
- ¶ Sesión cinematográfica (9-III-1928).

⁸³ *Ritmo* n.º 111, año VII, 1-VI-1935, pp. 14-15.

- ‡ Las tendencias de la nueva música francesa. Conferencia-concierto de Darius Milhaud (20-IV-1929).
- ‡ Les diverses tendences de la musique Française contemporaine. Conferencia-concierto de Francis Poulenc (9-IV-1930).
- ‡ Proyecto de una representación de Títeres de Cachiporra (XI-1930).
- ‡ Concierto de obras de Igor Strawinsky (11-VI-1931).
- ‡ Concierto de obras de Igor Strawinsky (21-XI-1933).
- ‡ Concierto de música contemporánea (11-VI-1933).
- ‡ Audición de música española antigua y contemporánea. Conferencia-concierto de Joaquín Nin (27-III-1934).
- ‡ Dos conciertos de música contemporánea (12 y 19-VI-1934).
- ‡ Canciones de Lope de Vega (14-V-1935).
- ‡ Concierto de obras de Poulenc, Strawinsky y Bach (25-V-1935).
- ‡ *Historia de la música europea*. Conferencia con discos por Curt Sachs (06-VI-1935).

Son todos ellos, sin excepción, conciertos muy importantes, en cuanto a los músicos que participan y a las obras que se interpretan. Salazar refleja muy bien el lugar que estos conciertos llegaron a tener en las preferencias del público más inquieto: «En pocos sitios se logrará reunir, en Madrid a lo menos, un número de gente de mejor porte intelectual que el que acude a las sesiones, cualquiera que sea su patrocinio, de la Residencia de Estudiantes»⁸⁴. Además, salvo en el caso del discutido Festival Falla del que hablaremos luego, contamos con la fecha exacta de todos ellos, con cuidados programas de mano, invitaciones, notificaciones, etc. A partir de esto, y de las listas de actos que los mismos organizadores ponían en muchos de sus folletos, podemos deducir que conocemos todos los conciertos organizados por la Sociedad de Cursos y Conferencias.

«Aprovechando el paso por Madrid del compositor M. Maurice Ravel, la Sociedad de Cursos y Conferencias ha organizado una conferencia-concierto que se celebrará hoy viernes a las seis de la tarde en el Salón de Conferencias de la Residencia de Estudiantes».

Este texto, entresacado de la notificación del concierto a la Residencia de Señoritas, es una buena muestra de la agilidad de movimientos de los organizadores de la Sociedad, capaces de aprovechar cualquier oportunidad interesante producida en Madrid, y concretarla rápidamente en uno de los conciertos (23-XI-1928) más sugestivos de la temporada madrileña. De forma parecida se expresa Bal y Gay en 1930 comentando el concierto de Poulenc que la misma Sociedad ha organizado:

«Una de las pocas cosas notables de la presente temporada filarmónica, la visita de Francis Poulenc, hemos de agradecerla, no a alguna de nues-

⁸⁴ *Ritmo* n.º 99, año VI, 1-XII-1934, p. 6.

tras sociedades de conciertos, sino a la Sociedad de Cursos y Conferencias. Ya el año pasado esta misma Sociedad había dado muestras de un despierto interés por la buena música actual, invitando a Maurice Ravel, a Andrés Segovia y Darfús Milhaud. La reciente sesión Poulenc demuestra que ese interés no ha decaído ni se ha desvanecido de la buena senda. Y es una justa lección para la filarmonía oficial madrileña»⁸⁵.

El único concierto entre los nombrados del que no está probada su realización es el dedicado a Falla. Aunque la intención de realizar un festival Falla aparece en un folleto de 1928 de la Sociedad de Cursos y Conferencias⁸⁶, no volvemos a encontrar ninguna cita sobre él en las reseñas de conferencias y conciertos, inicialmente completos, que la propia Sociedad realizaba sobre sus actos, ni encontramos tampoco ningún programa, invitación o comentario en prensa. Si tenemos en cuenta que en este festival se suponen interpretados *El Retablo de Maese Pedro*, *Psiché* y el *Soneto a Córdoba*⁸⁷, sobre versos de Góngora, es muy raro que no haya ningún comentario, ni en periódicos ni en la revista *Residencia*, ni en los escritos de Bal y Gay.



Acerca del repertorio

Puesto que la tipología de conciertos fue muy variada, habría que hacer algunas precisiones. Ya vimos anteriormente que, aunque no conocemos los detalles, en los conciertos nocturnos para los residentes el repertorio era básicamente, aunque no sólo, clásico-romántico, considerado idóneo para la formación musical básica de los estudiantes. Obras para piano o grupos de cámara como dúos, tríos, cuartetos o quintetos, repertorio que no desentonaría del de cualquier sala filarmónica del momento. En cambio, en los conciertos vespertinos, hechos con intención de atraer un público mayor, se tuvo siempre una filosofía distinta. Se quiso ofrecer siempre un repertorio más novedoso, como es el que refleja las distintas tendencias que comenzaban a aparecer en aquellos años: repertorio renacentista y barro-

⁸⁵ J. BAL Y GAY: «Concierto de Francis Poulenc». *Nueva España* n.º 8, 15-V-1930.

⁸⁶ Folleto de la Sociedad de Cursos y Conferencias al inicio de la 5.ª matrícula (octubre 1928-octubre 192) Carpeta n.º 2 de Folletos de la Residencia. Archivo Juan González Uña; folleto de 12 páginas, sin portada.

⁸⁷ Según cuenta A. SÁNCHEZ VIDAL: *Buñuel, Lorca, Dalí: un enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 41. Entre otros, también considera este concierto como realizado J. DE PERSIA, en «La música en la Residencia de Estudiantes», en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, p. 60.

co, folklórico y, sobre todo, contemporáneo, tanto español como europeo y americano. De todos ellos tenemos ejemplos notables.

Además de los dos importantes recitales de madrigales y canciones ofrecidos por los Cantores Ingleses, en los que se escucharon obras de William Byrd, Thomas Thomkins, Thomas Morley, Tomas Luis de Victoria, Orlando Gibbons, Oracio Vecchi, Orlando di Lasso, etc., se debe destacar el de los Cantores Clásicos Españoles, íntegramente dedicados a obras vocales de compositores de los siglos XVI y XVII, sobre poesías de Lope de Vega. Este concierto, realizado en conmemoración del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, incluyó canciones de Mateo Romero «Capitán», Company, Juan del Vado, Joseph Marín, Juan Blas de Castro, Francisco Guerrero, Juan de Palomares, y otras varias anónimas y tanto el concierto como la edición de las canciones, hecha también por la Residencia, fueron considerados como algunos de los más importantes acontecimientos musicales del momento por las fuentes que se hicieron eco de ellos⁸⁸. Son en total cuarenta y cinco piezas que tuvieron lugar en tres actos y aunque no son representativas del tipo de repertorio habitual en la Residencia, representan una corriente que adquiere gran fuerza en estos años, la recuperación del repertorio de estos siglos. En esta línea trabajan Eduardo Martínez Torner y sobre todo Jesús Bal y Gay en el Centro de Estudios Históricos, y serán las conferencias de Torner sobre los vihuelistas y sobre las Cántigas de Alfonso X el Sabio, otra muestra del interés por divulgar la música de este repertorio. Del siglo XVIII serán las obras mostradas por Joaquín Nin del compositor José Herrando, concierto en el que además interpretó algunos comentarios hechos por él sobre temas de maestros de la vieja polifonía vocal o del clave (Salinas, Esteve, Padre Anglés y José Bassa).

Por su parte, la música contemporánea es el punto más destacado en la programación de los conciertos vespertinos. Están representadas obras de las principales escuelas europeas y personalidades, intención no casual y expresada en los programas de los conciertos de 1933 y 1934. Strawinsky fue el autor más programado, al que se dedicaron íntegramente dos conciertos, e incluso participó en uno de ellos como intérprete (21-XI-1933). Fue hito importante en Madrid el estreno de *La historia del soldado* («Historia leída, tocada y cantada» para actores y pequeña orquesta) interpretada por el Cuarteto Rafael, el clarinetista Aurelio Fernández y los Solistas de la Orquesta Filarmónica, dirigidos por Ernesto Halffter⁸⁹. En esta versión, los actores fueron sustituidos por marionetas, y el programa contó, como ya hemos dicho, con unas notas de Adolfo Salazar, que además, escribió dos artículos (*El Sol*, 11 y 13 de junio), expresando en el segundo de ellos la sensación que el concierto de la Residencia produjo en el ambiente madi-

⁸⁸ «Los Cantores Clásicos Españoles». *Ritmo* n.º 112, año VII, 15-VI-1935, pp. 11-12.

⁸⁹ Programa en Colección González Uña; carpeta n.º 1; n.º 50.

leño, con estas elocuentes palabras: «El semiletargo de nuestra vida artística —intelectual si ustedes quieren— tuvo anteayer un inesperado sobresalto». Y añade: «No sé hasta que punto pueden darse idea las personas que «no están en el movimiento» de la importancia de un acto como ese en el que al lado de obras primorosas de Strawinsky, figuraba una muy pocas veces representada y condenada a permanecer inédita de por vida en España si no hubiese sido por iniciativas como la de la Sociedad mencionada [la Sociedad de Cursos y Conferencias]». Se refiere, naturalmente a *La historia del soldado*⁹⁰. Aparte de esta composición, interpretada también por el autor en una versión para piano, clarinete y violín, y otras adaptaciones, pudieron escucharse en la Residencia desde obras de transición como *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1914), *Tres piezas para clarinete* (1919), o el *Octeto para instrumentos de viento* (1922-23), hasta algunas tan representativas como el *Concierto para piano y orquesta de armonía* (1924), o el *Dúo concertante* (1931-32)⁹¹, una panorámica interesante de la obra del compositor ruso hasta el momento.

Además de otros destacados músicos como Arnold Schönberg, Alban Berg, Kurt Weill o Vittorio Rieti, la escuela mejor representada es la francesa, con la presencia de Maurice Ravel, Darius Milhaud y Francis Poulenc, como intérpretes de sus propias obras. Poulenc participó, además, en varios conciertos de música contemporánea. Todo esto fue aumentando, indudablemente, el prestigio cultural y musical de la Residencia.

Capítulo aparte merece la atención fijada en la joven escuela musical madrileña, no sólo representada por el Grupo de los Ocho. Este nombre dado al grupo de compositores está directamente relacionado con la conferencia-concierto *Música moderna y jóvenes músicos españoles* que tuvo lugar en la Residencia (29-XI-1930)⁹², en la que la pianista Rosa García Ascot interpretó, tras la presentación de Gustavo Pittaluga, obras del Rodolfo y Ernesto Halffter, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón, Fernando Remacha y de ella misma. El principal objetivo de estos músicos es la renovación del lenguaje y la equiparación con Europa, único punto en común entre los miembros del grupo que presentan cada uno de ellos una estética diferente. Hubo varios concier-

⁹⁰ A. SALAZAR: «Strawinsky y la historia de su soldado». *El Sol*, 13-VI-1931.

⁹¹ A. SALAZAR: «Una nueva visita de Strawinsky. «Le Baiser de la Fée». El «Concerto para violín. El «Dúo»». *El Sol*, 23-XI-1933. En este artículo, Salazar da el dato del estreno del *Dúo concertante* en la Residencia de Estudiantes.

⁹² Reproducida íntegramente en *Ritmo* n.º 27, año II, 31-XII-1930, pp. 5-7; y n.º 28, año II, 28-II-1931, pp. 2-3. Un resumen apareció en *La Gaceta Literaria*, n.º 96, 15-XII-1930. Esta conferencia fue precedida por otra de características similares en el Lyceum Club, presentada por Juan José Mantecón (26-VI-1930), cuyo texto se encuentra en L. PRIETO: *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): «La Voz» (1920-1932)*. Madrid: Editorial Arambol, 2001, pp. 445-450.

tos, dos en 1923, uno en 1930, exclusivamente dedicados a estos compositores y a otros como Federico Mompou, Roberto Gerhard o José María Franco, aunque el más programado fue Ernesto Halffter. En cuanto a Manuel de Falla, es difícil probar la representación de *El amor brujo*, que aunque mencionado en diversos escritos como seguro, sólo una fuente, las memorias de Carlos Morla Lynch⁹³, la sitúa, aunque de forma ambigua, en la Residencia, calificándola de gran acontecimiento. Sin embargo, la descripción que Morla hace del espectáculo coincide absolutamente con las características que tuvo la representación de la misma obra en el Teatro Español, el 15 de junio de 1933, que es donde lo sitúan las fuentes periódicas que dan cuenta de él. Tampoco Antonio Gallego⁹⁴ indica que hubiera en Madrid otra representación de *El amor brujo* en estas fechas fuera de las que tuvieron lugar en el Español. Todo ello, sumado a que no aparece en las citas de conciertos que hacen los que vivieron allí, ni en las reseñas de la Sociedad de Cursos, ni hay ningún folleto o notificación, parece negar la realización de esta obra en la Residencia. Por tanto, de entre las obras importante de Falla, sólo la audición del *Concierto para clave* está ciertamente documentada en la Residencia.

Por otro lado, si observamos el orden cronológico de los actos de los que tenemos noticia, vemos que predominan en los primeros quince años de la institución, hasta aproximadamente 1925, los intérpretes españoles, y más concretamente madrileños, con la notable excepción de la clavecinista Wanda Landowska, y siendo la mayoría de los conciertos de solista o pequeños grupos de cámara. Con el tiempo, esta tendencia se va invirtiendo, de manera que poco a poco van dominando el escenario de la Residencia, tanto compositores y autores extranjeros como agrupaciones musicales cada vez mayores.

Varios son los aspectos que inciden en este cambio. El primero de ellos es de orden informativo. En los primeros tiempos, y dado que la mayoría de los conciertos eran para uso interno, no aparecen en los medios, siendo prácticamente su única fuente de información las escuetas reseñas que aparecían en las *Memorias de la Junta*. Con el tiempo, al diversificarse las instituciones dependientes de la Junta, el espacio en los tomos de *Memorias* es cada vez menor, y a partir del tomo 11 (correspondiente a los cursos 1926-7 y 1927-8) ya no vuelve a aparecer ninguna cita a intérpretes o conciertos, lo cual no significa que hayan dejado de existir, ya que tenemos otras fuentes que nos dan noticias de ellos. Naturalmente, al porvenir ahora mayoritariamente de programas, periódicos o revistas la información, esta se refiere sobre todo a actos más relevantes, hechos por la tarde para un público también externo, con lo cual el número de conciertos importan-

⁹³ C. MORLA LYNCH: *En España con Federico...*, cit., pp. 358-359.

⁹⁴ A. GALLEGO: *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 291.

tes aumenta en relación a los conciertos internos de forma muy notable, especialmente a partir de 1927.

En segundo lugar no hay que olvidar el funcionamiento de la Sociedad de Cursos y Conferencias desde 1924, la cual va a dar un notable impulso, sobre todo en relevancia de contenidos, tanto a las conferencias como a los conciertos. A los actos organizados por esta Sociedad se pueden añadir los del Comité Hispano-Inglés, el Comité Hispano-Eslavo, la Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras (F.U.E.), la Sociedad de Deportes, etc., con lo cual vemos que, además de la propia Residencia, hay muchos otros organizadores en la vida musical, y no sólo con pretensiones formativas sino con una ambición cultural de mayor calado.

Por último, no hay que olvidar la apertura en 1933 del Auditorium de la Residencia, con mayor capacidad de público, que favorecerá la organización de conciertos como los de música contemporánea, con agrupaciones orquestales de hasta 31 miembros, lo cual no hubiera sido posible en la sala de conferencias habitual de la Residencia, que no por ello dejó de ser utilizada en conciertos íntimos.

La singularidad de la programación de la Residencia no es absoluta. Por un lado, las formaciones que actuaron en ella eran habituales en las salas madrileñas, e interpretaban programas similares; por otro, y con la salvedad del estreno de *La historia del soldado*, y de varias obras interpretadas en los conciertos de música contemporánea, en general, casi todos los actos relevantes fueron compartidos con otras entidades en fechas similares; participaron de nuevas tendencias, como la recuperación de músicas anteriores al clasicismo, pero no fueron los únicos, ni tampoco lo fueron en interpretación de obras españolas contemporáneas, que también se movió a nivel de otras salas. En general, la Residencia de Estudiantes tuvo una sana intención de buscar la novedad y lo consiguió en buena medida, pero siempre, salvo contadas excepciones, dentro de los cauces que la música madrileña pudo proporcionar.



En conclusión

A la vista de los testimonios de personas cercanas a la Residencia hemos podido reconstruir las líneas básicas de la vida musical de esta institución. Hemos conocido la existencia de un coro de residentes, activo durante muchos años de forma documentada; las reuniones improvisadas o habituales que se hacían los domingos por la tarde, u otras tardes aleatorias a lo largo de la semana; los cursillos nocturnos, para formación cultural y musical de los residentes; los conciertos ya más relevantes que se realizaron por la tarde y que, además de por la Residencia, fueron organizados por el Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y

Conferencias; cómo se argumentó la necesidad de construir un auditorio para acoger con comodidad al público cada vez mayor que asistía a estos actos; los cursos, las conferencias... Podemos considerar que hubo mucha música en la Residencia, y además, viendo las intenciones pedagógicas, formativas e incluso patrióticas con que toda la actividad cultural, y la música dentro de ella, se llevó a cabo, cabe concluir que la música sí formaba parte de un proyecto pedagógico más amplio dentro de la Residencia, que no fue un adorno, que las actividades llevadas a cabo en este sentido siempre tuvieron un objetivo claro: entretener de forma inteligente y formar al futuro ciudadano en todos los aspectos de su personalidad e inteligencia.

Si por una parte hemos visto que la propia Residencia ya impulsaba, por medio de su director y con la ayuda de todo aquel que estuviera dispuesto (como Onieva o Juan Ramón Jiménez) y fomentaba cualquier actividad musical, por otra, hay que reconocer que el impulso más intenso, sobre todo de cara al exterior, vino dado por músicos como Bal y Gay, Martínez Torner, Salazar o Pittaluga, no residentes estos dos últimos pero muy vinculados a la activa vida musical y cultural que en la Colina de los Chopos tuvo lugar.

En definitiva, la manifestación musical en la Residencia no tuvo un único artífice. En sus diferentes etapas contó con personas que llevaron a cabo importantes labores, pero quizá ésta no hubiera podido desarrollarse como lo hizo si no hubiera estado siempre apoyada y fomentada por el propio director. El haber logrado esta compenetración es una muestra más de la inteligencia con que este centro residencial siempre estuvo regido y causa indiscutible del éxito que a todos los niveles, educativo y cultural, llegó a alcanzar en aquellos primeros decenios del siglo.



RELACIÓN DE INTÉRPRETES

(A continuación se ordenan de forma cronológica todos los actos comprobados, reseñando los nombres de los participantes, título, tipo de acto y fecha en todos aquellos casos en que estos datos se conozcan)

1913: Rafael Mitjana. Conferencia.

Oscar Esplá (piano). Concierto.

A.J. Onieva; (director); Gabriel Abreu (piano). Fiesta musical.

1914: André Piro: *Jean Sebastien Bach, auteur comique*. Conferencia.

Tomás Terán (piano). Concierto (13-VII-1914).

Rafael Mitjana: *La música española*. Conferencia (VII y VIII-1914).

1914-1915: Francisco Costa (violín); Tomás Terán (piano). Concierto.

Pura Lago (piano). Concierto.

Carmen Pérez (piano). Concierto.

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

- 1915: Cuarteto Renacimiento; Francisco Fuster (piano). Concierto (31(?)-V-1915).
- 1916: Leopoldo Mayenti (piano). Concierto.
Francisco Costa (violín); Tomás Terán (piano). Concierto.
Paula Schultheis; Magdalena Buhning. Concierto (28-I-1916).
Gabriel Abreu (piano). Concierto.
- 1917: Manuel de Falla (piano); Aga Lahowska (canto). Concierto.
Andrés Segovia (guitarra). Concierto.
Francisco Costa (violín); Tomás Terán (piano). Concierto (14 (?)-V-1917).
- 1918: Pura Lago (piano). Concierto.
Emilio Pujol (guitarra). Concierto.
Francisco Costa (violín); Tomás Terán (piano). Concierto (16-II-1918).
Andrés Segovia (guitarra). Concierto.
- 1919: Eduardo Martínez Torner: *Canciones Asturianas*. Conferencia-concierto.
Eduardo Martínez Torner.
Ricart-Matas (violonchelo). Concierto.
Emilio García Vela (violín). Concierto.
- 1920: Wanda Landowska (clave). Concierto.
Antonio Lucas Moreno (piano). Concierto (10-VII-1920).
- 1920-1921: José María Franco (piano).
Concierto. Tatiana Enco de Velasco (piano). Concierto.
Emilio García Vela (violín). Concierto.
Jiménez [Luis Sánchez Jiménez] (viola). Concierto.
Sánchez [Luis Sánchez Jiménez] (viola). Concierto.
José Balsa (piano). Concierto.
- 1921: Eduardo Martínez Torner. Conferencia.
- 1922: Verdion [Miguel Berdión (piano)]. Concierto (16-VII-1922).
- 1923: José María Franco (piano). Concierto (04-VII-1923).
Carmen Pérez [Peczenick] (piano). Concierto (11-VII-1923).
Fernando Ember (piano): *Algunos aspectos de la música española actual* (I). Concierto (9-VI-1923).
Domingo Taltavull (violonchelo). Concierto. (11(?)-VII-1923).
Quinteto Hispania: *Algunos aspectos de la música española actual* (II). Concierto (11-VI-1923).
- 1924: Quinteto Francés. 07-VII-1924.
- 1925-1926: Rafael Martínez (violín); Enrique Aroca (piano). Concierto.
Rafael Martínez (violín); Pilar Cavero (piano). Concierto.
José Subirá: *La música instrumental ampurdanesa*. Conferencia.
Rafael Martínez (violín). Concierto.
Quinteto Francés. Concierto.
- 1926: Eduardo Martínez Torner; Emilio García Vela (violín): *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Conferencia-concierto.
Ramón Menéndez Pidal; Srta. Benedito (canto); Eduardo Martínez Torner (piano): *El Romancero español*. Conferencia-concierto (8-VII-1926).

- 1927: *Cinematógrafo: algunos ejemplos de sus modernas tendencias*. Rafael Martínez (violín); Vicente Hernández (violonchelo); Enrique Aroca (piano) (21-V-1927).
- 1928: Adolfo Salazar; Andrés Segovia (guitarra): *El laúd, la vihuela y la guitarra*. Conferencia-concierto (25-XI-1928).
 Federico García Lorca (introducción, piano y canto): «*Añada, Nana, Arrolo, Vou veri vou*» *Canciones de cuna españolas*. Conferencia-concierto (13-XII-1928).
 Maurice Ravel (piano); Madeleine Grey (canto); Claude Levy (violín); Adolfo Salazar. Conferencia-concierto (23-XI-1928).
 Sesión cinematográfica. Rafael Martínez (violín); Juan Gibert (violonchelo); Enrique Aroca (piano); Luis Buñuel (cineasta); M. Tallier (cineasta) (9-III-1928).
- 1929: Eduardo Martínez Torner; Jesús Bal y Gay: *Lfrica tradicional gallega*. Conferencia-concierto.
 Darius Milhaud (piano): *Las tendencias de la nueva música francesa*. Conferencia-concierto (20-IV-1929).
 Olín Downes (crítico): *Impresiones y contrastes entre la música actual en los EE.UU. y varios países de Europa*. Conferencia (21-VI-1929).
- 1930: Gustavo Pittaluga; Rosa García Ascot (piano): *Música moderna y jóvenes músicos españoles*. Conferencia-concierto (29-XI-1930).
 Francis Poulenc (piano); Aurelio Castrillo (piano); Cabrera (óboe); Quintana (fagot): *Les diverses tendences de la musique Française contemporaine*. Conferencia-concierto (9-IV-1930).
 José Cubiles (piano). Concierto.
- 1931: Cuarteto Rafael; Aurelio Fernández (clarinete); Solistas de la Orquesta Filarmónica; Ernesto Halffter (director): *Concierto de obras de Igor Strawinsky*. Concierto (11-VI-1931).
 Cuarteto Rafael. Concierto.
 Concierto (20-V-1931).
 Enrique Díez Canedo; Eduardo Martínez Torner: *Recital de canciones populares eslovacas*. Conferencia-concierto (09-VI-1931).
 Quinteto de Madrid. Concierto.
- 1932: Alfredo Romero (piano). Concierto (19-II-1932).
 The New English Singers (Los Cantores Ingleses): *Recital de Madrigales y Canciones*. Concierto (13-XI-1932).
 Luis Galve (piano). Concierto.
 Josefina de la Torre (cantante); Alfredo Romero (piano). Concierto (III(?)-1932).
- 1933: Igor Strawinsky (piano); Samuel Dushkin (violín); Aurelio Fernández (clarinete): *Concierto de obras de Igor Strawinsky*. Concierto (21-XI-1933).
 Teresa Alonso Parada (piano). Concierto.
 Federico G^a Lorca; *La Argentinita* (baile y canto): *Canciones populares*. Conferencia-concierto.

- Concepción Badía (soprano); Enrique Aroca (piano); Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid; Gustavo Pittaluga (director): *Concierto de música contemporánea*. Concierto (11-VI-1933).
Festival artístico (XI-1933).
- 1934: Joaquín Nin (piano); Jeanne Bachelu (violín): *Audición de música española antigua y contemporánea*. Conferencia-concierto (27-III-1934).
Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid; Gustavo Pittaluga (director); Francis Poulenc (piano): *Dos conciertos de música contemporánea* (I). Concierto (12-VI-1934).
Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid; Gustavo Pittaluga (director); Rosa García Ascot (piano): *Dos conciertos de música contemporánea* (II). Concierto (19-VI-1934).
The New English Singers (Los Cantores Ingleses): *Recital de madrigales y canciones*. Concierto (07-XI-1934).
Trío Gálvez. Concierto.
- 1935: Federico García Lorca; Pilar López (baile); Rafael Ortega (baile): *Canciones y bailes españoles*. Conferencia-concierto (21-III-1935).
Cantores Clásicos Españoles: *Canciones de Lope de Vega*. Concierto (14-V-1935).
Francis Poulenc (piano); Rosa G^a Ascot (piano); Leopoldo Querol (piano); Soulima Strawinsky (piano); Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid; Gustavo Pittaluga (director). Concierto (25-V-1935).
Curt Sachs: *Historia de la música europea*. Conferencia (06-VI-1935).
Srta. Lenchu (baile); Quintín Esquembre (guitarra); Los Cantores Clásicos. Concierto (17-VI-1935).
- [s.f.]: Jesús Bal y Gay (piano); Alberto Anabitarte (canto). *Canciones francesas*. Concierto.
Rodríguez Sedano (violín). Concierto.
Albina Madinaveitía (violín). Concierto.
Arthur Rubinstein (piano). Concierto.
Ricardo Viñes (piano). Concierto.
J. B. Trend. Conferencia.
Abelardo Corvino (violín).
Santos Gandía (violonchelo).
Lola de la Torre (canto).

REPERTORIO INTERPRETADO

Siglos XVI-XVII

- Orlando Gibbons: *Pajarito que estás enjaulado...* (13-XI-1932).
Blanco cisne que enmudecía... (13-XI-1932; 07-XI-1934).
Thomas Greaves: *Vente conmigo, amor mío...* (13-XI-1932).

- Thomas Ford: *Desde que os vi por vez primera* (7-XI-1934).
 John Bennet: *Suelta el halcón, halconero* (13-XI-1932).
Todos son felices (7-XI-1934).
 Thomas Weelkes: *¿Cuándo acabará tu enfado...?* (13-XI-1932).
Paseando iban tres ninfas... (13-XI-1932).
¡Hosanna al Hijo de David! (13-XI-1932).
Los triunfos de Oriana (13-XI-1932).
 Thomas Morley: *Por el mes era de mayo* (13-XI-1932).
¿Qué dices tú, vida mía? (13-XI-1932).
Voy delante, amada mía... (13-XI-1932).
 J. P. Sweelinck: *Angelus ad pastores* (07-XI-1934).
¡Hoy nació el Hijo de Dios! (13-XI-1932).
 Thomas Thomkins: *Cuando David supo...* (7-XI-1934).
 Jacob Arcadelt: *Il bianco e dolce cigno* (madrigal a cuatro voces) (07-XI-1934).
 Orlando di Lasso: *Cuando mi marido...* (7-XI-1934).
 Oracio Vecchi: *Il bianco e dolce cigno* (7-XI-1934).
 Giovanni Gastoldi: *Al mormorar...* (7-XI-1934).
 William Byrd: *Amarilis danza* (7-XI-1934).
Haec Dies (7-XI-1934).
 Company: *En dos partes del cielo* (14-V-1935).
 Juan Blas de Castro: *Entre dos álamos verdes* (14-V-1935).
 Francisco Guerrero: *Si tus penas no pruebo, ¡Oh Jesús mío!* (14-V-1935).
 Juan de palomares: *En el campo florido* (14-V-1935).
 Mateo Romero «Capitán»: *Entre dos mansos arroyos* (14-V-1935).
¿A quién contaré mis quejas? (14-V-1935).
En una playa amena (14-V-1935).
 Juan del Vado: *Molinito que mueles amores* (14-V-1935).
 Joseph Marín: *Al son de los arroyuelos* (14-V-1935).
 Tomás Luis de Victoria: *Oh gran misterio* (13-XI-1932).
 Óscar Chilesotti: *Obritas del siglo XVI para laúd* recogidas por Chilesotti (25-XI-1928).
 John Dowland: *Gallarda* (25-XI-1928).
 Luis Milán: *Pavana* (25-XI-1928).
 Robert de Viseé: *Pequeña suite* (25-XI-1928).

Siglos XVIII y XIX

- José Herrando (parte de piano compuesta por Joaquín Nin) *La Alegre* (27-III-1934).
Pastoral (27-III-1934).
La Gallarda (27-III-1934).
Movimiento perpetuo (27-III-1934).
La Galante (27-III-1934).
La Afectuosa (27-III-1934).
Scherzetto (27-III-1934).

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

- Minué* (27-III-1934).
La soberana (27-III-1934).
 Mateo Albéniz: *Sonata* (21-III-1935).
 Fernando Sor: *Andante* (25-XI-1928).
 Francisco Tárrega: *Minueto* (25-XI-1928).
 Tomás Bretón: *Polo gitano* (21-III-1935).
 Federico Chueca: *El barquillero, de Agua, azucarillos y aguardiente* (21-III-1935).
Seguidillas, de Agua, azucarillos y aguardiente (21-III-1935).
Pasacalle, de Agua, azucarillos y aguardiente (21-III-1935).
 Isaac Albéniz: *Sevilla* (21-III-1935).
El Puerto (21-III-1935).
 Enrique Granados: *Goyescas* (21-III-1935).
Danza n.º XI (21-III-1935).
 Johann Sebastian Bach: *Concierto para cuatro claves* (pianos) y orquesta de cuerda (25-V-1935).
Preludio (25-XI-1928).
Sarabanda (25-XI-1928).
Bourrée (25-XI-1928).
Gavota (25-XI-1928).
Plaisir d'amour (21-V-1927).
 Giovanni B. Sanmartini: *Trío* (1934).
 Wolfgang A. Mozart: *Minueto* (25-XI-1928).
 Franz Schubert: *Rosamunda* (9-III-1928).
 Félix Mendelssohn: *Gruta de Fingal* (21-V-1927).
 Robert Schumann: *Reverie* (9-III-1928).
Canción de tarde (9-III-1928).
 Jean Sibelius: *Vals triste* (9-III-1928).
 Modest Moussorgsky: *Cuadros de una exposición* (21-V-1927).
 Claude Debussy: *Petite suite* (9-III-1928).
Children's Corner (1928).
Pastorcillo, de Children's Corner (9-III-1928).

Primer tercio del siglo XX

- Ernesto Halffter: *Crepúsculos* (9-VI-1923).
Marche joyeuse (9-VI-1923).
Dos bocetos, para cuarteto (11-VI-1923).
Cuarteto (11-VI-1923).
Dos de las Tres piezas infantiles (29-XI-1930).
Danza de la pastora (21-III-1935).
Danza de la gitana (21-III-1935).
 Rodolfo Halffter: *Dos sonatas de El Escorial* (1930; 29-XI-1930).
Divertimento para once instrumentos (11-VI-1933).

- Salvador Bacarisse: Fragmento del *Concertino*, piano a cuatro manos (29-XI-1930).
Canto sin palabras (11-VI-1933).
- Juan José Mantecón: *El circo* (9-VI-1923).
Quinteto n.º 1 (11-VI-1923).
Oso, de *Circo* (29-XI-1930).
- Fernando Remacha: *Tres piezas para piano*, una de ellas (29-XI-1930).
Suite, para 9 instrumentos y voz (11-VI-1933).
- Gustavo Pittaluga: *Homenaje a Mateo Albéniz* (29-XI-1930).
Un torero hermosísimo (11-VI-1933).
- Julián Bautista: *Azul*, de la serie *Colores* (29-XI-1930).
La flûte de jade, tres canciones sobre textos chinos (11-VI-1933).
- Rosa García Ascot: *Gavota y Giga*, de *Suite* (29-XI-1930).
- Adolfo Salazar: *Tres preludios* (9-VI-1923).
Noche, de *Rivières* (9-VI-1923).
Arabia, para piano y cuarteto (11-VI-1923).
- Manuel de Falla: *Homenaje a Debussy* (25-XI-1928).
Danza del molinero (1930).
Concerto, para clavicémbalo o piano, oboe, clarinete, violín y violoncello (19-VI-1934).
Danza de La vida breve (21-III-1935).
- Jesús Bal y Gay: *Seis piezas para canto* (III-1932).
- Federico García Lorca: *Los cuatro muleros* (romance de Granada) (21-III-1935).
- Federico Mompou: *Cants Magics* (9-VI-1923).
- Joaquín Nin: *Dos comentarios sobre temas antiguos españoles* (27-III-1934)
1. Sobre un tema del Padre Rafael Anglés (1730-1916).
2. Sobre un aire de danza de Pablo Esteve (1730?-1792?).
Dos comentarios sobre temas antiguos españoles (27-III-1934).
1. Sobre un tema de Salinas (siglo XVI).
2. Sobre un tema de José Bassa (1700).
Cantos de España (27-III-1934).
En el jardín de Lindaraja, para piano y violín (27-III-1934).
Seguida española (27-III-1934).
- Joaquín Turina: *Sevillana* (25-XI-1928).
Caballitos (1930).
- José M.ª Franco: *Impresiones españolas para piano* (11-VI-1923).
- Óscar Esplá: *Sonata para piano y violín*, opus 9 (31(?)-V-1915).
- P. Donostia: *Ronda de Magos* (21-III-1935).
Canción Vasca (21-III-1935).
Zortzico y Espatadantza (21-III-1935).

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

- Roberto Gerhard: *Seis canciones populares catalanas* (11-VI-1933).
- Alban Berg: *Suite lírica*, para orquesta de cuerda (12-VI-1934).
- Darius Milhaud: *El rapto de Europa* (20-IV-1929).
Trois symphonies pour petite orchestre (11-VI-1933):
 a) *1ère Symphonie (Le printemps)*.
 b) *2ème Symphonie (Pastorale)*.
 c) *3ème Symphonie (Sérénade)*.
- Francis Poulenc: *Concert Champetre*, para clavecín y orquesta (9-IV-1930).
Mouvements perpetuels (9-IV-1930).
Himne (9-IV-1930).
Deux nouvelles (9-IV-1930).
Trío (dedicado a Manuel de Falla) para piano, óboe y fagot (9-IV-1930).
Bestiario (III-1932).
Aubade, concierto para piano y dieciocho instrumentos (12-VI-1934).
Concierto para dos pianos (25-V-1935).
- Igor Markewitch: *Partita* (11-VI-1933).
- Igor Strawinsky: *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (11-VI-1931).
Tres piezas para clarinete (11-VI-1931).
La Historia del Soldado (11-VI-1931).
Suite Italiana, violín y piano (21-XI-1933).
Dúo concertante, para violín y piano (21-XI-1933).
Pastoral, para violín y piano (21-XI-1933).
Marcha China; Aria del Ruiseñor, de la ópera *El Ruiseñor*, para violín y piano (21-XI-1933).
Scherzo, para violín y piano (21-XI-1933).
Berceuse, de *El pájaro de fuego*, para violín y piano (21-XI-1933).
Danza rusa, de *Petruchka*, para violín y piano (21-XI-1933).
Suite de La historia del soldado (21-XI-1933).
Octeto, para instrumentos de viento (19-VI-1934).
Concierto para piano y orquesta de armonía (25-V-1935).
- Kurt Weill: *L'Opéra de Quat'Sous*, suite de la *Beggar's Oper*, para orquesta de jazz (12-VI-1934).
- Maurice Ravel: *Le Tombeau de Couperin* (21-V-1927).
Ma mère l'oye (9-III-1928).
Sonata para piano y violín (23-XI-1928).
Le Paon (23-XI-1928).
Le Grillon (23-XI-1928).
Nicolette (23-XI-1928).
Aria de Concepción de L'Heure Espagnole (23-XI-1928).
Chant hébraïque (23-XI-1928).
Pavana pour une infante défunte (23-XI-1928).

Tzigane (23-XI-1928).

Ronde (23-XI-1928).

1.º y 2.º tiempos de la *Sonata para violín y violonchelo* (9-III-1928).

Vittorio Rieti: *Barabau*, suite de ballet (12-VI-1934).

Arnold Schönberg: *Sinfonía de cámara*, para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano (19-VI-1934).

Bibliografía

- Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Programa de extensión científica) y Ministerio de Cultura, 1987.
- ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*. Barcelona, Editorial Seix Barral (Biblioteca Breve); 5ª reimpresión, 1979.
- *Imagen primera de...* Madrid: Turner, 1975
- ALCARÁZ, José Antonio: *Rodolfo Halffter*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.
- ALMEIDA, Pedro: «Gustavo Durán (1906-1969): prelude inconcluso de la generación musical de la República. Apuntes para una biografía». *Revista de Musicología de la SEdeM*.
- BAL Y GAY, Jesús: «La música en la Residencia», en *Residencia* (Conmemorativo), México, dic.1963, pp. 77-80.
- BAL Y GAY, Jesús y GARCÍA ASCOT, Rosita: *Nuestros trabajos y nuestros días*. Transcripción y epílogo de Antonio Buján. Introducción de Carlos Martínez Barbeito. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- CASARES, Emilio: «Música y músicos de la Generación del 27». En *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Edición de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1987.
- «Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27». En *Manuel de Falla, tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi*. Florencia: L. S. Olschki, 1989.
- BOSCH, Carlos: *Mnème. Anales de música y sensibilidad..* Madrid: Espasa Calpe S.A., 1942.
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona: Litografía Rosés, 1995.
- CRISPIN, John: *Oxford y Cambridge en Madrid: la Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*. Santander: La Isla de los Ratonés, 1981.
- DALÍ, Salvador: *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Antártida, 1993.

- Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos.* Edición de Yolanda Acker y Javier Suárez Pajares. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.
- Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes.* Introducción de Manuel Fernández-Montesinos. Madrid: Fundación Federico García Lorca y los Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1996.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo xx.* Madrid: 1973.
- GALLEGO, Antonio: *Manuel de Falla y el Amor Brujo.* Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- GÓMEZ AMAT, Carlos; TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- HALFFTER, Rodolfo: «Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27». Reproducido en Antonio Iglesia: *Rodolfo Halffter: su obra para piano.* Madrid: Alpuerto, 1979.
- IGLESIAS, Antonio: *Oscar Esplá.* Madrid: MEC, 1973.
- *Rodolfo Halffter: su obra para piano.* Madrid: Alpuerto, 1979.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto: *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo.* Introducción de Luis García de Valdeavellano. Barcelona: Ediciones Ariel. Colección Horas de España, 1972.
- *Residentes. Semblanzas y recuerdos.* Prólogo de Alberto Adell. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- *Historia de la Universidad española.* Madrid: El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1973.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Cartas. Primera selección.* Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias.. Madrid: Aguilar, 1962.
- La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939.* Edición de Casares Rodicio. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- MALLO DEL CAMPO, María Luisa: *Eduardo Martínez Torner. Más allá del folklore.* Oviedo: Universidad de Oviedo, Ethos-Música, 1980.
- MARCO, Tomás: «Los años cuarenta», en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional. Salamanca*, 1985. Madrid: INAEM, 1987.
- *La música en la España contemporánea.* Madrid: Publicaciones Españolas, 1970.
- *Historia de la música española*, vol. 6. *Siglo xx.* Madrid: Alianza Editorial, Alianza Música, 1.^a edición, 1983; 3.^a edición 1998.
- Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas:* año 1907; años 1908-1909; años 1910-1911; años 1912 y 1913; años 1914 y 1915; años 1916 y 1917; años 1918 y 1919; años 1920 y 1921; cursos 1922-23 y 1923-24; cursos 1924-25 y 1925-26; cursos 1926-27 y 1927-28; cursos 1928-29 y 1929-30; cursos 1931-1932; cursos 1933-1934. Madrid, 14 v., 1908-1935.

- MÉNDEZ, Rafael: *Caminos inversos. Vivencias de ciencia y guerra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MORENO VILLA, José: *Vida en claro. Autobiografía*. México: El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1944.
- MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, Colección literaria, 1958.
- MUNIZ TOCA, Ángel: *Vida y obra de Eduardo Martínez Torner (musicólogo, folclorista y compositor)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1961
- ONEVA, Antonio J.: «Recuerdos de la Residencia (fragmentos)», en *Revista de Occidente*, año VI, 2.ª época, n.º 66, septiembre, 1968.
- ORBANEJA, José de: *La Fragua de la Residencia de Estudiantes de Madrid*. Barcelona: Ketres, 1997.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel: *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitarios o de señoritas. Madrid 1910-1936*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Cultura, 1990.
- PERSIA, Jorge de: «La música en la Residencia de Estudiantes», en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- PRIETO GUIJARRO, Laura: *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): «La Voz» (1920-1932)*. Madrid: Editorial Arambol, 2001.
- Residencia*. Revista cuatrimestral de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1926-1933.
- Residencia*. Revista de la Residencia de Estudiantes. México, D. F.: Número conmemorativo, diciembre, 1963.
- SAENZ DE LA CALZADA, Margarita: *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*. Madrid: CSIC, Textos Residencia, 1986.
- SAGARDÍA, Angel: «Bosquejo histórico de las orquestas españolas», en *Música* (Revista trimestral de los Conservatorios españoles), nº 8-9. Madrid, año III, abril-septiembre, 1954.
- SALAZAR, Adolfo: *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: Yagües, 1935.
- *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos-música, s.f.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, La línea del horizonte, 1988.
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico: «La Institución Libre de Enseñanza y la música». Revista *Música* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Madrid, nº 1, 1990.
- SUBIRÁ, José: *Una gran obra de cultura patria: la Junta para Ampliación de Estudios*. Madrid: Imprenta de «Alrededor del Mundo», 1924. Publicado en la revista «Nuestro Tiempo».

- Treinta canciones de Lope de Vega*, puestas en música por Guerrero, Orlando... y transcritas por Jesús Bal. *Residencia*, Revista de la Residencia de Estudiantes. Número extraordinario en homenaje a Lope, Madrid, 1935.
- TORRES MULAS, Jacinto: «Orquestas y sociedades (1900-1939)», en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional. Salamanca*, 1985. Madrid: INAEM, 1987.
- VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- VELA, Telmo: *Confesiones de un músico*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Diputación provincial de Alicante, 1994.
- VILLAR, Rogelio: *Orientaciones musicales (Crítica y estética)*. Madrid: Antonio Matamala, editor, 1922.

UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA ESCÉNICA EN LA CORTE DE FELIPE V: *ACHILLE IN SCIRO* (1744) DE FRANCESCO CORSELLI [1702-1778]¹

 Pilar VÁZQUEZ BURGUETE

El drama lírico intitulado *Achille in Sciro*, compuesto por Francesco Correlli en 1744, es uno de los pocos ejemplos íntegros que se conservan pertenecientes al repertorio lírico del barroco tardío en España. Existe multitud de referencias a dramas escénicos estrenados durante el reinado de Felipe V, lapso temporal en el que la lírica española recibe por vez primera y de manera decisiva la influencia italiana. Conocemos la existencia de muchos dramas estrenados entonces, gracias tanto a los escritos realizados por cronistas de la época como a las breves reseñas de los estrenos que han quedado reflejadas en las publicaciones periódicas contemporáneas.

Hasta el momento presente una gran mayoría de las labores de investigación realizadas se han limitado a dejar constancia del estreno y posteriores representaciones de determinados dramas, obviando totalmente el aspecto práctico de la música. No se pretende restar valor a estos arduos esfuerzos encaminados a aportar un mayor grado de conocimiento a lo que ya sabemos sobre la historia musical de España, pero es necesario que estos conocimientos teóricos vayan de la mano de otras tareas de índole más práctica. A lo largo de estas páginas hacemos una presentación de la investigación realizada sobre el drama intitulado *Achille in Sciro*. Por una parte se ha transcrito la partitura atendiendo al aspecto práctico de la música, y por otra se ha hecho un estudio socio-cultural de la época en la que el drama fue compuesto, ya que ninguna música puede entenderse por sí sola, sino que es necesario conocer en la medida de lo posible su propio entorno.



Los albores del siglo XVIII trajeron consigo profundos movimientos revolucionarios en la sociedad española desde el punto de vista del pensamiento, tanto en

¹ Este artículo esmeramente informativo sobre un trabajo de investigación de la autora, más denso y prolijo, presentado al fin de sus estudios de Musicología, que incluye la transcripción y análisis de la obra escénica de referencia.

los ámbitos culturales como en los artísticos. Se trata de un período que en la Historia de España se ha dado por denominar como la Primera Ilustración, la cual se produjo en gran medida gracias a la intervención directa de la Corona. Los monarcas apoyaron de manera decisiva las corrientes que entonces se estaban iniciando, a cambio, eso sí, de controlar estrechamente la ideología de las mismas para que no se separasen en ningún momento de los ideales propugnados por Felipe V. En este régimen de semilibertad de pensamiento se generalizaron las tertulias, reuniones de intelectuales a partir de las cuales surgieron las distintas Academias, instituciones que han perdurado en su mayoría hasta la actualidad. Destaca entre ellas la Real Academia de Bellas Artes, cuyos primeros estatutos fueron aprobados por real decreto el 18 de julio de 1744. Otra de las instituciones coetáneas también digna de mención es la Real Librería, fundada por el propio monarca en 1711 a partir de su colección personal, y a partir de la cual se llegó a formar lo que en la actualidad es la Biblioteca Nacional.

Dentro de estas corrientes revolucionarias, y haciendo referencia al ambiente musical imperante, nos encontramos en un tiempo de grandes innovaciones técnicas en el terreno compositivo. Mientras en el panorama europeo se vislumbran figuras de la talla de Vivaldi en Italia, Bach en Alemania, o Haendel en Inglaterra, España no se queda atrás gracias a la presencia en la corte de compositores como Domenico Scarlatti, traído a la corte española por Bárbara de Braganza cuando esta última contrajo matrimonio con el entonces futuro rey de España, Fernando VI. La presencia de Scarlatti hizo que las técnicas compositivas italianas entrasen en estrecha relación con las hispanas, enriqueciéndose así mutuamente.

Con respecto a la música escénica, la conexión entre Italia y España fue mayor. Aunque se sabe que la primera influencia italiana en el teatro español ya se había producido en el siglo anterior, y más concretamente en 1622 con la llegada del dramaturgo Julio César Fontana, en el terreno lírico dicha influencia no se produciría hasta la llegada al trono en 1701 de Felipe V con la que sería su primera consorte, María Luisa Gabriela de Saboya. Los monarcas en un primer momento desconocían incluso el idioma del país que iban a gobernar, de modo que los idiomas empleados en la Corte fueron el francés y el italiano, lenguas dominantes en todos los ámbitos cortesanos, incluyendo el musical.

Se documenta en 1703 la llegada a Madrid de una primera compañía de cómicos italianos denominada «Los Trufaldies». No se sabe a ciencia cierta si esta compañía trajo consigo un espectáculo de carácter lírico, o si por el contrario sus actuaciones fueron exclusivamente teatrales. Se confirma así y todo de manera definitiva el penetrar del gusto italiano en España en 1712 con el estreno de una «comedia en música» escrita por Martínez de la Roca e intitulada *Los desagravios de Troya*, en cuyo intermedio cómico-músico se discutía cual de las músicas nacionales era la mejor, la italiana, la francesa, la portuguesa o la española. Al final la decisión, como era de esperar, recayó a favor de la música española.

Dos años más tarde, en 1714, Felipe V contrajo matrimonio con la parmesana Isabel de Farnesio. Entonces, y aunque la corte ya había sido ganada por la música italiana, con la nueva reina los músicos italianos fueron más favorecidos si cabe en detrimento de los valores nacionales. Fue definitivo el hecho de que uno de los consejeros de la nueva reina, el Marqués de Scotti, fuese nombrado protector y juez de los artistas italianos por orden real de 1719. Al año siguiente del nombramiento comenzaron a llegar a la corte gran cantidad de músicos italianos atraídos por la promesa de protección de los monarcas. Se contaron entre ellos Felipe Falconi, Giovanni Battista Mele y Francesco Corselli, autor éste último, del drama que nos ocupa.

La llegada de profesionales de la música no se redujo únicamente al terreno compositivo, sino que también numerosos instrumentistas pasaron a formar parte de la plantilla de la Real Capilla, y los más famosos cantantes de la época fueron llamados para actuar en las representaciones de la Corte, llegando incluso algunos de ellos a pasar a formar parte de la compañía lírica privada de la reina. El caso más representativo fue el de Carlo Broschi «Farinelli» que llegó a la corte en 1737 llamado por Isabel de Farnesio con el único propósito de paliar en cierta medida los ataques de melancolía sufridos por Felipe V. Los resultados fueron tan satisfactorios que Farinelli se instaló en la corte de manera definitiva hasta la muerte de Fernando VI, momento en el cual fue desterrado por el que sería su sucesor en el trono, Carlos III. Gracias a la estancia del virtuoso en España, podemos decir no sólo que la nación no se quedó atrás con respecto a la lírica europea, sino que fue uno de los puntos de referencia debido a que en la corte de Felipe V actuaron los más insignes cantantes de la época llamados a instancias del propio Farinelli. La influencia del castrado no se redujo a aconsejar a los cantantes más adecuados para las distintas representaciones, sino que más tarde, durante el reinado de Fernando VI, sería el encargado de administrar todo lo referente a los espectáculos líricos que se ofrecieron en la corte, utilizando sus amistades e influencias hasta el punto de que poetas de la talla de Pietro Metastasio reformaron sus libretos e incluso compusieron libretos nuevos para que pudieran estrenarse ante los monarcas españoles.

El tipo de drama imperante entonces seguía claramente, por tanto, los parámetros italianos. Se buscaba ya por aquel entonces lo que se ha dado por llamar la «obra de arte total», concepto que no se lograría de una forma más o menos satisfactoria hasta un siglo más tarde con Richard Wagner. Esta búsqueda se realizaba por medio de la interrelación perfecta entre la música y la poesía, buscando reunir en un sólo espectáculo todas las potencialidades de los mecanismos persuasivos, emotivos y simbólicos. Así y todo, el equilibrio entre el dominio racional, esto es, la palabra, y el dominio de lo irracional, la música, era un concepto muy difícil de conseguir. De todos modos, la ópera, o mejor dicho, los dramas líricos eran considerados la obra de arte perfecta, afirmación de la que dejan constancia innumerables cronistas de la época:

«De todos los medios que el hombre imaginó para deleitar los ánimos nobles, tal vez el más ingenioso y perfecto es la ópera. Todo cuanto tiene más atractivo la poesía, la música, la representación, el baile, la pintura, todo se une felizmente en ella para excitar los afectos, encantar el corazón y engañar dulcemente el entendimiento. Así es que considerando la ópera como un espectáculo o como diversión pública, no hay duda que no se puede inventar otra más magnífica y noble donde brillen tanto las buenas artes, y donde los poetas, los cantores, los músicos, los bailarines y los pintores encuentren tan oportuno campo para hacer gloriosa ostentación de su habilidad»².



Muchos han sido los trabajos de investigación publicados durante los últimos años que tratan la situación musical de la España del s. XVIII. Una gran mayoría de ellos se han limitado a añadir datos y fechas a un esquema básico que ya había sido trazado por Cotarelo y Mori³ o Carmena y Millán⁴. Estas labores de investigación, pese a quedar reducidas a un ámbito meramente teórico, hacen posible la comprensión de lo que significó la música en la sociedad hispana de s. XVIII.

Carecemos hasta el momento de estudios de índole práctica sobre todo en el ámbito de la música escénica debido a que son pocos los ejemplos de drama escénico que se conservan de manera íntegra y debidamente identificados. Concretamente del lapso de tiempo que abarca los últimos años del reinado de Felipe V se conservan dos ejemplos muy representativos de la lírica escénica. Se trata de *Farnace* y *Achille in Sciro*, ambas obras compuestas por el Maestro de Capilla Francesco Corselli sobre versos escritos por el que posiblemente fue el más prolífico y exitoso poeta de la época, Pietro Metastasio.

El primero de estos ejemplos, *Farnace*⁵, ha sido recuperado y llevado a escena en la temporada 2000-2001 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en una producción en la que se introducen tanto números pertenecientes a la versión realizada por Francesco Corselli como otros que forman parte de otra versión realizada por Antonio Vivaldi sobre los mismos versos. Se trata de una producción

² FLOR (de la), Fernando R.: *El canto catártico: Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del simposio internacional*. Rainer Kleinertz (Ed.) Salamanca, 1994, p. 15.

³ COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.

⁴ CARMENA Y MILLÁN, Luís: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Minuesa. Madrid, 1878.

⁵ *Farnace: drama per música en tres actos / música de Antonio Vivaldi y Francesco Corselli; libreto de Antonio María Lucchini*. Editor y realizador musical, Jordi Savall. Teatro de la Zarzuela. España Nuevo Milenio. Madrid, 2001.

llevada a escena según los parámetros estéticos dominantes de la época en la que estos dramas fueron representados, ya que era corriente el hecho de que se empleasen números pertenecientes a versiones de distintos compositores en una misma producción.

En el caso de *Achille in Sciro* la primera referencia concreta a la existencia de la partitura nos llega de la mano de José Subirá, el cual identifica el manuscrito de la manera siguiente:

«Este activo, inspirado y fecundo compositor [Francesco Corselli] triunfó aquel mismo año [1744] con la 'ópera dramática' titulada *Achille in Sciro*, y al siguiente con otro 'drama en música' titulado *Farnace*. Se encuentran hoy admirablemente encuadradas la partitura y partes instrumentales de ambas producciones en la Biblioteca Municipal de Madrid, y las comenté en *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, a lo cual antecede un bosquejo preliminar sobre 'música palatina desde Felipe V hasta Isabel II' (Madrid, 1950, publicación del Instituto Español de musicología).»⁶.

Efectivamente el manuscrito se conserva en la actualidad en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y le corresponden las signaturas 677 (II) en el caso de la partitura orquestal, y 678 (I), 678 (II), y 679 (I) en el caso de las particellas.

La partitura orquestal se conserva en tres volúmenes manuscritos encuadrados en piel roja, con el Escudo Real y los nervios en dorado. Se diferencian entre sí por el grabado en letras doradas del lomo que dice «ACHILI IN SCIRO ATT.I» en el caso del primer libro, especificando los actos II y III en los siguientes. Como peculiaridad se puede mencionar el hecho de que en todos los volúmenes se refleje una paginación original que no parece responder a ningún parámetro lógico aparente, y que nos lleva a pensar en una paginación previa a la escritura de la música, habiéndose arrancado hojas en los cuadernillos originales. Otro hecho digno de mención es la existencia en el tercer volumen de un cosido que abarca los folios 40 a 45, el cual ocultaba hasta hace poco un aria correspondiente a Deidamia, personaje femenino principal del drama. Este cosido se efectuó debido a la desestimación del aria durante los ensayos previos en favor de otra versión que aparece en condiciones normales, esto es, sin ningún tipo de cosido, dentro del manuscrito. Es anómalo también el hecho de que este aria «cosida» se encuentre fuera de la que sería su ubicación lógica en el desarrollo de la trama.

Las particellas conservadas se encuentran por su parte encuadradas de forma análoga a la partitura general, pero con una decoración menos profusa. Han

⁶ SUBIRÁ, José: *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1971, p. 122.

llegado hasta nosotros cuatro volúmenes correspondientes a los violines II, tres de violeta, uno de trompa I, otro de trompa II, bassone, dos volúmenes de violonchelo, uno de basso continuo y otro de ripieno, y cinco volúmenes correspondientes a violines I. En algunas de las particellas correspondientes a los violines I y II aparecen recogidos los nombres de los intérpretes concretos, como es el caso de los señores Facó, Manalt, Terri, Giovanni y Marcheini. Se trata en todos los casos de instrumentistas pertenecientes a la Capilla Real, lo cual lleva a pensar que los instrumentistas seleccionados para participar en las representaciones líricas de la corte formaban parte de la plantilla habitual de la Real Capilla.

No sólo se conserva la parte instrumental de este drama, sino que en la Biblioteca Nacional de Madrid se puede encontrar también el libreto que se editó con motivo de su estreno. Dicho libreto se encuentra clasificado con la signatura T/13859 dentro de un volumen en el que se recogen también otros libretos correspondientes a otros dramas coetáneos al que nos ocupa. Si bien este libreto no aporta información musical como tal, los datos referentes a las condiciones del estreno que allí se recogen son fundamentales.

En las primeras páginas se recoge la dedicatoria realizada por el Marqués de Monte Alto a Su Majestad Felipe V, aclarando que la representación del drama es debida a los esponsales de la Infanta de España Doña María Theresa con el Real Delfín de Francia. Se data la representación en el 13 de noviembre de 1744. En la página siguiente se recoge la portada de *Achille in Sciro*, denominada como «opera dramática». Se menciona a Pietro Metastasio como autor de los versos y el «Regio teatro del bon-ritiro» como emplazamiento donde se ofreció la primera representación. En esta misma portada aparece mencionado Antonio Sanz como impresor del libreto y se repite el motivo de la composición de la ópera así como la fecha de su estreno.

A lo largo de las páginas siguientes se recoge el argumento, el elenco vocal, y se menciona a los encargados de la parte musical y de la escenografía, Francesco Corselli y Santiago Bonavía, respectivamente.

Volviendo a la partitura orquestal y mediante un análisis de la misma podemos llegar a la conclusión de que España se hallaba entonces a la cabeza de las innovaciones que se estaban produciendo en este barroco tardío, barroco que pronto daría paso a un floreciente clasicismo en el que España se quedaría atrás con respecto a los reinos vecinos.



En *Achille in Sciro* se encuentran los rasgos característicos de la denominada ópera seria. Desde el punto de vista literario, los dramas de Pietro Metastasio se inspiran en dramas antiguos, pero actualizando los métodos. Se diferencian del estilo francés en que son obras con mayor realismo y verosimilitud. La trama suele desarrollarse entre seis personajes, aunque en este caso concreto son siete. Los

protagonistas se debaten invariablemente entre el amor y el deber, lo cual produce continuos conflictos en el plano psicológico. En el caso de Achille, el héroe se debate entre su instinto guerrero y el amor que profesa a Deidamia. Así y todo, y pese a crearse situaciones de gran tensión, Metastasio alivia la dureza de la trama mediante sorprendentes giros que llevan siempre a un final feliz, característica que fue incluso motivo de crítica por parte de alguno de sus contemporáneos.

Los recitados de Metastasio son cortos y concisos en contraste con los grandes diálogos de la tragedia francesa. Las arias se sitúan siempre al final de las escenas, y se emplean para realizar interludios, tomando el papel de los antiguos coros, realizando comentarios sobre la acción que se desarrolla en cada momento.

Teniendo en cuenta que la estructura de todas las arias es tripartita, se pueden diferenciar entre ellas dos tipos: Aria «da capo» con la sección A en la tonalidad principal y B en un tono vecino, en la que al final del aria aparece especificada la indicación que da nombre a este tipo de arias. Aria «dal segno», con estructura básica igual que la anterior, pero con la peculiaridad de que en vez de remitir al principio de la pieza, remite a un signo que suele aparecer en el punto donde comienza la voz, obviando la introducción instrumental.

Según el carácter de las arias se pueden distinguir tres tipos: Aria «de afetto», en la que el cantante expresa su estado emocional en ese punto concreto del desarrollo del drama, descriptivas, cuya función es sencillamente la que su nombre indica, y guerreras, cuyo vigor y fuerza dramática son muy características del barroco.

En lo que respecta al recitado y como una clara innovación en la técnica compositiva, se pueden distinguir dos tipos de recitativos según su acompañamiento. El más generalizado es el que se denomina recitado seco, en el que la voz es acompañada únicamente por el bajo continuo empleando para ello valores rítmicos prolongados. Aparece otro tipo de recitado de manera muy precisa en el último acto durante las intervenciones de Deidamia. Se trata de un estilo de recitado acompañado en el que la fuerza dramática del momento se ve remarcada por un acompañamiento instrumental más amplio y desarrollado principalmente en arpeggios, lo que da un mayor vigor al culmen dramático de la obra.

Así, y a la vista de todos los datos obtenidos mediante un examen exhaustivo de una de las obras que se conservan de manera íntegra, podemos tener una visión aproximada de la lírica escénica que imperaba en la corte de Felipe V. Se trata, no obstante, de una visión parcial. Sólo a través de la comparación de estos datos con otros obtenidos de posteriores estudios sobre otras obras que se conservan tanto total como parcialmente se puede obtener una visión de conjunto fiable.

REPRESENTACIÓN ALGEBRAICA DE LAS ESCALAS MUSICALES

 Carlos GARCÍA SUÁREZ

Resumen

Durante los últimos treinta años, el ámbito de la teoría de la música ha ido incorporado un conjunto de conceptos y formulaciones matemáticas de sofisticación creciente. Entre éstas, se encuentran las que presentan y discuten las propiedades de las escalas musicales bajo la óptica y el lenguaje del álgebra moderna. La comprensión de estos conceptos resulta de utilidad para entender o abordar algunos desarrollos musicales modernos, tales como la música microtonal. Pero también resulta de utilidad para enmarcar, al menos en parte, el proceso histórico que, en el ámbito de las escalas musicales, se ha ido produciendo en los últimos siglos. En este ámbito, es notoria la carencia de trabajos que presenten aportaciones en idioma español. Por ello, este artículo se plantea realizar una recapitulación de algunas de estas aportaciones. En particular, este artículo presentará las escalas musicales como objetos matemáticos que, en algunos casos, pueden poseer las propiedades de lo que, en álgebra, se llama estructura de *grupo*. Se introducirá el importante concepto de generadores de una escala y se discutirán algunas representaciones y propiedades, específicas, de las escalas de más doce sonidos por octava. Finalmente, el artículo aporta una clasificación de las escalas atendiendo al número y tipo de sus generadores.

1. Introducción

Durante varios milenios las escalas musicales han constituido el ingrediente primario sobre el cual se ha construido la música. Diferentes civilizaciones, en diversas partes del mundo, han usado y usan escalas musicales diferentes. Es una experiencia común que muchas de estas escalas conducen a estilos musicales característicos que, con frecuencia, evocan sentimientos y sensaciones diferenciados.

El hecho de que, por un lado, las escalas musicales presenten una cierta personalidad y de que, por otro, no resulten fijadas de forma unívoca por la naturaleza, sino que contengan un grado de arbitrariedad importante en su construcción, ha fascinado a músicos, físicos y matemáticos a lo largo de varios milenios. Esta fascinación, que hoy continua bien patente, ha incentivado el estudio de la estructura matemática de las escalas musicales.

La tradición suele asignar a Pitágoras (s. VI a.C.) los primeros intentos formales de identificar las relaciones aritméticas que subyacen bajo la consonancia de los sonidos. Relaciones que, en la Grecia antigua, dieron lugar a la construcción de escalas bien conocidas y documentadas [19], [2]. Sin embargo, parece cada día más claro que los Egipcios e, incluso, antes los Sumerios, ya en los albores de la historia, usaron escalas ligadas a relaciones numéricas bien establecidas [11].

En occidente, hasta que no llego el Renacimiento, la escala indiscutiblemente usada fue la llamada Escala Pitagórica. Pero a partir de entonces comenzó un debate, que aún sigue vivo, sobre como modificar o ampliar dicha escala para mejorar sus consonancias o para permitir composiciones más complejas, sobre todo desde el punto de vista armónico. Durante siglos, esta discusión ha despertado el interés de músicos, científicos y matemáticos y ha dado lugar a la proposición de numerosas escalas [2]. Pero ha sido, en parte, siguiendo el proceso de búsqueda que se inicia a raíz del abandono del concepto de tonalidad a finales del siglo XIX y, más significativamente, por las oportunidades que la aparición del ordenador digital aporta en lo que se refiere a la generación de sonidos, que se ha producido un interés renovado en la construcción y utilización de escalas de más de doce sonidos por octava. En este proceso, se ha vuelto a poner de manifiesto que resulta de interés identificar cuales son las estructuras íntimas subyacentes en las habituales escalas occidentales. Esta identificación, al margen de ayudar a comprender mejor las escalas usadas en la actualidad, habría de facilitar la construcción de nuevas escalas que presentarán un buen potencial como materia prima para el trabajo de los compositores.

Son varios los trabajos que se han desarrollado en los últimos años en este ámbito. En este artículo, nos centraremos, en buena medida, en aquellos que han buscado dichas estructuras básicas en el *álgebra de grupos*. En este sentido, el trabajo que parece haber introducido el concepto de grupo aplicado a las escalas musicales es el Budden [3]¹ y, posteriormente, el de Balzano [1]². Balzano, específicamente, describe la aplicación de la teoría de grupos, pero centra su interés en la identificación de propiedades que permitan construir, lo que él considera, escalas diatónicas generalizadas: escalas que sean un subconjunto de una escala cromática más amplia y en las que puedan reconocerse algunas de las propiedades que la escala diatónica de siete sonidos presenta frente a la escala cromática de doce. Reconociendo el interés de dichos esfuerzos, hemos omitido mayor referencia a esta parte de su trabajo porque creemos, con Erlich [9], que presentan, un cierto grado de arbitrariedad.

¹ Budden también introduce el concepto de grupo al analizar ciertas simetrías y estructuras repetitivas que se dan en el desarrollo de muchos pasajes musicales.

² También existe una escuela Francesa, algo posterior en el tiempo, cuyo principal exponente es Hellegouarch [15].

2. Definición de escala musical

El objeto de esta sección es definir y presentar el objeto matemático que llamaremos escala musical. Para ello, y dado que la experiencia musical es de carácter principalmente sensorial, comenzaremos la formulación partiendo de un conjunto que representa una realidad física bien perceptible: el conjunto Γ de todos los tonos musicales posibles³. Una colección de n tonos puede ser representada por $\{\tau_1, \tau_2, \dots, \tau_n\}$ donde los $\tau_i \in \Gamma$. Puede definirse una aplicación ϕ entre los elementos de Γ y el conjunto de los números reales positivos \mathfrak{R}^+ , de manera que, la imagen $\phi(\tau_i)$ de cada uno de los τ_i sea el valor numérico de la frecuencia del armónico fundamental del cada tono. Denominaremos $\Upsilon \in \mathfrak{R}^+$ al conjunto de imágenes así obtenido. Es decir,

$$\phi : \{\tau \rightarrow f; \tau \in \Gamma, f \in \Upsilon\}$$

Es evidente que dos tonos diferentes, en particular de diferente composición armónica, pueden compartir una misma imagen y que, por lo tanto, la aplicación ϕ no tiene el carácter de una inyección.

Consideremos ahora el que denominamos como conjunto de *todos los intervalos posibles*

$$I : \{x; x \in \mathfrak{R}^+, x \geq 1\}$$

Definimos la aplicación $\delta : \{\Gamma \times \Gamma \rightarrow I\}$, que asigna a cada par de tonos (τ_i, τ_j) un elemento de I que denominaremos *valor del intervalo*. La regla de asignación es

$$\delta(\tau_i, \tau_j) = \frac{\max\{\phi(\tau_i), \phi(\tau_j)\}}{\min\{\phi(\tau_i), \phi(\tau_j)\}}$$

que da el cociente entre la frecuencia fundamental mayor y la menor de los tonos considerados. Es evidente que la aplicación δ no tiene, tampoco, un carácter inyectivo, ya que diversos pares de tonos pueden dar la misma imagen o valor del intervalo.

³ En este artículo se utiliza el término *tono* y *tono musical* para denominar, indistintamente, a un sonido armónicamente complejo producido por un instrumento musical y que, por lo tanto, en general consiste en la superposición de varios sonidos armónicamente puros cuyas frecuencias crecen según la proporción 1, 2, 3, ..., etc.. La acepción habitual de la palabra *tono* como intervalo no se utiliza en este artículo.

Como ha podido verse, hemos partido del concepto de tono y de frecuencia para llegar al de intervalo. Este recorrido nos parece el más natural. Sin embargo, otros autores prefieren realizar su construcción sobre el conjunto de las frecuencias (p.e. [14]).

Es un hecho bien contrastado que existe una fuerte correlación entre la impresión subjetiva de consonancia o disonancia que producen dos tonos al sonar simultáneamente y el valor del intervalo entre dichos tonos. Y, en particular, que cuando dos tonos son tales que el valor de su intervalo es 2, se produce la máxima impresión de consonancia⁴. Este hecho sugiere considerar la relación binaria \mathfrak{S} que se define, diciendo que dos intervalos $\{i_a, i_b \in I\}$ son equivalentes, y lo escribiremos como $i_a \mathfrak{S} i_b$, si y sólo si $i_a = i_b \cdot 2^z$ donde z es un número entero positivo o negativo, es decir⁵

$$\mathfrak{S} : \{i_a \mathfrak{S} i_b \Leftrightarrow i_a = i_b \cdot 2^z; z \in \mathbb{Z}\}$$

Es fácil comprobar que la relación binaria \mathfrak{S} es reflexiva, simétrica y transitiva y que, por lo tanto, puede considerarse como una *relación de equivalencia*. Denominaremos $C(i)$ a cada una de las clases de equivalencia a que da lugar \mathfrak{S} . La relación \mathfrak{S} introduce una partición sobre el conjunto de los intervalos I , ya que permite dividir dicho conjunto en un conjunto de subconjuntos disjuntos: los intervalos pertenecientes a cada una de las infinitas clases de equivalencia. El conjunto de todas las clases de equivalencia, con frecuencia denominado conjunto cociente, se puede escribir como I/\mathfrak{S} y, en nuestro caso, lo denominaremos *octava*.

Es útil considerar el concepto de *representante canónico* de una clase de equivalencia. En el caso que nos ocupa, llamaremos representante canónico de la clase de intervalos $C(i)$ al miembro de dicha clase i' que cumple $1 \pm i' < 2$. Es claro que cada clase tiene un único representante canónico. El conjunto de todos los representantes canónicos forma un subconjunto $P \subset I$ al que también podríamos denominar, sin crear confusión, *octava*.

En música, el análisis de las propiedades armónicas de los intervalos se centra, principalmente, en el estudio de las propiedades de consonancia o disonancia de los representantes canónicos P . Alguno de éstos reciben nombres particulares bien

⁴ Las razones físicas y fisiológicas son bien conocidas y han sido ampliamente discutidas a lo largo de los últimos siglos. Resulta especialmente interesante y recomendable el trabajo de Helmholtz [16].

⁵ A pesar de que la selección de $i = 2$ como valor a partir del cual se configura todo el desarrollo posterior de la escalas es totalmente natural, desde un punto de vista teórico nada impediría elegir otro valor. Por ejemplo, la llamada escala de Bohlen-Pierce [23] es una escala de 13 tonos iguales repartidos en un intervalo de una doceava, es decir divide en trece partes el intervalo 3:1.

conocidos, entre los que están los de *tercera mayor justa* ($i^{\circ} = 5/4$) de *cuarta justa* ($i^{\circ} = 4/3$) y de *quinta justa* ($i^{\circ} = 3/2$) (ver cuadro 1). Ellis [7] ha recogido, enciclopédicamente, más de 150 nombres correspondientes a otros tantos intervalos del conjunto I° .

Las consideraciones anteriores nos permitirían definir una *escala musical* Σ como una sucesión finita y ordenada de intervalos canónicos

$$\Sigma^{\circ}: \{i_1^{\circ}, i_2^{\circ}, \dots, i_n^{\circ}\} \text{ donde } i_1^{\circ} = 1, i_1^{\circ} < i_{i+1}^{\circ}, i_n^{\circ} < 2$$

o, tal vez de forma más propia, como un conjunto finito y ordenado de clases de intervalos

$$\Sigma^{\circ}: \{C(i_1^{\circ}), C(i_2^{\circ}), \dots, C(i_n^{\circ})\}$$

Ahora bien, conviene señalar que las definiciones clásicas de escala hacen más bien alusión a una sucesión de tonos más que de intervalos⁶, por ello, y para evitar confusión, completaremos la denominación de esta escala llamándola *escala de intervalos* y la diferenciaremos así de la sucesión ordenada de tonos a la que llamaremos *escala de tonos* o *escala de clases tonos*. Para la construcción de una escala de tonos es necesario fijar un tono de referencia que llamaremos *tónica*.

Sea $\tau_i^{\circ} \in \Gamma$ un tono cualquiera, que actuará como tónica, y sea Σ° una escala de intervalos, donde sus representantes canónicos se denotan por $\{i_k^{\circ} = K 1, 2, \dots, n\}$. Podemos construir una escala de tonos, que llamaremos escala de τ_i° en modo Σ° como la sucesión ordenada de tonos $\{\tau_1^{\circ}, \tau_2^{\circ}, \dots, \tau_n^{\circ}\}$ donde los τ_i° se eligen de forma que generen un intervalo i_k° con la tónica, es decir que $\delta(\tau_i^{\circ}, \tau_i^{\circ}) = i_k^{\circ}$.

La operación anterior, que no es más que la transposición de la escala de intervalos a la tonalidad marcada por la tónica, establece una biyección, dependiente del parámetro τ_i° , entre el conjunto de intervalos I y el de tonos Γ . Dicha biyección permite inducir una relación de equivalencia sobre Γ que llamaremos $\aleph(\tau_i^{\circ})$. Esta relación de equivalencia se describe diciendo que dos tonos τ_j y τ_k están relacionados entre sí y, por lo tanto, pertenecen a la misma clase de equivalencia si los intervalos $\delta(\tau_i^{\circ}, \tau_j)$, $\delta(\tau_i^{\circ}, \tau_k)$ pertenecen a la misma clase de equivalencia.

La relación de equivalencia $\aleph(\tau_i^{\circ})$ permite generar, pues, unas clases de equivalencia que denominaremos $C(\tau_i^{\circ}, \tau)$, cuya agrupación es la partición $\Gamma / \aleph(\tau_i^{\circ})$ que resulta isomorfa con la anterior partición del conjunto de las clases de intervalos I / \aleph .

⁶ Por ejemplo, Randel [21]: «A collection of pitches arranged in order from lowest to highest (...)» o *Diccionario de la RAE* [5]: «sucesión diatónica o cromática de las notas musicales».

Valor	Nombre	Valor	Nombre
1	unísono	7/5	quinta sub-menor
10/9	segunda menor	3/2	quinta
9/8	segunda mayor	8/5	sexta menor
8/7	supersegunda	5/3	sexta mayor
7/6	tercera sub-menor	12/7	sexta super-mayor
6/5	tercera menor	7/4	séptima armónica
5/4	tercera mayor	16/9	séptima menor
9/7	tercera super-mayor	9/5	séptima menor aguda
4/3	cuarta	15/8	séptima mayor

CUADRO 1: Algunos intervalos justos con nombre propio [7]

Empleando este procedimiento de relación, algunos de los intervalos clásicos que poseen nombre propios característicos se corresponden con clases de equivalencia de tonos que también poseen nombre propios. Por ejemplo, los intervalos destacados en negrita en el cuadro 1 darían lugar a la conocida secuencia: do, re, mi, ...

3. Operaciones entre intervalos y estructuras de grupo

Sobre el conjunto de todos los intervalos I definimos una operación o ley de composición que denotaremos multiplicativamente, es decir por el símbolo « \cdot ». Esta ley de composición, que coincide con la multiplicación de números reales, permite hacer corresponder a los pares de valores de intervalos (i_j, i_k) un tercer intervalo $i_m = i_j \cdot i_k$.

Puede comprobarse que la ley es, lo que los matemáticos llaman, estable⁷ respecto a la relación de equivalencia \mathfrak{I} por lo que induce un ley de composición, que denotaremos por \otimes , sobre el conjunto de las clases de equivalencia I / \mathfrak{I} . Es decir que, además de operar con intervalos, se puede operar con *clases de intervalos* teniéndose el resultado de que si

$$i_j \cdot i_k \rightarrow i_m \Rightarrow C(i_j) \otimes (i_k) \rightarrow C(i_m)$$

⁷ Se dice que una ley es estable respecto a una relación de equivalencia si el compuesto de dos elementos cualesquiera a y b se cambia en un equivalente cuando se reemplazan a y b por dos elementos equivalentes.

Por ejemplo si $i_1=3/2$, $i_2=4/3$ se tiene que $C(i_1) \otimes C(i_2) = C(2) = C(1)$, que es el elemento neutro dentro de I/\mathfrak{I} .

El conjunto cociente I/\mathfrak{I} formado por todas las clases de equivalencia $C(i)$ y dotado de la operación \otimes tiene todas las propiedades necesarias para ser considerado un grupo⁸. Como, una vez definido un tono que actúe como tónica τ , y que podría interpretarse como un parámetro, se puede definir un isomorfismo entre el conjunto de la clase de tonos $\Gamma/\mathfrak{K}(\tau)$ y el conjunto de clases de intervalos I/\mathfrak{I} se deduce que puede definirse una operación $\bar{\otimes}$ que permite a Γ adquirir también estructura de grupo, es decir

$\langle I/\mathfrak{I}, \otimes \rangle$ es un grupo isomorfo isomorfo con el grupo $\langle \Gamma/\mathfrak{K}(\tau), \bar{\otimes} \rangle$

Pero nuestro interés, a la hora de estudiar las escalas musicales, no está en los conjuntos anteriores de tonos e intervalos, que poseen ambos infinitos elementos, sino que se sitúa en los subconjuntos finitos y ordenados de clases de tonos o clases de intervalos. Por ejemplo, nos interesa conocer qué características habrían de tener los subconjuntos del tipo $\Sigma^\circ : \{C(i_k); k=1, \dots, n\}$ para que mantengan las propiedades de grupo, ya que esto nos aseguraría que las operaciones entre intervalos son cerradas y que, por lo tanto, cualquier melodía puede transponerse a cualquier tonalidad. O dicho de otra forma, ¿qué estructura íntima ha de poseer la escala Σ° para que ésta sea un subgrupo del grupo $\langle I/\mathfrak{I}, \otimes \rangle$?

Para responder a esta pregunta de forma general, y para el posterior análisis de los diversos tipos de escalas, conviene definir el concepto de *generador de una escala*, que replica el conocido concepto generador en la teoría de grupos. Diríamos que el subconjunto $\sigma^\circ \subset \Sigma^\circ$ es un *sistema de generadores* de la escala Σ° si todos los elementos de dicha escala pueden generarse cómo producto \otimes de un número finito de elementos de σ° o de sus inversos. Con esta definición es evidente que siempre puede encontrarse al menos un subconjunto generador, si bien cabría considerarlo como de carácter impropio, ya que se trataría del conjunto Σ° en sí mismo. Pero los casos interesantes se dan cuando existen sistemas de generadores con un número reducido de elementos. En ese caso, se pueden anticipar algunas propiedades de las escalas atendiendo a sus generadores.

El ejemplo más sencillo se da cuando un único elemento $C(i)$ es capaz de generar Σ° . Denominaremos a dichas escalas como *monógenas*. Las escalas monógenas más importantes, por razones históricas y prácticas, son las conocidas

⁸ La definición de grupo puede encontrarse en cualquier manual de álgebra, por ejemplo en [22]. Las propiedades más relevantes de un grupo son que: 1) la operación entre dos elementos del conjunto siempre da lugar a otro elemento del conjunto, 2) que todos los elementos tienen un inverso contenido en el conjunto y 3) que existe un elemento neutro.

pentatónica (de 5 elementos), *pitagórica diatónica* (de 7 elementos) y, la denominada *igualmente temperada* de 12 elementos. Históricamente se han propuesto también diversas escalas igualmente temperadas, y por lo tanto monógenas, de más de 12 elementos, tales como las escalas de 19, 22 y 31 elementos [9],[1].

Las escalas pentatónica y pitagórica poseen el mismo generador y éste es la clase de equivalencia que corresponde al intervalo de quinta justa $C(3/2)$, así se tiene:

- ¶ que la escala pentatónica se genera por las potencias sucesivas del generador $C(3/2)$ y es (realizando la ordenación correspondiente)

$$C[(3/2)^0], C[(3/2)^2], C[(3/2)^4], C[(3/2)^1], C[(3/2)^3]$$

empleando la notación exponencial para denotar el producto repetido cuyos representantes canónicos son: {1, 9/8, 81/64, 3/2, 27/16}

- ¶ que la escala pitagórica diatónica, continua la serie anterior en dos elementos más, dando lugar a

$$C[(3/2)^0], C[(3/2)^2], C[(3/2)^4], C[(3/2)^{-1}] fa, C[(3/2)^1], C[(3/2)^3], C[(3/2)^5]$$

cuyos representantes canónicos son:

$$\{1, 9/8, 81/64, 729/512, 3/2, 27/16, 243/128\}$$

Conviene notar que cualquiera de los representantes canónicos de estas dos escalas se puede escribir como $2^r 3^s$ donde r y s son números enteros. A veces se utiliza esta consideración para denominar a estas escalas como escalas de límite-3, en el sentido que solamente se han utilizado para su construcción números primos menores o iguales que 3 [20]. La habitualmente denominada *escala de entonación justa*⁹, necesita de una construcción límite-5, o lo que es lo mismo, de un sistema de generadores no basado únicamente en la quinta $C(3/2)$, sino, por ejemplo, la tercera mayor justa $C(5/4)$. Por ello la escala justa (límite-5) no es monógena.

⁹ La definición que consideramos aquí de *escala de entonación justa* es la de Randel [21] «Any tuning that incorporates five or more acoustically pure types of intervals within the octave; in the case of the diatonic or chromatic scales, those based on acoustically pure major thirds and acoustically pure fifths»; cuya intención es similar al de Barbour [2] «a 12 note system that contains some arrangement of pure fifths and major thirds»; es decir la que habitualmente se denomina *escala de entonación justa* no pretendería la reproducción exacta de la serie armónica, ya que ésta hace aparecer intervalos justos tales como el del séptimo armónico 7/4 (o séptima armónica o natural) que no puede reducirse a una combinación de terceras mayores y quintas justas.

Tampoco serían monógenas, al necesitar tres y cuatro generadores respectivamente, las escalas de límite-7 y límite-11 que se vienen describiendo en las últimas décadas [20], [9] y a las que nos referiremos más adelante.

Es fácil comprobar que ni la escala Pentatónica ni la Pitagórica forman un subgrupo de \mathcal{I} , ya que no son conjuntos cerrados frente a la operación \otimes . Es decir, la adición sucesiva de quintas justas da lugar, como es bien sabido, a una serie infinita de clases de intervalos diferentes.

Ambas escalas son parte de lo que Ellis [8] denominó *temperamentos lineales*¹⁰. Como se verá en la siguiente sección, este resultado puntual puede generalizarse fácilmente atendiendo al hecho de que el número 2, base de la relación de equivalencia elegida, y el número 3, el generador de la escala, son números primos entre sí.

4. Escalas monógenas de n elementos

Como ya se ha indicado nos interesa conocer qué condiciones ha de cumplir una escala monógena finita para que sea un grupo. La propiedad de grupo es esencial ya que es la que nos asegura que las operaciones entre elementos del conjunto es cerrada y que, por lo tanto, cualquier melodía puede transponerse a cualquier tonalidad empleando, exclusivamente, las notas de la escala. Esta propiedad es la que Ellis [8] asoció a lo que él denominó «temperamentos cíclicos», es decir escalas en que, a partir de una cierta nota, la sucesión de notas de notas de la escala vuelve a repetirse. Como puede anticiparse, estas escalas son las habitualmente denominadas «igualmente temperadas».

Conviene estudiar, por lo tanto, las propiedades de los grupos monógenos. Afortunadamente, este tipo de grupos han sido ampliamente estudiados en álgebra con lo que podemos obtener los resultados que deseamos simplemente recuperando dichos trabajos de los manuales de álgebra (p.e. [22]). A tal fin, y para simplificar la exposición, estudiaremos dichas propiedades en términos generales para un grupo G y para un generador a .

Sea a un elemento cualquiera de un grupo G donde la ley de composición interna se denota multiplicativamente y el elemento neutro es denominado como e . El conjunto generado por las potencias a^r , siendo r un número entero, es un subgrupo de G , diciéndose que está engendrado por a . Sobre este grupo monógeno cabe considerar dos posibles casos. A saber, que siendo p y q dos números enteros, se cumpla

¹⁰ «an endless series of notes which never recur in pitch».

1. que si $a^p = a^q$ se implica, necesariamente, que $p = q$. Entonces el subgrupo generado comprende una infinidad de elementos, y se denomina grupo monógeno infinito.
2. que existan algunos p, q , con $(p-q) = k > 0$, tal que se cumple $a^p = a^q$ o lo que es lo mismo tal que $a^{(p-q)} = a^k = e$. En este caso el grupo monógeno es finito.

Para este segundo caso, designemos por n el menor número positivo para el cual $a^n = e$. Se dice entonces que se trata de un *grupo cíclico de orden n* y los $\{a^0, a^1, \dots, a^{n-1}\}$ son todos distintos, y cualquier otro elemento del grupo coincide con uno de ellos. Si p es un entero cualquiera (positivo o negativo), podrá escribirse $p = qn + r$, siendo q un entero y $0 \leq r < n$, de donde $a^p = a^{qn+r} = a^r$, siendo entonces a^r el representante canónico de la clase de equivalencia constituida por todos los a^p .

Cualquier grupo cíclico finito de orden n , que llamaremos C_n , es isomorfo con Z_n , el conjunto de los enteros dotados de la operación *adición módulo n* ¹¹. Igualmente, cualquier grupo cíclico infinito es isomorfo con el conjunto infinito de los números enteros Z .

Volvamos ahora al estudio de las escalas generadas por la quinta justa (tales como la escala Pitagórica). Para que una escala de este tipo fuese un grupo cíclico de orden 12, debería cumplirse que $C[(3/2)^{12}] = C(2)$ o lo que es lo mismo que, $3^{12} = 2^q$ donde q sería algún número entero. Pero esto es imposible ya que 3 y 2 son primos entre si.

De lo anterior se infiere que para que una clase de intervalos $C(i_g)$ pueda ser generador de una escala cerrada, es decir que sea un grupo finito, debe ocurrir que $i_g^n = 2^m$ para algún $n, m \in Z^+$ siendo $m < n$. Para $n = 12$, si tomamos $m = 1$, el intervalo generador es el conocido semitono temperado, $C(i_g) = C(2^{1/12})$ y se obtiene la actual escala igualmente temperada de 12 notas, que es isomorfa con Z_{12} y que por analogía podríamos llamar C_{12} . Si se toma $n = 3$, el generador correspondiente sería $C(i_g) = C(2^{1/3})$ o lo que es lo mismo, una tercera mayor temperada y se obtendría una escala de solamente 3 tonos distintos *do, mi, sol* # que es isomorfa con Z_3 . Todas estas escalas son cerradas, de hecho todas son subgrupos de la escala C_{12} .

De forma más general, para cada m elegido, se generaran n/m elementos distintos siempre y cuando m sea un divisor de n . Si m y n son primos entre si (por ejemplo con $m = 7$ el caso de una escala de 12 notas, $n = 12$), ocurre que $C(i_g) = C(2^{m/n})$ (en el ejemplo $2^{7/12}$, que es una quinta temperada) es un generador completo de C_n , es decir genera los n elementos diferentes de dicho grupo cíclico. Es decir que, al margen del generador básico i_g también serán generadores del grupo

¹¹ La operación $mod_n(z)$ da el resto de dividir un número entero z por n .

cíclico completo C_n , todas las potencias de i_i^m tales que m y n sean primos entre sí.

Este resultado es bien conocido en la teoría de grupos y puede resumirse en la siguiente proposición: en un grupo cíclico de orden n el número de generadores diferentes viene dado por la función φ de Euler, representada por $\varphi(n)$.

La función $\varphi(n)$ puede calcularse utilizando el *teorema fundamental de la aritmética* que expresa que todo entero positivo n se descompone de manera única, excepto por una reordenación de factores, en un producto de números primos $p_1^{\alpha_1} p_2^{\alpha_2} \dots p_k^{\alpha_k}$. Entonces la función es

$$\varphi(n) = (p_1 - 1) p_1^{\alpha_1 - 1} \dots (p_k - 1) p_k^{\alpha_k - 1}$$

En el caso de las escalas musicales igualmente temperadas esto tiene algunas consecuencias interesantes. Como ya hemos dicho en el caso de la habitual escala de 12 tonos, se tiene que $\varphi(12) = 4$, es decir que existen los cuatro generadores básicos ya comentados: el semitono i_{12}^1 , donde $i_{12} = 2^{1/12}$, la cuarta i_{12}^4 , la quinta i_{12}^5 y la séptima mayor i_{12}^{11} . Todos generan la misma escala aunque hacen aparecer los intervalos en órdenes diferentes, que recuperan su ordenación habitual al expresar la escala en función de sus clases de equivalencia de intervalos. Los estudiantes de música reconocerán este resultado ya que con frecuencia son obligados a «hacer escalas» por semitonos ascendentes $C(i_{12}^1)$, por semitonos descendentes $C(i_{12}^{11})$, o por los llamados «círculos de cuartas» $C(i_{12}^4)$ y de quintas $C(i_{12}^5)$ ¹³. Cuando se hacen escalas empleando otros intervalos, por ejemplo, por segundas mayores $C(i_{12}^2)$ el estudiante comprueba que no recorre todas las notas sino solo un subconjunto, un subgrupo realmente de seis notas. Este resultado puede generalizarse, diciendo que, al margen del caso impropio $C_k \equiv C_n$, resulta que C_k es un subgrupo de C_n si y sólo si k (o el inverso de k módulo N) divide a n , es decir $\text{mod}_k(n) = 0$.

Otra cuestión que resulta aparente de la discusión anterior es que es posible encontrar sistemas de generadores que no contengan explícitamente un generador básico $C(i_{12}^1)$. En efecto, basta con elegir, por ejemplo, parejas de elementos del grupo tales que $i_{12}^{g_1} \cdot i_{12}^{g_2} = i_{12}^g$ lo cual en un grupo cíclico es muy fácil ya que, por ejemplo, $i_{12}^{-1} \cdot i_{12}^{g+1} = i_{12}^g$ por definición. En el caso de la escala musical igualmente temperada podría tomarse, por ejemplo, una tercera mayor i_{12}^4 y una tercera menor i_{12}^3 , ya que su combinación aplicada sucesivamente genera el subgrupo completo. Es decir cualquier tono de la habitual escala temperada puede expresarse

¹² 1, 5, 7 y 11 son los únicos números menores de 12 que son primos con 12.

¹³ Como es bien sabido, desde un punto de vista histórico, la escala igualmente temperada de doce tonos surge, de hecho, de temperar las quintas, de forma que doce quintas sean equivalentes a siete octavas, es decir de manera que se pueda cerrar el círculo de quintas.

como una combinación de terceras mayores y menores temperadas. Este resultado es otro aspecto de lo que Balzano [1] llama la «tercera representación» de C_{12} . Pero lo mismo ocurriría con las cuartas y las terceras mayores con cualquiera de los inversos de la combinaciones anteriores, por ejemplo una tercera mayor y una sexta mayor.

De forma más general, cualquier grupo cíclico de orden n , en el que n puede expresarse como el producto de una pareja de números primos p , q , puede descomponerse en el *producto directo* de dos subgrupos cíclicos de orden p y q [22].

5. Selección de escalas monógenas con más de doce elementos

De las secciones anteriores resulta evidente que es posible generar infinitas escalas monógenas de más de doce elementos por octava. De hecho, al margen de las consideraciones algebraicas aquí realizadas, a lo largo de la historia se han realizado múltiples propuestas y ensayos con escalas igualmente temperadas de más de doce sonidos por octava [2].

Entre estas referencias históricas, puede destacarse, por ejemplo, la de Nicola Vicentino (1511-1576) que propuso una escala temperada de tonos de 31 sonidos y dió instrucciones para la construcción de un archicembalo¹⁴ capaz de dar dichos sonidos. Esta escala fue, un siglo más tarde, defendida vivamente [17] y su construcción clarificada, mediante la utilización de los logaritmos, por el físico holandés Christian Huyghens (1629-1692). Huyghens argumenta que esta escala permite un ajuste muy bueno y equilibrado a los intervalos más consonantes. Más recientemente, el matemático y músico holandés Adriaan Fokker (1887-1972) ha defendido [12] esta escala como una solución casi óptima al problema de reproducir los intervalos justos, con una escala igualmente temperada. Esta escala, de 31 sonidos, da lugar, por ejemplo, a unas quintas (y cuartas) ligeramente peores que las de habitual escala de 12 sonidos, pero, sin embargo, mejora notablemente la consonancia de las terceras mayores y menores (y, por lo tanto, de las correspondientes sextas), así como de las séptimas armónicas.

El problema de decidir cuántos sonidos debe tener una escala monógena para ser realmente útil a los compositores e intérpretes es interesante, ya que, realmente, no tiene una respuesta que resulte indiscutible. Por ejemplo, si lo que se busca es representar las consonancias naturales de una forma lo más precisa posible (con

¹⁴ Este término aparece, por primera vez en, el tratado de Vicentino [25] y se refiere a un clavicordio de doble teclado y teclas dobles, probablemente inventado en la primera mitad del siglo XVI.

el fin, por ejemplo, de llevar a cabo composiciones tonales), nos enfrentamos al problema de cómo medir el grado de ajuste de una escala dada a los intervalos justos que se derivan de la serie armónica. Si nuestro interés está en disponer de una escala que reproduzca bien las quintas justas, las terceras mayores justas y las séptimas armónicas, compararíamos los correspondientes intervalos aproximados de la escala bajo estudio con aquellos intervalos justos, y nos encontramos que tendríamos que decidir cómo valorar dichas diferencias. Por ejemplo, ¿qué es mejor, unas terceras y séptimas bastante ajustadas a costa de unas quintas peores? o todo lo contrario. En suma, se hace necesario disponer de una métrica que permita medir esta diferencia. Por otro lado, estaría la discusión, en la que no entramos aquí, del compromiso entre la exactitud de la escala y su dificultad de utilización práctica, sobre todo si se considera su utilización via instrumentos más o menos clásicos y no solamente via música controlada por ordenador.

Fooker [12] propone una métrica de este tipo consistente en la desviación media cuadrática de los intervalos generadores básicos (por ejemplo, la quinta justa, la tercera mayor justa la séptima armónica) con los correspondientes de la escala bajo análisis. Con esta métrica, así como con otras similares que pueden ensayarse, efectivamente resulta que la escala igualmente temperada de 31 sonidos presenta unos niveles de ajuste muy interesantes. En un trabajo posterior Fokker [13] realiza un análisis sistemático de la capacidad de ajuste de diversas escalas igualmente temperadas para reproducir, progresivamente, armónicos más altos. Así dependiendo de si el objetivo está en ajustar las quintas y terceras, o si también se desea ajustar las séptimas armónicas, las onceavas y las treceavas se obtienen diferentes resultados. En sus conclusiones Fokker propone de hecho que se adopte la escala de 31 sonidos como un primer nivel de mejora respecto a la situación actual y que, en el futuro, se considere, según la creación musical lo fuese demandando, pasar a escalas de más subdivisiones¹⁵.

Un aspecto relacionado con la selección y utilización de las escalas de más de doce sonidos por octava y la conveniencia o no de identificar lo que se ha dado en llamar «escalas diatónicas generalizadas». Éstas consistirían en subconjuntos de una escala que permitiesen asegurar una cierta coherencia armónica o melódica. Los criterios para extraer un subconjunto «diatónico» de una escala monógena cualquiera han sido objeto de discusión por varios autores [1], [18], [10], [9], no habiéndose alcanzado un consenso al respecto.

¹⁵ La siguiente escala que mejora, en general, la respuesta de la escala de 31 elementos es la de 41, que permite capturar mejor los armónicos superiores al séptimo. Una escala que no alcanza la respuesta de la de 31 sonidos pero que mejora la de 12 sonidos y, no resulta demasiado compleja, es al de 22, que ha sido recientemente defendida por Erlich [9].

6. Escalas no monógenas

Nos hemos referido al sistema de generadores de una escala como aquel conjunto de intervalos que permite obtener cualquier intervalo de la escala como el producto de un número finito de sus elementos. Un caso de particular importancia es el caso de las escalas monógenas en las que el generador es único y en las que se dan dos casos: escalas abiertas y escalas cerradas.

Pero a lo largo de la historia se han propuesto y usado escalas de gran importancia que no responden al modelo monógeno y que, de hecho, necesitan dos o más generadores. Entre éstas, las más importante históricamente son algunas de las escalas de afinación mesotónica. También son escalas no monógenas las habitualmente llamadas escalas de entonación justa (exceptuando la de dimensión 1 que sería la escala Pitagórica y que es monógena ya que tiene como único generador la quinta justa).

Es bien conocida la importancia histórica de las escalas de afinación mesotónicas y su estructura y variantes son bien conocidas¹⁶, por lo que aquí nos limitaremos a una brevísima descripción que nos permita completar nuestra presentación. En términos resumidos las escalas de afinación mesotónica consisten básicamente en sacrificar, en una cierta proporción, la exactitud de las quintas, para asegurar unas terceras mayores perfectas o casi perfectas. En la versión más simple de esta escala las quintas son reducidas en un cuarto de una coma sintónica, de manera que cuatro quintas consecutivas produzcan una tercera mayor¹⁷. Como es bien sabido, el encadenamiento de estas quintas planas, da lugar, al completar la octava, a la aparición de una quinta muy desafinada que es la conocida quinta *del lobo* o «quinta ahuyante» que impedia la utilización de tonalidades alejadas de la empleada como referencia en el proceso de afinación. Esta escala, en su versión más simple, tiene un único generador: la quinta temperada (la justa menos el cuarto de coma sintónica), ya que la quinta del lobo necesaria para completar la octava se deduce automáticamente¹⁸. Sin embargo, sobre esta versión inicial de la escala mesotónica se han propuesto otras que necesitan más de un generador. Por ejemplo, Barbour [2] menciona un temperamento mesotónico en que el exceso de la quinta del lobo es repartido en dos quintas. Ellis menciona que este temperamento estuvo en uso en Inglaterra durante una parte del siglo XIX. Es claro que en

¹⁶ Existen muchas versiones de escalas mesotónicas, el lector interesado puede consultar Barbour [2].

¹⁷ Una coma sintónica es justamente la diferencia entre una tercera pitagórica $2^{-6}3^4$ y una tercera justa $5/4$, que expresada en términos de cents [7] es de, aproximadamente, 21,05.

¹⁸ La quinta temperada sería de 696,58 cents y la «quinta del lobo» sería de 737,64 cents.

este caso, a la quinta temperada original hay que añadir esta segunda quinta del lobo reducida. Estamos pues en un caso de escala con dos generadores.

Otra escala, o mejor familia de escalas, que requieren más de un generador son las escalas justas. Aquí conviene aclarar qué hemos de entender por este término. Según la definición de Barbour [2] aportada más arriba, la escala justa sería aquella que emplease una cierta combinación de quintas y terceras justas. Las referencias históricas a este tipo de escala se remontan a Plotomeo y, más recientemente, al teórico renacentista español Bartolomé Ramos de Pareja [6]. Pero esta concepción inicial se ha ido generalizando y a lo largo del siglo XX se han ido estudiando escalas en que pudieran ser justos los armónicos límite-7 e incluso límite-11 [20]. Por ello en términos matemáticos, podríamos definir una escala de entonación justa como aquella en que todos sus intervalos pueden expresarse como una sucesión de potencias de números primos de la forma $2^{r_0} \cdot 3^{r_1} \cdot 5^{r_2} \cdot 7^{r_3} \cdot 11^{r_4} \dots$, donde los r_i son números enteros, positivos o negativos, el número primo que se elija para detener la sucesión sería el «límite de la escala». Bajo esta terminología, la escala pitagórica es una escala límite-3, la justa tradicional es límite-5, etc. En este contexto, es interesante recordar el trabajo de Adriaan Fokker [12]. Fokker propuso y utilizó una representación gráfica de las escalas de entonación justa en la que los intervalos generados por cada uno de los números primos se representan en ejes separados de un espacio de n dimensiones. De esta representación se excluye el número 2, ya que este forma parte de la relación que permite establecer las relaciones de equivalencia y por lo tanto no aporta nuevos intervalos «per se». La lógica de esta representación es clara, cada número primo genera unos intervalos que le son propios e independientes de los generados por los otros números primos, por ello pueden considerarse como un «generador» independiente o como una *dimensión*.

Posiblemente lo más útil para explicar este concepto es presentar un ejemplo. La figura 1 muestra los intervalos generados por encadenamiento sucesivo de quintas y terceras justas. Las quintas se mueven en horizontal hacia la derecha y la terceras mayores en vertical ascendente. Como es lógico el movimiento de quintas hacia la derecha puede verse, también, como un movimiento en cuartas hacia la izquierda. La que podría llamarse escala de entonación justa «clásica» se ha destacado mediante un sombreado. Puede realizarse una representación similar, aunque algo más compleja, en tres dimensiones para recoger las escalas límite-7. Como es lógico, aunque el concepto sigue siendo útil, para escalas límite-11 y superior la representación gráfica deja de ser factible.

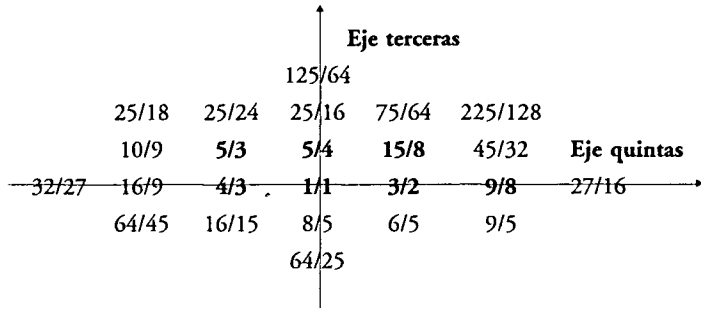


FIGURA 1: Representación de la escala justa límite-5.

Fokker, además, utiliza esta visión espacial de las escalas para introducir dos conceptos de interés, el de *vectores unísonos* y *bloques periódicos*, ambos se emplean, fundamentalmente, como medios para reducir las escalas abiertas e infinitas propias de la entonación justas a escalas cerradas.

La representación de estas escalas en el plano o en el espacio nos sirven para visualizar de una forma sencilla cómo la introducción de más de un generador da lugar, inevitablemente, a escalas abiertas. El único caso en que esto no se produciría sería aquel en que los dos generados generasen, cada uno por su lado, escalas igualmente temperadas, por ejemplo de n_1 y n_2 elementos. En ese caso la escala producto es cerrada, pero además resulta ser una escala igualmente temperada con un número de elementos que se corresponde con en mínimo común múltiplo $mcm()$ de n_1 y n_2 , cuyo generador sería $2^{mcm(n_1, n_2)}$, es decir se reduce a una escala cerrada de un único generador.

7. Clasificación de las escalas atendiendo a su estructura

Las consideraciones realizadas en las secciones anteriores nos permitirían abordar una clasificación de las escalas atendiendo al número y tipo de sus generadores. Existen varias clasificaciones de este tipo. Por ejemplo, como ya se ha mencionado, Ellis [8] clasifica las escalas o, más exactamente, los temperamentos, en dos categorías: los *lineales* que contienen una serie infinita de notas que jamás se cierra y los *cíclicos* en los que las notas, a partir de un cierto punto, comienzan a repetirse. Estos últimos son necesariamente los que se basan en una división de la octava en n intervalos iguales.

Por su parte Barbour [2] no propone un clasificación 'per se' pero la agrupación de escalas y temperamentos que presenta en su excelente obra sirve como

tal, a saber: *escalas griegas, mesotónicas, de entonación justa, de división múltiple* y los llamados *sistemas irregulares*. Esta agrupación atiende, sobre todo, a razones de tipo histórico y de utilización práctica de las escalas.

Un intento más explícito de clasificar las escalas en base a su estructura algebraica es el de Lindley y Tuner-Smith [24]. Éstos proponen dividir las escalas en las de temperamento igual y las armónicas, entendiendo por éstas todas aquellas en que sus generadores tienden a reproducir algunos de los intervalos básicos. A su vez éstas podrían clasificarse en base a dos criterios alternativos. Según el primero quedarían divididas en escalas uni, bi o tri-dimensionales dependiendo del número de generadores. Según el segundo se dividirían en 'coherentes' y 'no-coherentes'. Las primeras son aquellas en que, según sus palabras, 'todas las notas dan lugar a una cadena de quintas'. Las coherentes se dividirían a su vez en 'regulares', 'semi-regulares' e 'irregulares' atendiendo a la distribución de los tamaños de los generadores involucrados. Su clasificación resulta algo confusa porque sus categorías no son claramente excluyentes entre sí.

Aquí proponemos una clasificación que atienda de manera clara al número y tipo de generadores necesarios para la construcción de la escala. Aunque el interés práctico está, fundamentalmente, en las escalas comprendidas en el ámbito de una octava, proponemos establecer una división previa atendiendo a que se emplease en lugar de la octava otro intervalo como generador de las clases de equivalencia. Estamos pensando aquí en escalas del tipo de la mencionada de Bohlen-Pierce [23] en que la equivalencia se construye a partir del ratio 3/1. Aún cabría todavía una división previa adicional para separar las escalas que no poseen ningún intervalo de equivalencia. Estas escalas, lógicamente, son abiertas. Entre las propuestas en esta categoría podrían señalarse las indicadas por Wendy Carlos [4].

Centrándonos en las escalas construidas en el ámbito de una octava, proponemos que la éstas se clasifiquen atendiendo al número de generadores (o dimensiones) necesarios para su construcción, empleando este número para hacer referencia al número de dimensiones que requeriría su representación gráfica. Así tendríamos las escalas uni-dimensionales, las bi-dimensionales, etc. Cada una de estas categorías se dividiría luego en escalas abiertas o cerradas. Cerradas son aquellas que permiten la transposición exacta de todos los intervalos y que son, necesariamente, siempre de temperamento igual. Las abiertas son aquellas que no permiten esta transposición sin límite. A su vez las escalas abiertas, tanto las de una como las de dos o más dimensiones, las dividiríamos, atendiendo al tipo de generadores utilizados, en justas, aquellas que empleen, exclusivamente los generadores basados en los números primos (y que, por lo tanto, para cada dimensión n serían realmente las escalas *límite- n* ya explicadas). Finalmente, quedarían las escalas de cualquier dimensión (mayor que 1) en que sus generadores no son ni todos iguales, ni coinciden con los ratios de los números primos.

Esta clasificación queda más clara atendiendo al diagrama siguiente en el que se aportan ejemplos de cada uno de los tipos mencionados. En el diagrama he-

mos hecho referencia al número de dimensiones de las escalas en vez al número de generados, pero ambos términos resultan intercambiables.

Escalas musicales con intervalos de equivalencia	}	Basadas en la octava	1 Dim	{ Cerradas	Igualmente temperadas
				{ Abiertas	{ Entonación Justa (<i>Pitagórica</i>) { Otras (<i>p.e. mesotónica</i>)
			2 Dim	{ Cerradas	Se reducen al caso de 1 D
				{ Abiertas	{ Entonación Justa (<i>Límite-5</i>) { Otras (<i>p.e. algunas mesotónicas modificadas</i>)
			3 Dim	{ Cerradas	Se reducen al caso de 1 D
{ Abiertas	{ Entonación Justa (<i>Límite-7</i>) { Otras				
n Dim	{	Igual que en los casos anteriores			
Basadas en otros intervalos de equivalencia			{	Por ejemplo el intervalo 3/1 de la escala de Bohlen-Pierce	

8. Conclusiones

Este artículo ha presentado algunos resultados derivados de la aplicación de la teoría de grupos al análisis y construcción de escalas musicales. Dicha aplicación ayuda a comprender la estructura íntima de las escalas musicales. En el caso de las habituales escalas de 12 elementos, la aplicación de dichas ideas da lugar, como no podía ser de otra forma, a resultados bien conocidos. Sin embargo el formalismo empleado puede resultar útil a la hora de proponer y considerar escalas con más de 12 elementos. En relación a este aspecto se han discutido algunos de los criterios que pueden emplearse para la selección, en un momento dado, de alguna de las múltiples escalas de más doce sonidos por octava que se han propuesto, en occidente, a lo largo de la historia. La última palabra quedará, sin embargo, en manos de los compositores, que habrán de encontrar formas de expresión que den sentido y que creen belleza en base al material sonoro que estas escalas expandidas aportan.

Finalmente, el artículo, ha propuesto una clasificación de las escalas musicales atendiendo, principalmente, al tipo y número de sus generadores. Esta aproximación permite presentar la infinita variedad de escalas posibles de una manera sencilla y comprensiva que puede facilitar la labor de estudio y de investigación.

Referencias

- [1] Gerald J. BALZANO: «The group-theoretic description of twelfefold and microtonal pitch systems». *Computer Music Journal*, 4:66-84, 1980.
- [2] J. MURRAY BARBOUR: *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. Michigan State College Press, East Lansing, 2nd ed. (1961) edition. edición original de 1951.
- [3] Frank J. BUDDEN: *The Fascination of Groups*. Cambridge University Press, 1972.
- [4] Wendy CARLOS: «Three asymmetric divisions of the octave». <http://www.wendycarlos.com/resources/pitch.html>.
- [5] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, editor. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española de la Lengua, vigésima edición edition, 1984.
- [6] Bartolomé RAMOS DE PAREJA: *Música práctica*. Thesaurus Musicarum Latinarum. School of Music. Indiana University, Bloomington, IN 47404, la edición original fue impresa en bolonia en 1482 edition. La versión original en Latín puede consutarse en http://www.music.indiana.edu/tml/15th/rammp1t1_text.html.
- [7] Alexander J. ELLIS: *Musical intervals not exceeding an octave, arranged in order of width*. Dover Publications, 1885. Sección D del Anexo XX del libro de Hermann Helmholtz.
- [8] Alexander J. ELLIS: *On temperament*. Dover Publications, 1885. Sección A del Anexo XX del libro de Hermann Helmholtz.
- [9] Paul ERLICH: «Tunning, tonality, and twenty-two-tone temperament». *Xenharmonikon*, 17:12–40, Spring 1998, revisado en abril 2002.
- [10] Agmon EYTAN: «A mathematical model of the diatonic system». *Journal of Music Theory*, 33(1):1-26, 1989, no disponible.
- [11] Henry George FARMER: «The music of ancient mesopotamia». In Oxford University Press, editor, *The New Oxford History of Music*, volume Ancient and Oriental Music, pages 228-254, 1957, reprinted 1999.
- [12] Adriaan Daniël FOKKER: «Les mathématiques et la musique». <http://www.xs4all.nl/huygensf/doc/mm4.html>, 1947. *Archives du Musée Teyler*, vol. 10, Martinus Nijho, Den Haag.
- [13] Adriaan Daniël FOKKER: «On the expansion of the musician's realm of harmnoy». <http://www.xs4all.nl/huygensf/doc/realm.html>, 1967.
- [14] J. GIRBAU: «Les matemàtiques i les escales musicals». *Butl. Sec. Mat.*, 18: 3-27, 1985.
- [15] Y. HELLEGOUARCH: «A la recherche de l'aritmétique qui se cache dans la musique». *Gazette des Mathematicians*, 33:71-80, 1987.

- [16] Hermann HELMHOLTZ: *On the Sensations of Tone*. Dover, 1954 (copia de la segunda edición inglesa de 1885) edition. La primera versión original, en alemán, es de 1863.
- [17] Christian HUYGENS: «Lettre touchant le cycle harmonique». <http://www.xs4all.nl/huygensf/doc/lettre.html>, 1691.
- [18] J. CLOUGH & G. MYERSON: «Variety and multiplicity in diatonic systems». *Journal of Music Theory* (29):249-270, 1985, no disponible.
- [19] Donald J. GROUNT & Claude V. PALISCA: *A History of Western Music*. W. W. Norton & Company, W.W. Norton & Company Inc., 500 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10110, sexta edición (primera edición de 1960) edition, 2001. ISBN 0-393-97527-4.
- [20] Harry PARTCH: *Genesis of a Music*. Da Capo Press, 1974. primera edición 1947.
- [21] Don Michael RANDEL: *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. Rev. of the Harvard Dictionary of Music, Willi Apel. 2nd ed. 1969.
- [22] A. LENTIN & J. RIVAUD: *Algebra Moderna*. Aguilar, 1973. Traducción de la versión original en francés de 1969.
- [23] Max V. MATHEWS & John R. PIERCE & A. REEVES & L. A. ROBERTS: «Theoretical and experimental explorations of the bohlen-pierce scale». *J. Acoust. Soc. Amer* (84):1214-1222, 1988. Puede verse también <http://members.aol.com/bpsite/index.html>.
- [24] Mark LINDLEY & Ronald TURNER-SMITH: «An algebraic approach to mathematical models of scales». *Music Theory Online* 0(3), June 1993, disponible.
- [25] Nicola VICENTINO: *L'antica Musica ridotta alla Moderna Prattica*. 1555.

*B*IBLIOTECA

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN
DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA
DE LA BIBLIOTECA DEL
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID¹

✻ N. ALONSO BARAJAS, E. FERNÁNDEZ PINTO,
I. DE LA HOZ LÓPEZ-BREA

Poco conocemos de Jiménez de Borja. Lo único cierto que podemos decir sobre él es que tuvo a lo largo de su vida una gran vocación de bibliófilo. Entre los libros de su colección aparecieron recortes de periódicos en los que consta que fue presidente de la «Antigua Mutua contra Incendios de casas de Madrid». Ciertos datos sobre su persona nos han sido proporcionados por doña Felisa López de la Fuente, sobrina de la doncella que sirvió a José M.^a Moreno Jiménez de Borja, y gracias a ella sabemos que nuestro coleccionista vivió hasta su muerte en la Plaza de la Ópera n.º 2 de Madrid.

La colección de su biblioteca fue donada por el propio Jiménez de Borja a la Fundación para el Desarrollo de las Bibliotecas (FUNDEBI), heredera universal de sus bienes. FUNDEBI poseía un patrimonio autónomo destinado a actividades culturales en el ámbito de la biblioteconomía y la educación fue inscrita el 29 de junio de 1959 con el número 45 del Registro; inactiva en la actualidad, editó una revista cuatrimestral con la cabecera de «*Signatura*» (ISSN 1132-807X), que sólo duró un año, de diciembre de 1992 (primer número) a diciembre de 1993. En el último número indica su cese por motivos económicos.

¹ La catalogación de la colección de don José María Moreno Jiménez de Borja, conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid formaba parte de una memoria de licenciatura de Historia y Ciencias de la Música para la Universidad Complutense del curso 1998-1999. El trabajo fue iniciado por Covadonga Santos, Marcos Jiménez y Marta González, quienes catalogaron ciento ochenta y tres libros y recogieron algunos datos sobre la colección y su donación al Real Conservatorio de Música de Madrid. Posteriormente se completó el catálogo y se recopilaron algunos datos más sobre el coleccionista. La catalogación se ha realizado con el asesoramiento técnico de Doña Cristina Bordas Ibáñez, profesora de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense, y de Don José Carlos Gosálvez Lara, director de la Biblioteca del RCSMM.

Según la referida Doña Felisa López de la Fuente, Don José M.^a Moreno Jiménez de Borja tuvo una primera intención de crear en el inmueble de su propiedad una biblioteca, pero este proyecto no se llevó a efecto. En 1960 la colección se incorporó a la Biblioteca del RCSMM, y por un artículo en la *Revista de Musicología* realizado por la directora a la sazón de dicha Biblioteca, Margarita Navarro, se sabe que la colección fue dividida entre el RCSMM y la Biblioteca Nacional: «El fondo fue ingresado en calidad de depósito en 1943 siendo objeto de un largo pleito hasta su adjudicación definitiva por sentencia judicial en 1960. Posee un fichero propio (actualmente en poder de la Biblioteca Nacional)»².

Existe otra versión oral sobre cómo llegó la colección de Jiménez de Borja al RCSMM. Según dicha versión la colección fue recuperada hacia 1943 por Manuel García Matos (ayudante de cátedra y posteriormente catedrático de Folklore en 1958 del RCSMM) que un día vio cómo sacaban libros de una casa para tirarlos. Al parecer dicha casa había sido expropiada a Borja por su condición de republicano huido, y posteriormente concedida a un militar. García Matos lo puso en conocimiento del Padre Nemesio Otaño, Director del Real Conservatorio de Madrid por esas fechas, y entre los dos consiguieron que la colección no desapareciera. Se cuenta, anteriormente, que durante muchos años se estuvieron vendiendo libros de la biblioteca en librerías de viejo madrileños.



La colección

La Colección existente en el RCSMM consta de un total de 530 piezas de las cuales 475 son libros y 55 revistas. Casi todos los impresos que tienen fecha de edición son del siglo XIX (144 libros) y del siglo XX (un total de 236). Del siglo XVII se hallan dos libros y del siglo XVIII, dieciséis. El más antiguo está fechado en 1684: *Pragmática que su Magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe sobre la reformatión en el Exceso de Trages, Lacayos y coches en ella contenidas*, editado en Madrid por Julián de Paredes. El más reciente está fechado en 1954. Son siete los libros que tienen fecha posterior a 1942, año del fallecimiento de Jiménez de Borja, lo que nos indica que fueron introducidos en la colección. Los libros y revistas sin fecha de edición hacen un total de 84.

En la colección hay un solo libro manuscrito, se trata de *Recueil de Contredanses tant Anciennes que Nouvelles avec l'Explication des figures pour les Danses*. A. Strasbourg, 1779. Es anónimo y se trata de una joya de cuidada elaboración.

² NAVARRO, Margarita: «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicología*, XI, 988, n.º 1, p. 244.

Al hacer las divisiones en materias, nos encontramos con que la mayoría de los libros tratan de danza y ballet, y de distintos aspectos que tienen estrecha relación con este tema. Forman un primer grupo 238 libros los dedicados a la danza o relacionados con ella: historia y antropología de la danza; manuales y tratados de danza; fotografías de bailarines; biografías; declamación y escenografía, etc.

Le siguen 65 libros de literatura, tanto biografías como libros de poesía, narrativa, etc. Sobre música en general nos encontramos con 46 libros relativos sobre todo a la etnomusicología y el folklore, y a biografías de personajes importantes en la Historia de la Música. Relacionados con el grupo anterior aparecen programas de conciertos y óperas (25 ejemplares), resúmenes de libretos de ópera (25 ejemplares) y folletos relacionados con la canción española y el teatro breve (13 ejemplares). Sobre moda femenina existen 20 libros y 18 revistas. El resto (62 libros) podríamos clasificarlos en un grupo denominado «Varios», ya que tratan los temas más diversos. Se encuentran libros sobre viajes (guías de viajeros), economía, derecho, asuntos cívicos (*Nomenclatura de las Vías Públicas de Madrid*), anticuarios, historia, historia del arte, anuarios, estatutos, temas militares, esgrima, geografía, etc. Muchos son catálogos de distintas colecciones o bibliotecas como los de la Biblioteca Municipal de Madrid, de la colección de Francisco de Borja Pavón y de la Biblioteca Portuguesa, entre otros. Pensamos que estos libros fueron trasapelados en el conjunto de la colección de música y que entre los libros de la colección que se donaron a la Biblioteca Nacional se hallarán, probablemente, libros relacionados con la música y la danza.

Muchos de los libros de la colección poseen firmas añadidas por el propio Jiménez de Borja, y anotaciones de cuándo los compró y lo que le costaron. A veces añadía también explicaciones o un pequeño resumen en la contracubierta del libro. Todos estos datos los hemos introducido en las fichas de catalogación. Algunos libros, también presentan sellos de bibliotecas, normalmente privadas, y que serían comprados por Jiménez de Borja de segunda mano. Es el caso de la biblioteca Cánovas y de la biblioteca del Barón de Castiel. Sobre los libros de danza anteriores a 1930 de la colección de José María Moreno Jiménez de Borja se ha realizado una exposición en la Biblioteca del RCSMM (Abril-Junio 2003).



Criterios de catalogación

Para cada libro o revista se ha elaborado una ficha catalográfica siguiendo la norma ISBD (*International Standard Bibliographical Description*, es decir, la Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada de Publicaciones Monográficas

cas) sobre el soporte informático BiblioDoc de Ifigenia Plus. Se trata de una aplicación de Windows de descripción y gestión documental que cuenta con las funciones necesarias para catalogar, controlar y localizar libros, publicaciones periódicas, vídeos, grabaciones sonoras y multimedia.

Catálogo

Listado completo de la colección «José M.^a Moreno Jiménez de Borja»

- 1 *Almanacco di Corte per l'Anno 1855.* - Parma: Tipografía Reale, 1855
XXII, 771 p.; 15 cm.
Inscripción: «BORJA 33»
1. Historia.
- 2 *Almanaque de los bailes para 1928. Desde el bolero al charleston.* - Madrid, 1927
36 p.:il.; 19 cm.
Contiene dibujos de Mihura, fotografías de Walken y notación musical.
1. Danza.
- 3 *Amuleto, ópera en cinco actos.* - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1878
16p.; 15 cm.
Mutilado: faltan pp. 4 a 12.
1. Libreto.
- 4 *Anuario Curso 1920-21. Universidad Complutense de Madrid.* - Madrid: La Universitaria, 1920
11 p.; 16 cm.
1. Varios.
- 5 *Anuario de la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales: 1915.* - Madrid: Imprenta Renacimiento, 1915
406 p.; 12 cm.
1. Arte.
- 6 *Arte de Bailar bien, El. Los Bailes de Sociedad al alcance de todos.* - Barcelona: E. Heras
24 p.; 18'5 cm. - (Colección popular semanal)
Inscripción: «Comprado el mes de septiembre de 1924 en 25 cts»
1. Danza.
- 7 *Aurora María Jaffret. La Goya.* - Barcelona: Biblioteca films
31 p.: il.; 15 cm.
1. Teatro.
- 8 *Barbero de Sevilla, El: ópera en tres actos.* - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1876
16 p.; 15 cm.
Inscripción: «BORJA 166»
1. Libreto.
- 9 *Catálogo de la Biblioteca municipal de Madrid.* - Madrid: Imprenta municipal, 1902
[70] p., 536 p.; 28 cm.
1. Catálogo, Biblioteca.
- 10 *Catálogo de los libros que forman la Biblioteca que perteneció al Ilmo. Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba.* - Córdoba: La bandera española, [1908]
334 p.; 21 cm.

Inscripción: «Lo compré el mes de julio de 1915 en 4 ptas»

1. Catálogo, Biblioteca.

11

Corte de Napoleon, La: Madame Sans Gené. / SERRANO DE LA PEDROSA, F., ed. lit. - Sevilla: Librería del Heraldo

14 p.:il.; 25 cm.

Contiene fotografías por Lokner.

1. Varios. I. SERRANO DE LA PEDROSA, F., ed.lit.

12

Costumes Militares Catalogue / par un membre de la Sabretache. - Paris, 1900

VII, 562 p.:il. [4] h. de lam.; 25,4 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de noviembre de 1928 en 5 ptas». Contiene grabados

1. Moda.

13

Crispín y la comadre: ópera jocoso-fantástica en 4 actos. - Madrid: J. Limia y G. Urosa, 1868

15 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 162»

1. Libreto.

14

Cuatro palabras sobre el baile: opúsculo de Carnaval. - Madrid: El apostolado de la prensa, 1895

63 p.; 17 cm.

Inscripción: «Lo compré el 20 de noviembre de 1925 en [] ptas»; «BORJA 139»

1. Danza.

15

Dance, The / by an antiquary. - Londres: John Bale, 1911

68 p.:il.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de septiembre de 1928 en 15 ptas»

1. Danza.

16

Dance, The / by an antiquary. - Londres: John Bale, 1911

68 p.:il.; 25 cm.

Inscripción: «5 ptas»

1. Danza.

17

Danza, La. - Milán: Paolo Fabbri, 1932

44 p.:il.; 25 cm.

Contiene una nota informativa de la revista.

1. Danza.

18

Danzas de Arte Gitano. Cuadro de bailes «zlngaros y españoles». - Granada: Luis F. Piñas

15 p.; 15 cm.

Inscripción: «Comprado en 2 ptas»

1. Danza.

19

Declamación sobre la paz entre España e Inglaterra a los generosos valencianos. - Viuda de Comes

17 p.; 19 cm.

Contiene ficha bibliográfica.

1. Varios.

20

Dinorah: ópera semiseria en tres actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1872

12 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 155»

1. Libreto.

21

Estatutos de la Real Archicofradía de la Purísima Concepción de María Santísima. - Madrid: A.B. Velasco, 1894

8 p.; 18 cm.

Inscripción: «BORJA 137»

1. Varios.

22

Estrella del Norte, La. Ópera semiseria en tres actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1877

20 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 156». Resumen de libreto de Scribe (Música: Meyerbeer).

1. Libreto.

23

Facheux, Les. Théâtre Serge de Diaghilev / KOCHNO, M. Boris, ed.lit. - Paris: Éditions des Quatre Chemins, 1924

2 v., [63] h.; 28 cm.

Contiene fotografías, dibujos y grabados sobre la realización escénica (Braque, Coc-teau, Laloy, Auric).

1. Danza. I. KOCHNO, M. Boris, ed.lit.

24

Fiesta literaria celebrada en honor de Miguel de Cervantes Saavedra, por la Academia de Conferencias y lectura pública de la Universidad. - Madrid: Gabriel Alhambra, 1869

94 p.; 17 cm.

Inscripción: «1 pta»; «23 abril»; «BORJA 8»; «Registrado por Cervantes»

1. Literatura.

25

Gazette de l'Opera. - Paris: Académie Nationale de Musique et de Danse, 1926

30 p.:il.; 18 cm.

1. Ópera.

26

Gorularijak. - Bilbao: Euzku-Gastechija

15 p.; 16 cm.

Contiene notación musical

1. Danza.

27

Guía del viajero para el Japón / traducida del inglés por G.A. da Silva. - Manila: Revista Mercantil de Díaz Puertas y Cía, 1890

73 p.; 21 cm.

Inscripción: «Lo compré el 14 de octubre de 1941 en 1 ptas»; «BORJA 125»

1. Varios. I. DA SILVA, G.A., trad.

28

Guide du plaisirs a Paris. - París

144 p., [8] h. de lam.; 18 cm.

1. Varios.

29

Hugonotes, Los: Ópera en cinco actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1873

16 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 161». Resumen de libreto (Música de Meyerbeer)

1. Libreto.

30

Juegos florales. Ayuntamiento Constitucional de Madrid. Certámen literario en abierto en 1878. - Madrid: Imprenta y litografía municipal, 1879

XLVI, [26] p., 156 p.; 28'7 cm.

Inscripción: «BORJA 71». Contiene notación musical.

1. Literatura.

31

L'Arte della Danza e dell'Arte di Cia Fornaroli. - Milán: Uglietti, 1923

18 p., [15] h. de lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de noviembre de 1927 en 7 ptas»

1. Danza.

32

Luisita Esteso. «La artista que toma la vida en broma». - Barcelona: Biblioteca films

31 p.:il.; 15 cm.

1. Teatro.

33

Nomenclator de las Vías Públicas de Madrid. - Madrid: Administración del «Noticiero-Guía de Madrid»

31 p.; 17 cm.

1. Varios.

34

Marta: Ópera en cuatro actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1877

14 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 160». Resumen de libreto (Música: Flotow)

1. Libreto.

35

Memoria sobre los bayles de los chinos

195-269 p.; 14'5 cm.

Inscripción: «Comprado en 5 ptas más 6 ptas de encuadernación por juma el 2 de septiembre de 1928»; «BORJA 19». Sólo Tomo II

1. Danza.

36

Mignon. Drama lírico en tres actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1877

16 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 163». (Música original: A. Thomas)

1. Libreto.

37

Modes Françaises; leur origine, et leurs variations jusqu'a nos jours. - Paris: Imprimerie de Fain, 1822

251 p.; 14 cm.

Inscripción: «3 Julio 1931»; «7 ptas»; «BORJA 176»

1. Moda.

38

Mujeres galantes, Las

[160] h. de lam.; 33 cm.

Inscripción: «Comprado en 15 ptas». Fotografías de vestidos.

1. Moda.

39

Olimpia D'Avigny (La más indiscutible de las estrellas). - Barcelona: Biblioteca films

31 p.:il.; 15 cm.

1. Teatro.

40

Petit Journal des Dames, Le. - Paris: Dondey-Dupré, 1827-1842

24'5 cm.

87 revistas encuadernadas.

1. Moda.

41

Poestas

192 p.; 15 cm.

Contiene recortes de periódico de un poema. Presenta anotaciones manuscritas a lo largo de todo el libro.

1. Literatura.

42

Portafolio de fotografías de las ciudades, paisajes y cuadros célebres.. - Madrid: Sucesores de Rivadeneyra

[320] h. de lam.; 27'5 cm.

Inscripción: «Comprado en 20 ptas»; «BORJA 62»

1. Arte.

43

Pragmática que su Magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe sobre la reformation de Trages, Lacayos y coches en ella contenidas. - Madrid: Julián de Paredes, 1691

7 p.; 30 cm.

Inscripción: «4 ptas»; «BORJA 72». Recuadro recortado en la portada.

1. Trajes.

44

Pragmática que su Magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe sobre la reformation en el Exceso de Trages, Lacayos y coches en ella contenidas. - Madrid: Julián de Paredes, 1684

6 p.; 28 cm.

Inscripción: «4 ptas»; «BORJA 73». Recuadro recortado en la portada.

1. Trajes.

45

Profeta, El. Ópera en cinco actos. - Madrid: D.M. Alvarez, 1865

14 p.; 15 cm.

1. Libreto.

46

Recueil de contre-danses. Tant anciennes que nouvelles avec l'explication des figures pour les danses.. - A. Estrasbourg, 1779

[39 p.]: il.; 22,5 cm.

Inscripción: «Comprado el 12 de diciembre de 1947 en 65 ptas»; «BORJA 89» Manuscrito. Contiene notación musical. Contiene catálogo de subasta. Contiene catálogo de subasta.

1. Danza.

47

Reglamento del Circulo de Bellas Artes de Madrid. 1922. - Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1922

63 p.; 12 cm.

1. Arte.

48

Reglamento de régimen interior. - Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1912
70 p.; 11 cm.
1. Arte.

49

Règlement de la Santé Extérieure. - Madrid: Ministerio de l'Interieur, 1899
120 p.; 21 cm. + plano
Inscripción: «BORJA 104»
1. Varios.

50

Rêve. Le. Ballet en deux actes, trois tableaux. - Paris: Calmann Lèvy, 1890
16 p.; 18 cm.
Inscripción: «Comprado el 9 de abril de 1920 en 1 pta»; «BORJA 135». Resumen de libreto de ballet (libreto: E. Blau; Música: L. Gastinel; Coreografía: Hansen.
1. Libreto.

51

Revue archéologique / POTTIER, E. , ed.lit; REINACH, S. , ed.lit. - Paris: Ed. Ernest Leroux, 1924

5 p.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de mayo de 1934 en 2 ptas». Contiene factura de compra.

1. Historia. I. POTTIER, E. , ed.lit. II. REINACH, S. , ed.lit.

52

Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas / por un soldado natural de Borja. - Madrid: Tipografía de infantería de marina, 1890
228 p.; 17 cm.

Inscripción: «BORJA 151»

1. Varios.

53

Satanella, gran baile fantástico en cinco cuadros y un prólogo. - Madrid: Ducazcal, 1874

13 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de agosto de 1941 en 1 pta»; «BORJA 140». (Música: Hertel y Pugno; Escenografía: J. Mendez; Coreografía: Taglioni)

1. Libreto.

54

Silfide, La: baile romántico pantomímico. - La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1841

12 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado en junio de 1929 en 1 ptas»; «BORJA 165»

1. Libreto.

55

Sonnambula, La. Ópera en tres actos. - Madrid: Sociedad Tipográfica, 1874

16 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 159». Resumen de libreto (Música: Bellini)

1. Libreto.

56

Tempête, La. Ballet en trois actes, six tableaux. - Paris: Calmann Lèvy, 1889

IV, 38 p.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de abril de 1920 en 1 pta»; «BORJA 130». Resumen de libreto de J. Barbier; Música de A. Thomas; Coreografía de J. Hansen. Recorte de periódico en cubierta.

1. Libreto.

57

Terpsicore au bal. Etrennes Dansantes pour la presente Année contenant toutes les Contredances Nouvelles avec le Figure par les Meill. Auteurs. - Paris: Chez Toulan, [1789?]

[37] h.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de diciembre de 1920 en 15 ptas»; «BORJA 148»; «(1789?)»; «Son 20 Contradanzas»; «Luis...». Contiene notación musical.

1. Danza.

58

Traité contre les Mauvaises Chansons. - 94 p.; 18 cm.

Mutilado (falta 1ª parte, hasta p. 217)

1. Canción.

59

[*Tratado sobre la mujer marroquí*]

215 p.:il.[3] h. de lam.; 10 cm.

Mutilado (faltan páginas hasta p.146.; sin portada ni cubierta). Contiene litografías.

1. Varios.

60

Volta, La. Danza célebre del siglo XVI por un antiguo bolero. - Madrid: Imprenta de Ricardo Rojas, 1905

27 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado en 2 ptas»

1. Danza.

61

ABATI, Joaquín

Véase MARIO, Emilio / ABATI, Joaquín

62

ACEBAL, Francisco

Huella de Almas / ACEBAL, Francisco. - Madrid: La Lectura, 1901

257 p.; 17 cm.

1. Literatura.

63

ADAMI, Giuseppe

Vecchia Milano / ADAMI, Giuseppe. - Milán: Ricordi, 1927

32 p.; 20 cm.

1. Varios.

64

ADÉLAÏDE, L.

Véase CARRÉ, L. A. / ADÉLAÏDE, L.

65

ADOLPHI, M.

Tanzkunst und kunstanz aus der Tanzgruppe Herion Stuttgart / Adolphi-Kettmann. - Stuttgart: Julius Pittmann Verlagsbuchhandlung

[34] h.: il.; 26 cm.

Contiene fotografías de danza

1. Danza. I. KETTMANN, A..

66

AGEN, Boyer d'

La Beauté de le femme dans l'art / Boyer D'Agén. - Paris: lapina

XX, [51] h. de lam.; 38 cm.

Contiene litografías.

1. Arte.

67

ALBERT, Chas d'

The Encyclopedia of Dancing (Revised Edition) / by Chas d'Albert. - London: T.M. Middleton & Co., [1921?]

157 p.: [9] h. de lam.; 21'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de marzo de 1929 en 11 ptas». Contiene fotografías y dos fichas manuscritas.

1. Danza.

68

ALCAHALÍ, Barón de

Diccionario biográfico de artistas valencianos / por el Barón de Alcahalí. - Valencia: Federico Domenech, 1897

443 p.; 26 cm.

Inscripciones: «Comprado el 28 de noviembre de 1927 en 19 pts.», «BORJA 4» Dedicatoria manuscrita del autor

1. Arte.

69

ALONSO Y COLMENARES, Eduardo

Jurisdicciones especiales / por D. Eduardo Alonso y Colmenares. - Madrid: Pedro Núñez, 1889

270 p.; 20.

Inscripciones: «BORJA 5». Sólo Tomo IV
1. Varios.

70

ALVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio

Diccionario Histórico por el orden alfabético de sus nombres / D. Joseph Antonio Alvarez y Baena. - Madrid: Benito Cano, 1790

436p.; 21,5 cm.

Inscripción: «BORJA 94»

1. Historia.

71

AMADES, Joan

La Sardana / AMADES, Joan. - Barcelona: Biblioteca La Sardana, 1930

145 p., [5] h. de lam.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de abril de 1934 en 2'50 ptas.»

1. Danza.

72

AMADES, Joan

Les Cent Millors Rondalles Populares / AMADES, Joan. - 2ª ed. - Barcelona: Editorial Selecta, 1953

298 p.: il.; 14 cm.

Contiene dibujos y notación musical.

1. Música.

73

AMADES, Joan

Les Cent Millors Cançons Populares / AMADES, Joan. - Barcelona: Editorial Selecta, [1953]

318 p.; 14 cm.

Contiene partituras.

1. Música.

74

AMADES, Joan

Les Cent Millors Cançons de Nadal / AMADES, Joan. - Barcelona: Editorial Selecta, 1949

259 p.; 14 cm.

Contiene partituras

1. Música.

75

ARBEAU, Thoinot

Orchesographie / par Thoinot Arbeau. - París: F. Vieweg, 1888

XXXV, 104 p.; 24 cm.

Inscripciones: «Comprado el 26 de diciembre de 1929 en 120 ptas.»; «Inscripción: «BORJA 84». Contiene notación musical.

1. Música.

76

ARCO, Ricardo del

Huesca en el s. XII (notas documentales) / por Ricardo del Arco. - Huesca: Vda. de Justo Martínez, 1921

161 p.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 21 de diciembre de 1927 en 4 ptas». Dedicatoria del autor

1. Historia.

77

ARCO, Ricardo del

El Traje popular altoaragonés / por Ricardo del Arco. - Huesca: V. Campo, 1924

71 p.:il [2] H. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado en 1928 en 4 ptas y encuadrado el 21 de mayo del mismo año en 15 ptas». Dedicatoria del autor. Contiene fotografías.

1. Trajes.

78

ARNICHES, Carlos

Candidato independiente. Sainete en un acto y dos cuadros, en prosa / Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. - Madrid: Administración Lúrico-Dramática, 1891

34 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 122»; «Repetido». Sello del Archivo de José Rubio

1. Libreto. I. CANTÓ, Gonzalo.

79

[ASENJO BARBIERI]

Las Castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes por uno de tantos / [ASENJO BARBIERI]. - Madrid: Aribau y C^a, 1878

38 p.; 18 cm.

Inscripción: «BORJA 5»; «50 cts. Inscripción: «Comprado el 21 de diciembre de 1927 en 4 ptas»; «BORJA 5»

1. Música.

80

ASENSIO Y TOLEDO, José María

Pacheco y sus obras / por J.M. Asensio y Toledo. - 1ª ed. - Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía, 1876

V, 294 p.; 15 cm.

1. Literatura.

81

AUBEL, Hermann

Der Künstlerische Tanz unserer Zeit / Hermann und Marianne Aubel. - Leipzig: Der Blauen Blüchern, 1928

VIII, 110 p.:il.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de julio de 1928 en 6 ptas». Contiene fotografías. Dos hojas insertas

1. Danza. I. AUBEL, Marianne.

82

AUBEL, Marianne

Véase AUBEL, Hermann / AUBEL, Marianne

83

AUBERT, Charles

L'Art Mimique suivi d'un traité de la pantomime et du Ballet / AUBERT, Charles. - Paris: Meuriot, 1901

248 p.: il.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de mayo de 1929 en 4 ptas»

1. Danza.

84

AUGÉ, Claude

Le Livre de Musique / par Claude Augé. - 82ª ed. - París: Librarie Larousse, [1926]

175 p.: il.; 21 cm.

Inscripción: «2 ptas»; «BORJA 25». Contiene notación musical.

1. Música.

85

BAAR, M.

Kurze Tanz und Anftandslehre / BAAR, M. - Turingia: G. Dannes

101 p.: il.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 18 de agosto de 1922 en 1'35 ptas». Cubierta desprendida

1. Danza.

86

BAIG BAÑOS, Aurelio

Historiografía de España y América / BAIG BAÑOS, Aurelio. - Madrid: Unión Ibero-Americana

39 p.; 19 cm.

Publicación de la Revista de las Españas. Autógrafo del autor.

1. Historia.

87

BAIG BAÑOS, Aurelio

La Mancha y Cervantes / BAIG BAÑOS, Aurelio. - Madrid: Artes gráficas municipales, 1934

15 p.; 25 cm.

1. Literatura.

88

BAIG BAÑOS, Aurelio

Ilustraciones al cancionero de López Maldonado / BAIG BAÑOS, Aurelio. - Madrid: Imprenta Góngora, 1933

16 p.; 25 cm.

Dedicatoria manuscrita del autor.

1. Varios.

89

BALAGUER, Víctor

Las Ruinas de Poblet / por D. Víctor Balaguer. - 1ª ed. - Madrid: M. Tello, 1885

397 p.; 18 cm. - (Colección de escritores castellanos)

Inscripción: «BORJA 150»

1. Historia. I. M. Cañete, pr.

90

BALYNE, Claude

La Danseuse. Pöeme / BALYNE, Claude. - Édition des Facettes

[10] p.: il [2] h. de lam.; 19 cm.

Contiene dibujos.

1. Danza.

91

BARAHONA VEGA, Clemente

De la tierra chilena. La danza popular de Chile y el ABC. / por Clemente Barahona Vega. - Santiago de Chile: Imprenta de Chile, 1915

176 p.; 14 cm.

Inscripción: «Comprado el 12 de septiembre de 1936 en 6'75 ptas». Contiene factura de compra. Sólo Tomo I.

1. Danza.

92

BARON, M.A.

Lettres a Sophie sur la danse / par M.A. Baron. - Paris: Dondey-Dupré, 1825

424 p.: il. [1] h. de lam.; 21 cm.
 Inscripción: «Comprado el 7 de noviembre de 1934 en 34 ptas»; «BORJA 58(1)»
 1. Danza.

93

BARON, M.A.

Lettres et Entretiens sur la danse / par M.A. Baron. - París: Dondey-Dupré, 1824
 344 p.: il. [1] h. de lam.; 22 cm.
 Inscripción: «Comprado el 16 de marzo de 1923 en 25 ptas»; «BORJA 59»
 1. Danza.

94

BECKER, Marie Luise

Der Tanz / BECKER, Marie Luise. - Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, [1902?]
 210 p.:il.; 26 cm.
 1. Danza.

95

BELL, Elisabeth Turner

Fifty figure and character dances / by Elisabeth Turner Bell. - New York: A.S. Barnes and Company, 1926
 2 v.: il. [45] h. de lam.; 25 cm.
 1. Danza.

96

BELTRÁN, Marcos Jesús

De lo nuestro: La tonadilla y la danza. / BELTRÁN, Marcos Jesús. - Barcelona: Oliva de Vilanova, 1915
 34 p.; 27'5 cm.
 Contiene dedicatoria
 1. Danza.

97

BERCHOUX, J.

La Danse ou les dieux de l'opera, poëme / par J. Berchoux. - París: Chez Giguët et Michaud, 1806
 246 p.: [1] h. de lam.; 14'5 cm.
 Incripciones: «Comprado el 8 de enero de 1935 2n 12 ptas»; «BORJA 49»
 1. Danza.

98

BERGIER

Opere contro gl'increduli moderni / del sig. Bergier. - Roma: Fausto Amidei al Corso, 1772

XIX, 410 p.; 17 cm.

Inscripción: «BORJA 39». Contiene pegatina impresa. Sólo Tomo II

1. Varios.

99

BERGIER

Opere del signor canonico Bergier / BERGIER. - Roma: Fausto Amidei al Corso, 1777

420 p.; 16 cm.

Inscripción: «BORJA 50». Contiene pegatina impresa. Sólo Tomo V

1. Varios.

100

BERGQUIST, Nils W.

Swedish folk dances / by Nils W. Bergquist. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

53 p.:il.; 29 cm.

Incripciones: « Comprado el [] de mayo de 1929 en 14 ptas». Contiene partituras y fotografías.

1. Danza.

101

BERLITZ, M.D.

The Berliyz Method for teaching modern languages / BERLITZ, M.D. - 9ª ed. - Nueva York: European Edition, 1899

170 p.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de julio de 1909»; «BORJA 2»

1. Varios.

102

BERNAY, Mme. Berthe

Theorie de l'Art de la Danse / par Mme. Berthe Bernay. - París: Garnier Frères, 1902
 58 p.:il.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de noviembre de 1924 en 7 ptas.». Contiene dibujos impresos.

1. Danza.

103

BERTAUT, Jules

Les Belles nuits de Paris / BERTAUT, Jules. - Paris: Ernest Flammarion, [1927]

316 p.:il.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 31 de octubre de 1927 en 6 ptas»

1. Literatura.

104

BIE, Oskar

Der Tanz / von Oskar Bie. - Berlin: Julius Bard, 1919

394 p.: il [100] h. de lam.; 24'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1929 en 20 ptas»

1. Danza.

105

BIE, Oskar

Grete Wiesenthal / von Oskar Bie. - Berlin: Erich Reiss, 1910

[20] h.:il. [9] h. de lam.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 16 de septiembre de 1935 en 8 ptas». Contiene dibujo.

1. Danza.

106

[BIOT]

Traité élémentaire d'Astronomie Physique: Livre premier / [BIOT]

XVIII, [10] h.:455 p.: il. [22] h. de lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de julio de 1909 en 1 ptas»; «BORJA 7». Mutilado (faltan hojas al final)

1. Varios.

107

BISCHOFF, Eugen

Die Festdekoration in Wort und Bild / Eugen Bischoff und Franz Sales. - Leipzig: E.A. Seemann, 1897

XVI, 474 p.: il.; 30 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de noviembre de 1928»; «BORJA 81»

1. Varios. I. SALES, Franz.

108

BISSON, A.

El Diputado por Bombignac. Comedia en tres actos y en prosa. / BISSON, A.. - Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1887

61 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA128». Dedicatoria del autor

1. Libreto.

109

BLANC, Luis

La Verdadera carmañola. Drama en tres actos y en prosa / BLANC, Luis. - Madrid: El Teatro, 1870

42 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 116»

1. Libreto.

110

BLANCO ASENJO, Ricardo

«Teatro Portugués del s. XVI» en Revista de España / BLANCO ASENJO, Ricardo. - Madrid, 1871

Tomo XXIII, p. 370 - 378; 24 cm.

[Separata]Contiene ficha bibliográfica.

1. Teatro.

111

BLANCO JUSTE, Francisco J.

El Cultivo del árbol de la Quina en España y en sus posesiones africanas / por Francisco J. Blanco Juste. - Sigüenza: Tipografía Rodrigo, 1931

IV, 42 p.; 19 cm.

1. Varios.

112

BLASCO, Eusebio

La Señora del 13. Cuentos alegres / BLASCO, Eusebio. - Madrid: Leopoldo Martínez, 1904

220 p.; 19 cm. - (Obras completas de Eusebio Blasco; VII)

1. Literatura.

113

BLASCO, Eusebio

Esto, lo otro y lo de más allá / BLASCO, Eusebio. - Madrid: Leopoldo Martínez, 1905

186 p.; 19 cm. - (Obras completas de Eusebio Blasco; XIV)

1. Literatura.

114

BLASIS

Nouveau manuel complet de la Danse / par Blasis. - Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1884

[36] p., 124 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 153»

1. Danza.

115

BLASIS

Nouveau Manuel Complet de la Danse / par Blasis. - Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1866

1111 p.; 15'5 cm.

Inscripción: «Lo compré en 2 ptas más 4 ptas de encuadernación por Juma en 1928»; «BORJA 32»

1. Danza.

116

BLASIS, C.

Notes upon dancing, historical and practical / by C. Blasis. - London: Delaporte, 1847

190 p.: il. [4] H. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Lo compré el 3 de febrero de 1923 en 4 ptas»; «BORJA 87»

1. Danza.

117

BLUM, André

Histoire du Costume. Les modes du XVIIe et au XVIIIe siècle / BLUM, André. - Corbeil: Librairie Hachette, 1928

215 p.:il.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de diciembre de 1928 en 12'50 ptas»

1. Moda.

118

BLUM, André

Histoire du Costume. Les modes du XVIIe et au XVIIIe siècle / BLUM, André. - Corbeil: Librairie Hachette, 1928

215 p.:il. [1] h. de lam; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de diciembre de 1928 en 12'50 ptas». Contiene folleto de propaganda.

1. Moda.

119

BOEHN, Max von

Bekleidungskunst und mode / von Max von Boehn. - Munich: Delphin-Verlag, 1918

128 p.:il. [47] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de agosto de 1922 en 10 ptas». Contiene litografías y fotografías.

1. Moda.

120

BOEHN, Max von

Die Mode Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert / von Max von Boehn. - Munich: F. Bruckmann, 1909

251 p.:il.[46] h. de lam.; 20 cm.

Contiene litografías

1. Moda.

121

BOEHN, Max von

Die Mode Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert / von Max von Boehn. - Munich: F. Bruckmann, 1923

253 p.:il.[16]h. de lam.; 20 cm.

1. Moda.

122

BOEHN, Max von

Die Mode Menschen und Moden im Mittelalter. Vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance / von Max von Boehn. - Munich: F. Bruckmann, 1925

284 p.:il. [23] h. de lam.; 20 cm.

Contiene litografías. Factura de compra en el interior.

1. Moda.

123

BOEHN, Max von

Die Mode Menschen und Moden im siebzehnten Jahrhundert / von Max von Boehn. - 3ª ed. - Munich: F. Bruckmann, 1923

1923

186 p.:il. [31] h. de lam.; 20 cm.

Contiene litografías.

1. Moda.

124

BÖHME, Fritz

Tanzkunst / von Fritz Böhme. - Dessau: Dünnhaupt, 1926

218 p. [3] h. de lam.; 18'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 5 ptas»

1. Danza.

125

BÖHME, Fritz

Der Tanz der Zukunft / BÖHME, Fritz. - Munich: Delphin-Verlag, 1926

54 p. [4] h. de lam.; 24'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 11 ptas». Contiene factura y folletos

1. Danza.

126

BONNET, M.

Histoire generale de la danse, sacre et profane / par M. Bonnet. - Paris: Chez d'Houry, 1724

XL, 269 p.; 16'5 cm.

Inscripción: «Comprado el mes de noviembre de 1927 en 49 ptas»; «BORJA 35»

1. Danza.

127

BORRÁS

Véase MUÑOZ SECA / BORRÁS

128

BORRÁS, Tomás

El sapo enamorado. Pantomima en un prólogo y un acto / BORRÁS, Tomás. - Madrid: Rivadeneyra, 1921

51 p.:il.; 17 cm.

1. Libreto.

129

BORRÁS, Tomás

En Plena locura. Revista en 21 cuadros / T. Borrás y F. Padilla. - Madrid: Rivadeneyra, [1828?]

[48] h.:il.; 18 cm.

Publicado en «La Farsa», revista semanal de obras de teatro.

1. Libreto. I. PADILLA, Franco.

130

BORRÁS, Tomás

En Plena locura. Revista en 21 cuadros / T. Borrás y F. Padilla. - Madrid: Rivadeneyra, [1828]

[48] h.:il.; 18 cm.

1. Libreto. I. PADILLA, Franco.

131

BOUCHOUR, Maurice

Véase RÉGNIER, Henriette / BOUCHOUR, Maurice

132

BOULENGER, Jacques

De la Walse au Tango / BOULENGER, Jacques. - Paris, [1920?]

73 p.: il. [3] h. de lam.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de junio de 1923 en 30 ptas». Contiene dibujos y litografías. Mutilado (faltan 4 h. de lam.)

1. Danza.

133

BOULENGER, Jacques

De la Walse au Tango / BOULENGER, Jacques. - Paris, [1920?]

73 p.: il. [7] h. de lam.; 29 cm.

Contiene dibujos y litografías

1. Danza.

134

BOUTERON, Marcel

Danse et Musique Romantiques / par Marcel Bouteron. - Paris: Le Goupy, 1927

180 p.:il.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de diciembre de 1927 en 23 ptas». Contiene litografías y grabados

1. Danza.

135

BOUTET, Henri

Les modes féminines des XIXe siècle (1801-1850) / BOUTET, Henri. - Paris: Edition de la Maison d'Art, 1901

14 p.: il. [50] h. de lam.; 30 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de mayo de 1928 en 46 ptas». Sólo Tomo I.

1. Moda.

136

BOUTET, Henri

Les modes féminines des XIX^e siècle (1801-1900) / BOUTET, Henri. - Paris: Edition de la Maison d'Art, 1902

14 p.:il. [50] h. de lam.; 30 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de agosto de 1928 en 19 ptas». Sólo Tomo II

1. Moda.

137

BRANDENBURG, Hans

Der Moderne Tanz / BRANDENBURG, Hans. - Munich: George Müller, 1921

247 p.:il. [30] h. de lam.; 25'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1929 en 30 ptas». Contiene fotografías y grabados

1. Danza.

138

BRAVO, Emilio

Derecho internacional privado / por Don Emilio Bravo. - Madrid: P. Nuñez, 1886

3 v.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de julio de 1909 en 1 ptas»; «BORJA 1»

1. Varios.

139

BRAVO, Julio

El dragón sagrado. Farsa tragicómica en tres actos y seis cuadros / BRAVO, Julio. - Madrid: Sucesores de R. Velasco, 1929

218 p.; 19 cm.

1. Libreto.

140

BRAVO, Julio

El Teatro Privado de Dion Chinelón. Comedieta burlesca en cuatro cuadros / BRAVO, Julio. - Madrid: Sucesores de R. Velasco, 1929

128 p.; 19 cm.

1. Libreto.

141

BRIVES

Nouvelle Méthode pour apprendre l'art de la Danse sans Maître / par le sieur Brives. - Toulouse: Chez l'Auteur, [1779?]

112 p.; 19 cm.

Inscripción: «Lo compré el 3 de septiembre de 1923 en 25 ptas»; «BORJA 99»

1. Danza.

142

BROWNE, Lloyd

L'Art Choréographique chez les Javanais / par Melle. Llioyd Browne. - [1872]

133-142 p.:il. [1] h. de lam.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de septiembre de 1928 en 20 ptas»; «BORJA 79». Mutilado (faltan páginas al inicio)

1. Danza.

143

BRUNET

Theorie-Pratique du danseur de société / par Brunet. - Paris: Chaumerot, 1839

XVII, 113 p.:il. [8] h. de lam.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de agosto de 1933 en 42'50 ptas»; «BORJA 85». Contiene factura.

1. Danza.

144

BURKHARDT, Ludwig

Kneveler. Alte Volkstänze und neue Tänze / BURKHARDT, Ludwig. - 2^a ed. - Hamburgo: Hanseatische verlagsanstalt, 1928

39 p.; 16 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de septiembre de 1929 en 4 ptas». Contiene notación musical.

1. Danza.

145

CAHUSAC

La danse ancienne et moderne ou traite historique de la danse / par M. de Cahusac. - La Haya: Chez Jean Neaulme, 1754

3 v., [24] h.; 14'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de enero de 1928 en 25 ptas»; «BORJA 54». Pegado detrás una hoja con datos sobre el autor.

1. Danza.

146

CAIRON, Antonio

Compendio de las principales reglas del baile / CAIRON, Antonio; Antonio Cairon, trad. del francés. - Madrid: Imprenta Ripullés, 1820

XVI, 222 p.: il.: [1] h. de lam.; 15'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de abril de 1916 en 4 ptas»; «BORJA 36».

1. Danza. I. Antonio Cairon, trad. del francés.

147

CALLEJA, Camilo

Nociones clínicas de Aguas minerales / por el Dr. Camilo Calleja. - Madrid: Imprenta de Enrique y teodoro Alonso, 1907

149 p.; 22 cm.

1. Varios.

148

CANTÓ, Gonzalo

Véase ARNICHEs, Carlos / CANTÓ, Gonzalo

149

CAPMANY, Aureli

Com es balla la Sardana. L'història, la tècnica, l'estètica / per Aureli Capmany. - Barcelona: Salvador Bonavía, 1924

95 p.:il.; 18 cm.

1. Danza.

150

CAPO CELADA, Antonio

Consejos sobre la declamación / CAPO CELADA, Antonio. - Madrid: Imprenta del Colegio de sordomudos y ciegos, 1865

XIII, 199 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 103». Mutilado (falta cubierta)

1. Declamación.

151

CARRÉ, L.A.

Gymnastique et danse Rythmiques / L.A. CARRÉ y L. Adelaïde. - paris: Editions Bourrellet et Cía., [1933]

76 p.:il.; 21 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de agosto de 1933 en 8 ptas». Contiene notación musical

1. Danza. I. ADÉLAÏDE, L..

152

CASANOVA, Sofia

Sobre el Volga helado / CASANOVA, Sofia. - Madrid: Fernando Fe, 1903

107 p.; 14cm.

1. Literatura.

153

CASANUEVA, Deogracias

Informe hitórico de la Santa Iglesia Cathedral de Ciudad Rodrigo / D. Deogracias Casanueva, Rosendo-Miguel Corral, Cristóbal Fernández Hidalgo. - Madrid: Imprenta de la Esperanza, 1857

82 p.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado en 25 ptas»; «BORJA100»; «Raro»

1. Historia. I. CORRAL, Rosendo-Miguel. II. FERNANDEZ HIDALGO, Cristóbal.

154

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián

Memorias sobre el baile / CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián. - Madrid: D. Antonio Perez Dubrull, 1854

740-896 p.:il.; 27'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de diciembre de 1919 en 2 ptas y encuadrado por Juma en 9 ptas el 15 de septiembre de 1928»; «BORJA 17». Contiene hojas de calendario.

1. Danza.

155

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de

Aventuras del Bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y maestro de embaucadores / por D. Alonso Castillo Solórzano.- Madrid: La Enciclopedia Moderna, 1905

270 p.; 19 cm.

1. Teatro.

156

CELLARIUS

La danse des Salons / par Cellarius. - 2^a ed. - Paris: Chez l'Auteur, 1849

174 p.:il. [11] h. de lam.; 24'5 cm.

Inscripción: «BORJA 88». Autógrafo del autor.

1. Danza.

157

CELLER, Ludovic

Les origenes de L'opéra et le ballet de la Reine (1581) / par Ludovic Celler. - Pars: Didie et Cie., 1868

VII, 364 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA 16»

1. Ópera y ballet.

158

CHARBONNEL, Raoul

La Danse / CHARBONNEL, Raoul. - Paris: Garnier Frères

IX, 418 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 27 de febrero de 1930 en 34 ptas»; «BORJA 61».

Contiene notación musical

1. Danza.

159

CHARLES, D.

Tontes les Danses Modernes et leur Théories Complètes / par le professeur D. Charles. - Paris: Bornemann

86 p.:il.; 21 cm.

1. Danza.

160

CHAUVIN, M.G.

Les deux alcaldes: operette en un acte / CHAUVIN, M.G.. - Paris: Tresse, 1879

31 p.; 18 cm.

Inscripción: «BORJA 146»

1. Libreto.

161

CHEVAIS, Maurice

Chansons avec Gestes / par Maurice Chevais. - Paris: Alphonse Leduc

51 p.:il.; 29 cm.

Contiene notación musical.

1. Música.

162

CHÍA, Julián

La Música en Gerona. Apuntes históricos / CHÍA, Julián. - Gerona: Paciano Torres, 1886

III, 124 p.; 22 cm.

Apéndice de Barbieri

1. Música.

163

CHÍAS PANO, Matías

El año académico y cultural. Anuario informativo ilustrado de la vida artística y literaria de España, 1926 / CHÍAS PANO, Matías. - Madrid: Alpha, 1926

124 p.:il.; 21 cm.

1. Arte.

164

CHÍAS PANO, Matías

El año académico y cultural. Anuario informativo ilustrado de la vida artística y literaria de España, 1927 / CHÍAS PANO, Matías. - Madrid: Alpha, 1927

158 p.:il.; 21 cm.

1. Arte.

165

CHILESOTTI, Oscar

Biblioteca di Rarità Musicali / CHILESOTTI, Oscar. - Milán: Ricordi

66 p.:il.; 27 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de febrero de 1928 en 5 ptas». Contiene partituras y dos hojas manuscritas.

1. Catálogo, Biblioteca.

166

CHOPIN

Historia de la Rusia / por Chopin. - Barcelona: Imprenta del Guardia Nacional, 1839

406 p.:il. [104] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Teatro 22»

1. Historia.

167

CLAYTON, Dion

English costume / by Dion Clayton. - Londres: Adam y Charles Black, 1907

XVI, 463 p.:il. [75] h. de lam.; 23 cm.
Inscripción: «Comprado el 28 de agosto de 1928 en 25 ptas». Contiene litografías.
1. Moda.

168

COELLO, Carlos

El príncipe Hamlet / COELLO, Carlos.
- Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1872

86 p.; 27 cm.

Inscripción: «BORJA 126». Dedicatria del autor.

1. Teatro.

169

COLÁS, René

Bibliographie Générale du Costume et de la Mode / COLÁS, René. - París: Librairie René Colás, 1933

2 v.; 25 cm.

Inscripción: «Comprados los dos tomos el 2 de marzo de 1933 en 101 ptas». Contiene factura

1. Moda.

170

COLBY, Gertrude K.

Natural Rhythms and Dances / by Gertrude K. Colby. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1922

106 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 36 ptas». Contiene partituras y fotografías.

1. Danza.

171

COLLAR

Véase FORS / COLLAR

172

COLOMBIER, Pierre du

Les Arts / Pierre Colombier et Roland Manuel. - París: Denoël et Steele, [1933]
358 p.:il. [27] h. de lam.; 21'5 cm.

1. Arte. I. MANUEL, Roland.

173

[COMPAN]

Dictionnaire de danse / [COMPAN]. - Paris: Chez Serviere, 1802

XVI, 395 p.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el año 1923 en 20 ptas»; «BORJA 52»

1. Danza.

174

CORRAL, Rosendo-Miguel

Véase CASANUEVA, Deogracias / CORRAL, Rosendo-Miguel

175

CORTADA

Véase FORS / CORTADA

176

COSTA, Augusto Sá de

Catálogo de una importante, selecta e valiosa Biblioteca particular de livros portugueses e estrangeiros / Augusto Sá de Costa. - Porto: A.J. da Silva Teixeira, 1913

156 p.; 22 cm.

Contiene 1 hoja.

1. Catálogo, Biblioteca.

177

CRAMPTON, C. Ward

The folk dance book / CRAMPTON, C. Ward. - Londres: Sir Isaac Pitman & Sons Ltd.

82 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 10 ptas». Contiene notación musical.

1. Danza.

178

CRAMPTON, C. Ward

The Second folk dance book / CRAMPTON, C. Ward. - Londres: A.S. Barnes and Company, 1927

79 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 25 ptas». Contiene partituras musicales.

1. Danza.

179

CRAWFORD, Caroline

Dramatic Games and Dances for little children / by caroline Crawford. - 8ª ed. -

Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

77 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 17 ptas». Contiene partituras.

1. Danza.

180

CUCCHI, Claudina

Venti anni di palcoscenico / CUCCHI, Claudina. - Roma: Enrico Voghera, 1904

XII, 216 p.:il. [1] h. de lam.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de febrero de 1928 en 4 ptas»

1. Teatro.

181

CUENCA, Carlos Luis de

El Baille y los Bailes / por D. Carlos Luis de Cuenca. - Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón, 1913

34 p.: [1] h. de lam.; 17'5 cm.

1. Danza.

182

CUENCA, Carlos Luis de

El Baille y los Bailes / por el Señor D. Carlos Luis de Cuenca. - Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón, 1913

34 p.: [1] h. de lam.; 17'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de junio de 1920 en 1 ptas»; «BORJA 32»

1. Danza.

183

Cxxx, Condesa de

El Arte de Seducir / por la Condesa de Cxxx. - Madrid: Sociedad Española de Librerías

230 p.; 25 cm.

1. Varios.

184

DACIER, Émile

Une danseuse de l'opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756) / par Émile Dacier. - 12^a ed. - Paris: Plon-Nourrit et Cie., 1909

IV, 347 p.:il.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de junio de 1929 en 5 ptas»

1. Danza.

185

[DANTAS, Julio]

Escola de Arte de Representar (Conservatorio de Lisboa). Relatorio do Director. Ano lectivo de 1914-1915 / [DANTAS, Julio]. - Lisboa: Imprensa Nacional, 1916

32 p.; 23 cm.

Contiene tarjeta con nombre del director.

1. Teatro.

186

DE SAINT GEORGES

El diablo enamorado. Baile pantomímico en tres actos. / DE SAINT GEORGES, MAZILLIER. - Madrid: Antonio Mateis Muñoz, 1843.

31 p.; 13'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de septiembre de 1921 en 1'20 ptas»; «BORJA 167»

1. Libreto. I. MAZILLIER.

187

DE SAINT GEORGES

Le Corsaire. Ballet pantomime en trois actes / de Mme de saint Georges et Mazillier. - Paris: Librairie de l'Opéra, 1857

28 p.; 23 cm.

Encuadernado junto con La Fonti. de Mazillier. Inscripción: «BORJA 28(2)»

1. Libreto. I. MAZILLIER, M.

188

DE SAINTE-CROIX, Herbert

Juan La Rubia / por Herbert de Sainte-Croix. - Madrid: El Imparcial, 1908

2 v.; 19 cm.

1. Literatura.

189

DEAKIN, Irving

To the ballet! / by Irving Deakin. - Nueva York: Dodge Publishing Company XXII, 173 p.; 19'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de mayo de 1936 en 12 ptas»

1. Danza.

190

DELIUS, Rudolf von

Tanz und Erotik / DELIUS, Rudolf von.
- Munich: Delphin-Verlag

93 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de septiembre de 1929 en 7 ptas». Contiene dos hojas de propaganda.

1. Danza.

191

DELVAU, Alfred

Les cythères parisiennes: histoire anecdotique des Bals de Paris / DELVAU, Alfred.
- 1ª ed. - Paris: E. Dentu, 1864

277 p.:il. [1] h. de lam.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado en 6'20 ptas»; «BORJA 149» Contiene aguafuertes de F. Rops y E Thérond

1. Danza.

192

DELZANGLES, Fernand

Danses et Chansons de Danses d'Auvergne / DELZANGLES, Fernand. - Aurillac: Poirer-Bottreau, 1930

190 p.:il.; 22'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de abril de 1934 en 12 ptas». Contiene partituras, factura de compra y folleto de revista.

1. Danza.

193

DEMENY, G.

Éducation et Harmonie des mouvement / DEMENY, G.. - Paris: Librairie des Annales, 1911

197 p.:il [6] h. de lam;

Inscripción: «Comprado el 24 de agosto de 1934 en 8 ptas». Contiene dibujos y fotografías.

1. Danza.

194

DENSMORE, Frances

Chippewa music / by Frances Densmore. - Washington: Government Printing Office, 1910

XIX, 216 p.:il. [12] h. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de noviembre de 1939 en 10 ptas». Contiene notación musical e ilustraciones.

1. Música.

195

DESRAT

Traité de la Danse et du Cotillon / par Desrat. - Paris: Delarue
208 p.:il.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 8 de enero de 1920 en 2 ptas»; «BORJA 138». Contiene grabados.

1. Danza.

196

DESRAT, G.

Dictionnaire de la danse. Historique, Theorique, pratique, et bibliographique / par G. Desrat. - Paris: Librairies-Imprimeries Reunies, 1895

VI, 482 p.; 18'5 cm.

Inscripción: «BORJA 56». Prefacio de Ch. Nutter. Contiene hoja con anotaciones.

1. Danza.

197

DI QUAREGNA, Niccolò Frichignono

Della Politica, e regolata podesta giuridionale della Chies / D. Niccoló Frichignono di Quaregna. - Turin: Reale Stamparia di Torino, 1783

X, 488 p.:il.; 25'5 cm.

Inscripción: «BORJA 6». Sólo Volumen I
1. Varios.

198

DIANA, Manuel Juan

Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid / por D. Manuel Juan Diana. - Madrid: Imprenta nacional, 1850
XXIV, 127 p.:il. [9] h. de lam.; 32'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de octubre de 1934 en 4 ptas»; «BORJA 9». Contiene hoja de calendario. Sello de la biblioteca Cánovas.

1. Teatro.

199

DIAZ DE ESCOBAR, Narciso

Añoranzas históricas / DIAZ DE ESCOBAR, Narciso. - Madrid: Rivadeneira, 1925
218 p.; 19 cm.

1. Historia.

200

DIAZ DE ESCOBAR, Narciso

El teatro en Málaga. Apuntes históricos de los ss. XVI, XVII y XVIII / DIAZ DE ESCOBAR, Narciso. - Málaga: El Dirio de Málaga, 1896

[3] p., 116 p.; 21 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de enero de 1928 en 2 ptas»; «BORJA 129»

1. Teatro.

201

DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás

Influencia de Extremadura en la literatura española / DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás. - Badajoz: La Minerva extremeña, 1883

66 p.; 15 cm.

1. Literatura.

202

DÍAZ- ORDÓÑEZ, Agustín

Véase DÍAZ-ORDÓÑEZ, Ramón / DÍAZ-ORDÓÑEZ, Agustín

203

DÍAZ-ORDÓÑEZ, Ramón

Catálogo de la Biblioteca existente en Oviedo del Sr. Dr. D. Francisco Diaz-Ordóñez y Suarez de Miranda / D. Ramón y D. Agustín Diaz-Ordóñez. - Oviedo: La Comercial, 1912

146 p.; 21 cm.

Inscripción: «Comprado en 1 ptas»

1. Catálogo, Biblioteca. I. DÍAZ-ORDÓÑEZ, Agustín.

204

DIVOIRE, Fernand

Découvertes sur la danse / DIVOIRE, Fernand. - Paris: Les Éditions G. Crès et Cie., 1924

226 p.:il. [34] h. de lam.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de julio de 1931 en 20 ptas»

1. Danza.

205

DIVOIRE, Fernand

Pour la Danse / DIVOIRE, Fernand. - Paris: Éditions de la Danse, 1935

392 p.:il. [16] h. de lam.; 24 cm.

Contiene factura y carta con la dirección de J.M. Moreno

1. Danza.

206

DODWORTH, Allen

Dancing and its relations to education and social life / by Allen Dodworth. - Nueva York: Harper and Brothers, 1885

VI, 273 p.:il. [4] h. de lam.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el año 1919 en 2 ptas»; «BORJA 48». Contiene notación musical.

1. Danza.

207

DOUCET, Autan Jérôme

Chaussures / d'Autan Jérôme Doucet. - Paris: Devambez, 1913

40 p.:il.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de diciembre de 1933 en 3'50 ptas». Prefacio de Maurice Leloir. Contiene factura de compra, grabados y fotos.

1. Moda.

208

DUMANOIR, MM.

Les cinq sens, ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux / de MM Dumanoir et Mazillier. - paris: Michel Lévy Frères, 1848

18 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de abril de 1920 en 4 ptas»; «BORJA 132»

1. Libreto. I. MAZILLIER, M..

209

DUNCAN, Isadora

Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future) / DUNCAN, Isadora. - Jena: Eugen Diederichs, 1929

46 p. [1] h. de lam.; 21 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de octubre de 1920 en 2 ptas»

1. Danza.

210

DUNCAN, Isadora

Écrits sur la danse / DUNCAN, Isadora. - Paris: Editions du Grenier, 1927

86 p.:il. [16] h. de lam.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el año 1928 en 20 ptas». Dedicatoria.

1. Danza.

211

[DUVAL, Georges]

Terpsichore. petit guide a l'usage des amateurs de ballets / [DUVAL, Georges]. - Paris: Tresse, 1875

124 p.; 14 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de agosto de 1934 en 8 ptas»

1. Danza.

212

FABRE, A.

Amazones d'hieret d'aujourd'hui / par A. Fabre. - Corbeil: Hachette and Cie.

51 p.:il.; 25 cm.

Inscripción: «BORJA 78». Ilustraciones por Job.

1. Trajes.

213

FABRE, A.

Belles Dames en Grandes Toilette / par A. Fabre. - Corbeil: Hachette and Cie.

59 p.:il.; 25 cm.

Inscripción: «BORJA 76». Ilustraciones por Job

1. Trajes.

214

FABRE, A.

Guerrieres et Grands Seigneurs / par a. Fabre. - Corbeil: Hachette and Cie.

59 p.:il.; 25 cm.

Inscripción: «BORJA 77»

1. Trajes.

215

FAGE, J. Adrien de la

Véase LA FAGE, J. Adrien de / FAGE, J. Adrien de la

216

FALKE, Jacob von

Costümggeschichte der Culturvölker / FALKE, Jacob von. - Stuttgart: W. Spemann, [1881]

IV, 480 p.; 28'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de noviembre de 1928 «; «BORJA 82»

1. Trajes.

217

FERGUSON, Erna

Dancing Gods. Indian Ceremonials of New Mexico and Arizona / by Erna Ferguson. - Nueva York: Alfred A. Knopf, 1931

XXVI, 276 p., [16] h. de lam; 21 cm.

Inscripción: «Comprado el 13 de diciembre de 1932 en 6 ptas»

1. Danza.

218

FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel

Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Manuel Fernandez Caballero el día 2 de Marzo de 1902 / FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel. - Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1902

44 p.; 27 cm.

1. Varios.

219

FERNÁNDEZ HIDALGO, Cristóbal

Véase CASANUEVA, Deogracias / FERNÁNDEZ HIDALGO, Cristóbal

220

FERNÁNDEZ ROJAS, Juan

Crotalogía o ciencia de las castañuelas / por el padre Juan fernández Rojas. - Barcelona: Biblioteca de La Verdadera Ciencia Española, 1782

192 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de noviembre de 1918 en 2 ptas más 3 ptas de encuadernación el 15 de octubre de 1928»; «BORJA 12»

1. Música.

221

FERNÁNDEZ ROJAS, Juan

Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas para vaylor el bolero que en IV reimpresiones ha dado a luz el Licenciado Francisco Agustín Florencio. [Seud.] Escríbelo en estilo de carta Juanito López Polinario. [Seud.] / FERNÁNDEZ ROJAS, Juan. - Valencia: Imprenta del Diario, 1792

64 p.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 169». Dedicatoria «Donativo a la Escuela de Música y Declamación por Manuel de la Mata. 1875»

1. Música.

222

FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo

Véase ROMERO, Federico / FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo

223

FÉTIS, F.J.

Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / par F.J. Fétis. - París: Firmin-Didot, 1873

8 v.; 23'5 cm.

Inscripción: «Comprado en septiembre los 8 v, en 35 ptas»; «BORJA 180» a «BORJA 187». Falta tomo 6

1. Música.

224

FIGAROLA CANEDA, Domingo

Bibliografía de Rafael M. Merchán / FIGAROLA CANEDA, Domingo. - 2ª ed. - La Habana: La Universal, 1905

XXVII, 48 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de octubre de 1919 en 2 ptas». Dedicatoria del autor.

1. Literatura.

225

FIRMERY

Goethe / por Firmery. - Madrid: La última moda, 1904

237 P.:L.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de mayo de 1930 en 1 ptas»

1. Literatura.

226

FLAUBERT, Gustavo

Salambó / FLAUBERT, Gustavo. - Barcelona: Maucci, 1901

316 p.; 18 cm.

1. Literatura.

227

FLEISCHER, Curt

Der Schrittsatz der Modernen Tanze / von Curt Fleischer. - Hamburgo: Rufu

4 p.:il.; 29 cm.

Desplegable

1. Danza.

228

FLEURY, Claudio

Catecismo histórico / FLEURY, Claudio. - Madrid: Gregorio Hernando, 1877

160 p.:il.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 168». Contiene grabados

1. Varios.

229

FORS

Corona Artística del gran teatro del Liceo / FORS, COLLAR, CORTADA. - Barcelona: Tomás Gorchs, 1848

180 p.; 26 cm.

Inscripción: «Lo compré el 16 de abril de 1929 en 3 ptas»; «BORJA 8». Dedicatoria del autor a D^a Gabriela Fernández de Landa

1. Música. I. COLLAR. II. CORTADA.

230

FRAGUAS, E. G. José

Tratado racional de gimnástica y de los ejercicios y juegos corporales / por el Dr. José E. G. Fraguas. - Madrid: Vda. de Hernando y compañía, 1894

VIII, 635 p.:il.; 20'5 cm.

Inscripción: «BORJA 24». Prólogo de José Canalejas. Autógrafo del autor.

1. Gimnasia.

231

FRANCK, Henri

La danse devant l'arche / FRANCK, Henri. - 7ª ed. - Paris: Nouvelle revue française, 1921

205 p.; 19 cm.
Prefacio de Mme de Noailles.
1. Danza.

232

FRENZ, Hans

Niddn Impekoven und ihre Tänze / von Hans Frenz. - Friburgo: Urban-Verlag, 1930

62 P.: [15] H. DE LAM.; 25 CM.
1. Danza.

233

FREUND, Liesel

Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung / von Liesel Freund. - Berlin: Leo Attherthum Verlag, 1929

83 p.:il.; 34 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de octubre de 1930 en 15 ptas». Contiene fotografías.
1. Danza.

234

FROST, Helen

Clog and Character dances / by Helen Frost. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

65 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 19 ptas». Contiene partituras.
1. Danza.

235

FROST, Helen

Oriental and Character dances / by Helen Frost. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1929

118 p.:il.; 29cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 21 ptas». Contiene partituras y fotografías.
1. Danza.

236

FROST, Helen

The Clog Dance Book / by Helen Frost. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

40 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 19 ptas». Contiene partituras.
1. Danza.

237

FULLER, Loie

Fifteen years of a dancer's life / by Loie Fuller. - Londres: Herbert Jenkins, 1913
XIII, 288 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de marzo de 1929 en 13 ptas»
1. Danza.

238

GAEHDE, Cristián

El teatro desde la antigüedad hasta el presente / GAEHDE, Cristián. - Barcelona: Labor, 1926

184 p.:il.; 19 cm.

Inscripción: «3 ptas». Traducción de Ernesto Martínez Ferrando
1. Teatro.

239

GALLAY, J.

Le Marriage de la Musique avec la dance (1966) / GALLAY, J.. - París: Librairie des Bibliophiles, 1870

XXVII, 132 p.; 17'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de marzo de 1936 en 15 ptas»; «BORJA 37». Contiene factura.
1. Música y danza.

240

GALLOSTRA, Joseph

Senzill Tractat de com se ballan, comptan y reporteixen las sardanas / per J. Gallostra. - Gerona: Paciano Torres

20 p.:il.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de junio de 1949 en 2 ptas». Contiene esquema con pasos de baile
1. Danza.

241

GARCÉS, Tomás

Les cents millors poesies humoristiques de la lengua catalana / Tomás Garcés y Marçel Olivar. - Barcelona: Barcino, [1925]

211 p.; 16 cm.

1. Literatura. I. OLIVAR, Marçel.

242

GARCÍA CARRAFFA, Arturo

Cancionistas españolas: Amalia Molina / GARCÍA CARRAFFA, Arturo. - Madrid: Saez Hnos. y Cia, 1916

182 p.; 19 cm.

Autógrafo de Amalia Molina

1. Música, canción .

243

GARCÍA-ARISTA Y RIVERA, G.

Juegos florales de Zaragoza: La jota Aragonesa / Dr G. García-Arista y Rivera. - Zaragoza: Imprenta del Hospicio provincial, 1919

31 p.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado en 2 ptas y encuadernado el 21 de mayo de 1928 en 15 ptas». Contiene una hoja manuscrita de Borja

1. Danza.

244

GARDEL, M.

Le déserteur: ballet d'action en trois actes. Representado en Fontainebleau, 21 de Octubre de 1786 / GARDEL, M.

17 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de abril de 1920 en 4 ptas»; «BORJA 132»

1. Libreto.

245

GASCUE, F.

El aurresku en Guipuzcoa a fines del siglo XVIII según Iztueta / GASCUE, F.. - San Sebastián: Martín, Mena y C^a, 1916

57 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el año 1929 en 2 ptas». Contiene notación musical

1. Danza.

246

[GAULTHER]

Traité contre les danses et les mauvaises chansons / [GAULTHER]. - Paris: Chez Antoine Boudet, 1775

LX, [3] h., 426 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 4 de octubre de 1923 en 4 ptas»; «BORJA 53»

1. Danza.

247

GAVINA-GIOVANNINI

Balli di Leri e Balli D'oggi / GAVINA-GIOVANNINI. - 2^a ed. - Milán: Ulrico Hoepli, 1922

VIII, 375 p.:il.; 15'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 23 de diciembre de 1927 en 11 ptas». Contiene dibujos, fotografías y música impresa.

1. Danza.

248

GAWLIKOWSI

Guide complet de la danse / GAWLIKOWSI. - Paris: Jules Taride, 1860

14 p.: [24] h. de lam.; 14 cm.

Inscripción: «Comprado el 17 de noviembre de 1927 en 2 ptas más 6 ptas de encuadernación por Juma en 14 septiembre de 1928»; «BORJA 42». Contiene partituras.

1. Danza.

249

GAWLIKOWSI

Guide complet de la danse / GAWLIKOWSI. - Paris: Maspon et Flammarion

XIX, 179 p.; 16'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de septiembre de 1928 en 2 ptas»; «BORJA 57». Firmado por S.Sabio del Valle

1. Danza.

250

GAWLIKOWSI

Guide complet de la danse / GAWLIKOWSI. - Paris: Flammarion

XIX, 179 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 17 de abril de 1920 en 2 ptas y encuadernado el 14 de octubre de 1928 por Juma en 6 ptas»; «BORJA 41»

1. Danza.

251

GEARY, Marjorie Crane

Folk dances of Czecho Slovakia / by Marjorie Crane Geary. - 2ª ed. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1927

IX, 51 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado en mayo de 1929 en 17 ptas». Contiene partituras
1. Danza.

252

GÉNIN, Auguste

Notes sur les danses, la musique et les chants des mexicains anciens et modernes / GÉNIN, Auguste. - Paris: ErnestLeroux, 1913

22 p.: [14] h. de lam.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de noviembre de 1923 en 4 ptas más 7 ptas más de encuadernación por Juma el 2 de septiembre de 1928». Contiene hoja manuscrita de Borja

1. Música y danza.

253

GENTGES, Ignaz

Tanz und Reigen / von Dr. Ignaz Gentges. - 8ª ed. - Berlín: Bühnenvolksbund-verlag, 1927

104 p.: [8] h. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 4 ptas»

1. Danza.

254

GENTHE, Arnold

The book of the dance / GENTHE, Arnold. - Boston: International publishers, 1920

XVII, 227 p.:il.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de noviembre de 1927 en 60 ptas». Contiene fotografías

1. Danza.

255

GEORGES-MICHEL, Michel

Ballets russes. Histoire anecdotique suivie d'un appendice et du poème de Shéhérazade / GEORGES-MICHEL, Michel. - Paris: Monde Nouveau, 1923

93 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 27 de septiembre de 1930 en 4 ptas». Hoja pegada en el interior sobre los ballets rusos

1. Danza.

256

GERT, Valeska

Mein Weg / GERT, Valeska. - Leipzig: Devrient, [1930]

55 p.:il. [5] h. de lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el mes de junio de 1931 en 6 ptas»

1. Danza.

257

GIAFFERRI, Paul-Louis de

L'Histoire des Costumes Féminins Mondial / GIAFFERRI, Paul-Louis de. - Paris: Nilsson

10 v., 40 p.: [102] h. de lam.; 38 cm.

1. Moda.

258

GIAFFERRI, Paul-Louis de

L'Histoire del Costumes Féminin français / GIAFFERRI, Paul-Louis de. - paris: Nilsson

10 v., 40 p.: [110] h. de lam.; 38 cm.

Falta vol. 9. Sin encuadernar.

1. Moda.

259

GIESE, Fritz

Körperseele / GIESE, Fritz. - Munich: Delphin-Verlag

198 p.:il. [44] h. de lam.; 25,5 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de junio de 1925 en 20 ptas». Contiene fotografías

1. Varios.

260

GIMENO, Amalio

El hallazgo y el descubrimiento arqueológico en la historia del Arte. Discurso de recepción del Excmo. Sr. D. Amalio Gimeno y contestación del Sr. D. Amós Salvador / GIMENO, Amalio. - Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

64 p.; 27 cm.

1. Historia.

261

GIRARDOT, A.

Petit traité de Manucure Idéale on L'Art d'embellir ses mains / par A. Girardot. - Paris: A. Maloine et Fils.

244 p.:il.; 15 cm.

Contiene hoja de calendario.

1. Varios.

262

GIRAUDET, Eugéne

Traité de la Danse / par Eugéne Giraudet. - Paris: Eugéne Giraudet, 1890

250 p.:il. [1] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 4 de marzo de 1924 en 2 ptas»; «BORJA 21»

1. Danza.

263

GLATZ, Adolfo

12 lecciones de can-can / GLATZ, Adolfo. - Madrid: Imprenta universal, 1870

64 p.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de septiembre de 1920 en 8 ptas»; «BORJA 102». Traducido por el Señor Pepe

1. Danza.

264

GOMÁ Y TOMÁS, I

Las modas y el lujo / Dr. I. Gomá y Tomás. - 2ª ed. - Barcelona: Rafael Cascielleras, 1926

252 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado en 1'5 ptas»

1. Moda.

265

GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis

Don José Joaquín Fernández de Lizardi (El pensador mexicano) / por Luis González de Obregón. - Mexico: Oficinatipográfica de la Secretaría de Fomento, 1888

XII, 91 p. [1] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 13 de abril de 1920 en 1'50 ptas»; «BORJA 14»

1. Varios.

266

GORER, Geoffrey

Africa Dances / by Geoffrey Gorer. - Londres: Faber & Faber

363 p.:il. [15] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de julio de 1935 en 20 ptas». Contiene factura y propaganda del libro.

1. Danza.

267

GRAHAM, K.E.

The Dancing Master / by K.E. Graham.

- Londres: George Philips & Son, [1932] 44p.:il.; 30'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de junio de 1933 en 1'50 ptas»

1. Danza.

268

GRANET, Marcel

Danses et légendes de la chine ancienne / par Marcel Granet. - Paris: Felix Alcan, 1926

2 v.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de noviembre de 1929»

1. Danza.

269

GRINNELL, George Bird

The North American indians of today / by George Bird Grinnell. - Londres: C. Arthtur Pearson Ltd., 1900

185 p. [52] h. de lam.; 31'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de julio de 1929 en 14 ptas»; «BORJA 70». Contiene hoja de calendario. Contiene fotografías.

1. Varios.

270

GROSLIER, George

Danseuses Cambodgiennes anciennes et modernes / GROSLIER, George. - Paris: Agustin Challamel, 1913

178 p. [8] h. de lam.; 33 cm.

Inscripción: «Comprado el 4 de abril de 1930 en 45 ptas» Contiene grabados. Ficha bibliográfica pegada al final.

1. Danza.

271

GROSS, Valentine

Mouvements de danse de l'antiqueté a nous jours / GROSS, Valentine. - Paris: Maurice de Brunoff, 1914

24 p.:il. [4] de lam.; 36 cm.
Inscripción: «Comprado en 1926 en 15 ptas»
1. Danza.

272

GUERRA Y MOTA, Domingo

Con arma blanca. Comedia en un acto y en prosa. / GUERRA Y MOTA, Domingo. - Sevilla: Administración Lírico-Dramática, 1897

32 p.; 21 cm.

Inscripción: «BORJA 118». Sello del Archivo de José Rubio

1. Teatro.

273

HACHIN, Palmyre

Méthode et Leçons de dance. Tenue et Maintien / par Madame Palmyre Hachin. - paris: Alexis

138 p.:il.; 16'5 cm.

Mutilado

1. Danza.

274

HASKELL, Arnold

Diaghileff. His artistic and private life / by Arnold Haskell. - Londres: Victor Gollancz, 1935

382 p.: il. [24] h. de lam.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de agosto de 1935 en 25 ptas»

1. Danza.

275

HAZAÑAS Y LA RUE, Joaquín

Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera y juicio de sus principales obras / HAZAÑAS Y LA RUE, Joaquín. - Sevilla: D. Carlos Torres y Daza, 1889

XX, 127 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA 12». Dedicatoria del autor.

1. Literatura.

276

HÉBERT, Georges

L'Education Physique feminine. Muscle et beauté plastique / HÉBERT, Georges. - 5ª ed. - Paris: Librairie Vuibert, 1921

VI, 198 p.:il. [78] h. de lam.; 19 cm.
Inscripción: «Comprado el 29 de agosto de 1928 en 4 ptas»
1. Gimnasia.

277

HILLAS, Marjorie

Athletic and Simple Clogs / by Marjorie Hillas and Marian Knighton. - 3ª ed. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

54 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 14 ptas». Contiene partituras y fotografías.

1. Gimnasia. I. KNIGHTON, Marian.

278

HINCKS, Marcelle Azra

The Japanese Dance / by Marcelle Azra Hincks. - Londres: William Heinemann, 1910

31 p.:il. [5] h. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de septiembre de 1928 en 6 ptas». Contiene litografías.

1. Danza.

279

HINCKS, Marcelle Azra

The Japanese Dance / by Marcelle Azra Hincks. - Londres: William Heinemann, 1910

31 p.:il. [5] h. de lam.; 25 cm.

1. Danza.

280

HINMAN, Mary Wood

Gymnastic and Folk dancing / by Mary Wood Hinman. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

5 v.; 31 cm.

1. Danza.

281

HOLT, Ardern

How to dance the Revived Ancient Dances / by Ardern Holt. - Londres: Horace Cox, 1907

VIII, 158 p.:il.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de septiembre de 1928 en 10 ptas». Contiene dibujos, fotografías y música impresa.

1. Danza.

282

[INZENGA, J.]

Cantos y bailes de Valencia / [INZENGA, J.]. - Madrid: A. Romero A., 1888
81 p.:il.; 30 cm.

Inscripción: «Comprado el 21 de mayo de 1929 en 5 ptas»; «BORJA 74». Contiene partituras

1. Danza.

283

INZENGA, J.

Cantos y bailes populares de España / por J. Inzenga. - Madrid: A. Romero A., 1888

XXII, 80 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 21 de mayo de 1929 en 5 ptas»; «BORJA 74». Contiene partituras e ilustraciones por F. Echeverría.

1. Danza.

284

INZENGA, J.

Cantos y bailes populares de España / por J. Inzenga. - Madrid: A. Romero A., 1888

XXII, 60 p.:il.; 30 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de mayo de 1929 en 5 ptas»; «BORJA 74». Contiene partituras e ilustraciones por F. Echeverría.

1. Danza.

285

JACOLLIOT, Luis

Las costumbres de las mujeres del Extremo Oriente. Viaje al país de Las Bayaderas / por Luis Jacolliot. - Madrid: Revista Contemporánea, 1876

315 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de diciembre de 1928 en 1 ptas»; «BORJA 5». Traducción de Javier Galvete

1. Varios.

286

JATTEFAUX, M.

Apprenous a danser / JATTEFAUX, M.. - Paris: Librairie Garnier Frères

359 p.:il.; 18'5 cm.

Mutilado (falta cubierta)

1. Danza.

287

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos

Yaravíes, cáchuas, láuchas, tonos y bailes quiteños y peruanos / por Marcos Jiménez de la Espada. - Madrid: Imprenta de Fontanet, 1884

82 p.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 8 de junio de 1929 en 12 ptas»; «BORJA 97». Contiene partituras musicales

1. Danza.

288

JIMÉNEZ, Guillermo

7 ensayos sobre danza / JIMÉNEZ, Guillermo. - México: Universidad Autónoma de México, 1950

231 p.:il.; 24'5 cm.

Autografiado.

1. Danza.

289

JIMÉNEZ, Juan

Breve tratado del Arte Mímica aplicada al canto / por Don Juan Jiménez. - Madrid: Luis Beltrán, 1862

75 p.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 21 de agosto de 1921 en 2 ptas»; «BORJA 21»

1. Música, canción .

290

JOVELLANOS

El delincuente honrado y varias obras / JOVELLANOS. - Madrid: Biblioteca Universal, 1880

190 p.; 14'5 cm. - (Colección de los mejores autores)

Inscripción: «2 reales»; «BORJA 4»

1. Literatura.

291

JSENFELS, Paul

Getanzte. Harmonien / von Paul Jsenfels.
- 5ª ed. - Stuttgart: Dieck & Co., [1927]
[60] h. de lam.; 27 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de julio
de 1928 en 13 ptas». Contiene fotograffas
1. Danza.

292

JULIEN, Rose

Die Deutschen Bolfsstrachten / von Rose
Julien. - Munich: F. Bruckmann, 1912
192 p.:il. [17] h. de lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de octubre
de 1928 en 24 ptas». Contiene funda
para libro de moda.

1. Moda.

293

KASSEL

Conscrits, Musik und Tanz im alten
Elsass / von Dr. Aug. Kassel. - Guebwiller:
Alsatia, 1929

116 p.:il. [4] h. de lam.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de octubre
de 1930 en 7 ptas». Contiene fotografías.

1. Música y Danza.

294

KAUDERN, Walter

Games and Dances in Celebes / by Wal-
ter Kaudern. - [1930]

XIX, 515 p.:il.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de noviem-
bre de 1924 en 16 ptas». Contiene fotogra-
fías y dibujos. Sólo Volumen IV.

1. Danza.

295

KETTMANN, A.

Véase ADOLPHI, M. / KETT-
MANN, A.

296

KNIGHTON, Marian

Véase HILLAS, Marjorie / KNIGHTON,
Marian

297

KREUTZBERG, Lola

Tiere, Tänzerinnen und Dämonen /
KREUTZBERG, Lola. - Dresde: Carl Reis-
sner-Verlag, 1929

129 p., [26] h. de lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el mes de junio
de 1921 en 22 ptas»

1. Danza.

298

LA FAGE, J. Adrien de

Histoire générale de la musique et de la
dance / par J. Adrien de la Fage. - Paris:
Imprimeurs unis, 1844

2 v.; 22 cm.

Inscripción: «Comprados los 2v. el 10
de diciembre de 1928 en 28 ptas»; «BOR-
JA 13» y «BORJA 14». Contienen hojas de
calendario. 2º vol. mutilado en la parte in-
ferior.

1. Música y Danza.

299

LA SALLE, Dorothy

Rhythms and dances for Elementary
Schools. Grade one to eight / LA SALLE,
Dorothy. - Nueva York: A.S. Barnes and
Company, 1928

168 p.:il.; 28 cm.

Contiene partituras.

1. Danza.

300

LABAN, Rudolf von

Des Kindes Gymnastik und Tanz / LA-
BAN, Rudolf von. - Oldenburg: Gerhard
Stalling Verlag, 1926

134 p.:il.[4] H. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio
de 1929 en 11 ptas». Contiene fotografías.
Dos folletos de la colección y facturas de
compra.

1. Danza.

301

LABAN, Rudolf von

Die Welt des Tänzers / LABAN, Rudolf
von. - 5ª ed. - Stuttgart: Walter Seifurt,
[1920]

264 p.:il.[24] h. de lam.; 24 cm.
Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 30 ptas». Contiene fotografías.
1. Danza.

302

LABAN, Rudolf von

Gymnastik und Tanz / LABAN, Rudolf von. - Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1926

176 p.:il.[8] h de lam.; 25 cm.
Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 11 ptas». Contiene fotografías .
Dos folietos de la colección en el interior.
1. Danza.

303

LÁCAL, Luisa

Diccionario de la música. Técnico, histórico. bio-bibliográfico / LÁCAL, Luisa. - Madrid: Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1899

600 p.; 32 cm.
Inscripción: «Comprado en 10 ptas»; «BORJA 187»
1. Música.

304

LACH, Robert

Zur Geschichtes des Gesellschafts-tanzes. 18 Jahrhundert / LACH, Robert. - Viena: Museion, 1920

132 p.:il [3] h. de lam.; 30 cm.
Inscripción: «Comprado el 18 de marzo de 1922 en 20 ptas». Contiene partituras y folleto en el interior.
1. Música y Danza.

305

LAFITTE, Jean-Paul

Des Danses d'Isadora Duncan / LAFITTE, Jean-Paul. - Paris: Mercure de France, 1910

14 p.:il. [37] h. de lam.; 29 cm.
Inscripción: «Comprado el 3 de septiembre de 1923 en 15 ptas más 7 ptas de encuadernación el 1 de septiembre de 1928 por R. Juma». Contiene dibujos.
1. Danza.

306

LAGUS, J.

Nouveau guide des Danses Françaises et Américains / par J. Lagus. - Paris: L. Sauvaître

102 p.; 12 cm.
Inscripción: «2 ptas»; «BORJA 173». Firmado por Juan Llasera
1. Danza.

307

LALOY, L.

La Danse à l'Opéra / LALOY, L.. - Paris: Theo Brughiere, [1927]
[31] h.:il.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 12 de marzo de 1928 en 6 ptas»
1. Danza.

308

LAMB, William

Everybody's guide to Ball-Room Dancing / by William Lamb. - Londres: Saxon & Co.

119 p.:il.; 13'5 cm.
1. Danza.

309

LAMBRANZI, Gregorio

New and curious school of theatrical dancing / by Gregorio Lambranzi. - Londres: The imperial society ot teacher of dancing, 1928

2 v., 33 p.:il. [100] h. de lam.; 25 cm.
Inscripción: «Comprado el 26 de agosto de 1934 en 45 ptas». Contiene grabados y notación musical.
1. Danza.

310

LANO, Pierre de

Les bals travestis et les tableaux vivants sous le second empire / par Pierre de Lano. - Paris: Simonis Empis, 1893

99 p.:il.[25] h. de lam.; 27'5 cm.
Inscripción: «Comprado el 20 dediciembre de 1928 en 20 ptas»; «BORJA 83». Contiene acuarelas de Leon Lebecue.
1. Danza.

311

LANO, Pierre de

Celles qui Dansent / par Pierre de Lano.

- Paris: Simonis Empis

30 p.:il.; 33 cm.

Inscripción: «BORJA 80». Ilustraciones de Gil Baer.

1. Danza.

312

LAWSON, Edward

Guide to dancing / by Edward Lawson.

- Londres: George Rontledge & Sons

155 p.:il.; 16 cm.

Inscripción: «Comprado el 4 de diciembre de 1934 en 9 ptas»

1. Danza.

313

LEHMANN, Lilli

Mein Weg / by Lilli Lhemann. - Leipzig: G. Hizzel, 1913

256 p.: il. [41] de lam.; 26 cm.

Mutilado (faltan páginas).

1. Ópera.

314

LEÓN, Rafael de

Véase QUINTERO, Antonio / LEÓN, Rafael de

315

LEROY

Recueil de contradanses et Valz Indiennes composé et dédié aux amateurs / LEROY. - Paris: Marie Richomme fils., [finales del s. XVIII]

32 p.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de diciembre de 1920 en 17 ptas»; «BORJA 147». Contiene partituras de contradanza y vals con instrucciones de baile.Fecha manuscrita por el autor.

1. Danza.

316

LEVINSON, André

La Danse au Théâtre / LEVINSON, André. - Paris: Blond & Gay, 1924

288 p.: il. [11] h. de lam.; 20'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de junio de 1928 en 2'50 ptas»

1. Danza.

317

LEVINSON, André

La Argentina / LEVINSON, André. - Paris: Éditions des Chroniques du jour, 1928

80 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de abril de 1929 en 29 ptas». Contiene un folleto de la editorial.

1. Canción.

318

LEVINSON, André

Marie Taglioni (1804-1884) / par André Levinson. - Paris: Alcan, 1929

141 p.:il. [8] h. de lam.; 21 cm.

1. Teatro.

319

LEVINSON, André

Meister des Ballets / LEVINSON, André. - Potsdam: Müller & Co., 1923

231 p.:il. [26] h. de lam.; 26 cm.

1. Danza.

320

LINDER, Kurt

Die Verwandlungen der Mary Wigman / LINDER, Kurt. - Friburgo: Urban-Verlag, 1929

53 p.:il. [24] h. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de octubre de 1920 en 6 ptas»

1. Varios.

321

LÓPEZ DE AYALA, Adelardo

El agente de matrimonios. Zarzuela en tres actos y en verso / D. Adelardo López de Ayala. - Madrid: El teatro, 1862

103 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 115». Libreto de Zarzuela con música de Emilio Arrieta

1. Libreto.

322

LÓPEZ MOYA, Diego

Pastora Imperio / LÓPEZ MOYA, Diego. - Madrid: Jaime Ratés Martín
124 p.:il. [5] h. de lam.; 19 cm.
Contiene litografías.
1. Canción.

323

LÓPEZ, Atanasio

Estudios Crítico-Históricos de Galicia (Conferencia leída en el círculo de la juventud antoniana de Santiago) / LÓPEZ, Atanasio. - Santiago: El Eco Franciscano, 1916
XIV, 144 p.; 25 cm.
1. Historia.

324

LOZANO GONZÁLEZ, Antonio

La música popular, religiosa y dramática / por Don Antonio Lozano González. - Zaragoza: Tipografía de Julián Sanz y Navarro, 1895

VIII, 151 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 16 de abril de 1921 en 1'50 ptas»; «BORJA 15»; Pegado en Contraportada «Todo por Aragón y para Aragón. Semper idem.». Contiene hoja de calendario.

1. Música.

325

LUSSAN-BOREL

Traité de Danse avec musique contenant tous les danses de salon et les danses nouvelles / LUSSAN-BOREL. - Paris: Albin Michel

254 p.:il.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de septiembre de 1929 en 3 ptas más 8 de encuadernación en Juma el 19 de noviembre del mismo año»; «BORJA 23» (borrado) Contiene notación musical.

1. Danza.

326

LUSSAN-BOREL

Traité de Danse avec musique contenant tous les danses de salon avec une théorie nouvelle de Valse et Boston du Cotillon et

du Cake-Walk / LUSSAN-BOREL. - Paris: Lionel Labrousse

248 p.:il.; 21'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 18 de febrero de 1928 en 4 ptas». Contiene notación musical.

1. Danza.

327

M.C.

How to dance / by an M.C.. - Londres: [R.S. Cartwright]

38 p.:il.; 20'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 19 de septiembre de 1920 en 3 ptas y encuadernado el 19 de octubre en 3 ptas por Juma»

1. Danza.

328

MACPHERSON, Stewart

Music and its appreciations / by Stewart Macpherson. - Londres: Joseph Williams
166 p.:il.; 21 cm.

Contiene notación musical e ilustraciones de instrumentos. Al final contiene una partitura con hojas desplegadas.

1. Música.

329

MAG-VINCELO

L'Appel de la danse roman / MAG-VINCELO. - Paris: Ed. du Foyer des Lettres, 1933

151 p.; 19 cm.

Contiene folleto y factura de compra.

1. Danza.

330

MAGNIER, Maurice

La Danseuse / MAGNIER, Maurice. - Paris: C. Marpon & E. Flammarion, 1885
IV, 36 p.:il.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 16 de marzo de 1931 en 9 ptas»; «BORJA 65»

1. Danza.

331

MAGNUS, Louis

Le Patinage artistique / par Louis Magnus. - Paris: Bibliothèque Larousse, 1914

87 p.:il [19] h. de lam.; 19 cm.
Inscripción: «Comprado el 23 de diciembre de 1927 en 2 ptas»
1. Varios.

332

MANUEL, Roland

Véase COLOMBIER, Pierre du / MANUEL, Roland

333

MARIO, Emilio

El intérprete. Juguete cómico en un acto y prosa / Emilio mario y Joaquín Abati. - Madrid: R. Velasco, 1903
41 p.; 20 cm.

1. Teatro. I. ABATI, Joaquín.

334

MARQUÉS DEL DUERO

Táctica de Infantería / por el Capitán General marqués del Duero. - 1ª ed. - Madrid: Depósito de la Guerra, 1873
153 p.:il.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado por 75 cts»; «BORJA 152»

1. Varios.

335

MARSH, Agnes L.

The dance in education / by Agnes L. Marsh and Lucile Marsh. - 2ª ed. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1926
XXIII, 224 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 42 ptas». Contiene partituras.

1. Danza. I. MARSH, Lucile.

336

MARSH, Lucile

Véase MARSH, Agnes L. / MARSH, Lucile

337

MASÓ Y GOULA, Joseph

Véase MASPONS Y CAMARASA, J. / MASÓ Y GOULA, Joseph

338

MASPONS Y CAMARASA, J

El ball de les gitanes en el vallés / J. Maspons y camarasa y J. Masó y Goula. - Barcelona: L'Avenç, 1907

43 p.:il.; 24 cm.

Contiene notación musical.

1. Danza. I. MASÓ Y GOULA, Joseph.

339

MAWER, Irene

The dance of words / by Irene Mawer. - Londres: Dent & Sons., 1925

XV, 101 p.:[27] h. de lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 demayo de 1929 en 21 ptas»

1. Danza.

340

MAYBON, Albert

Le Théâtre Japonais / MAYBON, Albert. - Paris: Henri Laurens, 1925

140 p.:il. [64] h. de lam.; 26 cm.

Contiene fotografías y dibujos.

1. Teatro.

341

MAZILLIER

Véase DE SAINT GEORGES / MAZILLIER

342

MAZILLIER, M.

La Fonti. Ballet-pantomime en Six tableaux / de M. Mazillier. - Paris: Librairie de l'Opéra, 1855

19 p.; 23 cm.

Encuadernado junto con Le Corsaire de Saint Georges y Mazillier.. Inscripción: «Comprado el 7 de noviembre de 1924 en 7 ptas»; «BORJA 28(1)» Contiene hoja de calendario.

1. Libreto.

343

MAZILLIER, M.

Véase DE SAINT GEORGES / MAZILLIER, M.

344

MAZILLIER, M.

Véase DUMANOIR, M.M. / MAZILLIER, M.

345

MÉLY, F. de

La Cèramique italienne; sigles et monogrammes / MÉLY, F. de. - Paris: Firmin-Didot, 1884

248 p.:il. [8] h. de lam.; 22'5 cm.
 Inscripción: «Comprado el 13 de febrero de 1916 en 2 ptas»; «BORJA 27». Sello y etiqueta de la Biblioteca Cánovas.

1. Arte.

346

MENÉNDEZ Y PALAYO, M.

G. Núñez de Arce: estudio biográfico-crítico / por M. Menendez y palayo. - 1^a ed. - Madrid: A. Perez Dubrull, [1890?] 56 p.; 17 cm.

Inscripción: «50 cts»; «BORJA 164»

1. Literatura.

347

MENÉNDEZ Y PALAYO, M.

Horacio en España / Menendez y Palayo. - 2^a ed. - Madrid: A. Perez Dubrull, 1885

LVIII, 354 p.; 17 cm. - (Colección de Escritores castellanos; 1)

Inscripción: «BORJA 144»

1. Literatura.

348

MÈNIL, F. de

Histoire de la Danse a travers les ages / par F. de Mènil. - Paris: Alcide Picard & Kaan, [1904]

VIII, 362 p.:il.; 21'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 27 de octubre de 1920 en 4 ptas»

1. Danza.

349

MENZLER, Dora

Gestalte Bewegung / MENZLER, Dora. - 3^a ed. - Stuttgart: Dieck & Co., 1926 7 p.: [24] h. de lam.; 27 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 6 ptas». Contiene fotografías.

1. Danza.

350

MESONERO ROMANOS, Ramón de

El Antiguo Madrid. Paseos Histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa / por D. Ramón de Mesonero Romanos. - Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1881

286 p.: [8]h. de lam.; 21 cm.

Inscripción: «BORJA 95». Sólo Tomo II

1. Historia.

351

MEYER, Wilh

Charakterbilder grosser Tonmeister. Persönlichers und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen / von Wilh. Meyer. - 2^a ed. - Bielefeld y Leipzig: Velhagen & Kasing, 1920

IV, 163 p.:il. [8] h. de lam.; 19 cm.

1. Música.

352

MIOMANDRE, Francis de

Danse / MIOMANDRE, Francis de. - Paris: Flammarion, 1935

64 p.:il.; 26 cm.

1. Danza.

353

MITJANA, Rafael

L'Orientalisme musical et la Musique arabe / par Rafael Mitjana. - Estocolmo: Monde Oriental, 1906

[36] p.; 25 cm.

Libro en mal estado. Contiene notación musical.

1. Música.

354

MOLIÈRE

L'Ecole des Femmes. Comedie en Cinq Actes en Vers / MOLIÈRE. - Paris: Librairie de la Bibliothèque nationale, 1879

157 p.; 14 cm.

Inscripción: «BORJA 177»

1. Libreto.

355

MONTAÑO, Eduardo M^a

Les danses Modernes / MONTAÑO, Eduardo M^a. - Troyes: Imprimerie du Petit Troyen

187 p.:il.; 16 cm.

Mutilado (faltan cubiertas y lomo)

1. Danza.

356

MORALEDA Y ESTEBAN, Juan

Mártires mozárabes de Toledo / por Juan Moraleda y Esteban. - Toledo: Rafael G. Menor, 1911

76 p.; 19 cm.
Inscripción: «Comprado el 19 de abril de 1920 en 25 cts»
1. Historia.

357

MORIN, Louis

Carnavals parisiens / par Louis Morin.
- Paris: Montgradien et Cie.
X, 186 p.:il.; [5]h. de lam.; 19 cm + 2 desplegables.

Inscripción: «Comprado el mes de noviembre de 1929 en 39 ptas»; «BORJA 29»
1. Varios.

358

MORRIS, Margaret

Margaret Morris Dancing / by Margaret Morris. - Londres: Kegan Paul, Trench, Trubnes & Co., [1926?]
XL, 94 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de junio de 1933 en 22 ptas». Fotografías de Fred Daniels
1. Danza.

359

MORSAMOR

Cancionistas y bailarinas españolas: Emilia Benito / MORSAMOR. - Madrid: Imprenta Cervantina
61 p.; 16'5 cm.
Contiene notación musical.
1. Canción y danza.

360

MOUSSET, Albert

Elements d'une bibliographie des livres, brochures et tracts / MOUSSET, Albert. - Madrid: Hijos de Tello, 1919
108 p.; 18 cm.
Inscripción: «Comprado a su precio (2 ptas) el año 1919»
1. Varios.

361

MUÑOZ SECA

La Orgía Dorada / Muñoz Seca, Pérez Fernández y Borrás. - Madrid: la Farsa, 1928

64 p.:il.; 18 cm.

Contiene fotografías.

1. Teatro. I. PÉREZ FERNÁNDEZ. II. BORRÁS.

362

NARREY, Charles

Ce que l'on dit pendant une Contradanse / NARREY, Charles. - Paris: E. Dentu, 1873

110 p.:il.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de marzo de 1922 en 3 ptas»; «BORJA 105». Sello de la librería Durán de Madrid. Contiene dibujos
1. Danza.

363

NIKOLAUS, Paul

Tänzerinen / von paul Nikolaus
89 p.: [20] h. de lam.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de enero de 1922 en 10 ptas». Contiene dibujos y fotografías por Stern.
1. Danza.

364

NOVERRE, J.G.

Lettres sur les arts imitateurs et sur la danse en particulier / par J.-G. Noverre. - París: Chez Léopold Collin, 1807
517 p.; 23 cm.
Inscripción: «BORJA 29». Sólo Tomo II
1. Danza.

365

NUITTER, Ch.

Coppélia en la fille aux yeux d'email: ballet en deux actes et trois tableaux / Ch. Nutter et A. Saint-Léon. - Paris: E. Dentu, 1889
34 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA 133». Recorte de periódico en cubierta. (Música original de Delibes)
1. Libreto. I. SAINT-LÉON, A..

366

NUÑEZ DE ARCE, G.

Gritos del combate: poesías / NUÑEZ DE ARCE, G. - Madrid: T. Fortanet, 1875

215 p.; 18 cm.

Inscripción: «BORJA 143». Contiene ficha bibliográfica dentro

1. Literatura.

367

NYSSSEN, J. J.

Una palabra sobre el baile / por J.J. Nyssen. - Bilbao: Imp. de Velasco, 1878
XI, 100 p.; 16 cm.

Inscripción: «Comprado el 3 de febrero de 1923 en 6 ptas»; «BORJA 44»

1. Danza.

368

OBERST, Günther

Englische Orchestersuiten um 1600 / von Günther Oberst. - Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1929

III, 106, 57 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 6 de octubre de 1930 en 14 ptas». Contiene notación musical y anotaciones manuscritas sobre bibliografía.

1. Música.

369

OLIVAR, Marçel

Véase GARCÉS, Tomás / OLIVAR, Marçel

370

OLMEDILLA Y PUIG, Joaquin

Discurso leído en la solemne sesión inaugural del año de 1904 en la Real Academia de Medicina / OLMEDILLA Y PUIG, Joaquin. - Madrid: Enrique Teodoro, 1904
147 p.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de marzo de 1922 en 2 ptas»

1. Varios.

371

OLMET, L. A. del

Los grandes españoles. CAJAL / L.A. del Olmet y J. de Torres Bernal. - Madrid: Magna Iberia, 1918

383 p.:il. [14] h. de lam.; 17 cm. (Vol. X)

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1928». Contiene fotografías. Mutilado (sin cubierta)

1. Varios. I. TORRES BERNAL, J. de.

372

OPISSO, Alfredo

«Arte y Artistas catalanes». La Vanguardia / por Alfredo Opisso. - Barcelona, 1900
197 p.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado en 2 ptas». Cubierta desprendida.

1. Arte.

373

OPPÉ, A. P.

Véase SHARP, Cecil J. / OPPÉ, A. P.

374

ORVENIPE, D.L. d'

Armas y Desafíos: «Bibliografía de la esgrima y el Duelo» / por D.L. D'Orvenipe. - Madrid, 1901

24 p.:il.; 28 cm.

Cuaderno 1º

1. Varios.

375

OSSORIO Y GALLARDO, Carlos

El baile / por Carlos Ossorio y Gallardo. - Barcelona: Batoli y Urefia, 1902

171 p.:il.; 20 cm.

Contiene notación musical.

1. Danza.

376

OSSUNA Y VAN DER HEEDE,

Manuel de

Cultura social de Canarias en el reinado de Carlos III y Carlos IV / por D. Manuel de Ossuna y Van der Heede. - Madrid: J. Benítez, 1914

21 p.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 18 de septiembre de 1922 en 40 cts»; «1 pta»

1. Historia.

377

PADILLA, Franco

Véase BORRÁS, Tomás / PADILLA, Franco

378

PALAU Y DULCET, Antonio

Manual del librero Hispanoamericano / PALAU Y DULCET, Antonio. - Barcelona: Palau, 1923

7 v.; 26 cm.

1. Varios.

379

PALAU Y DULCET, Antonio

De los orígenes de la imprenta y su introducción en España / PALAU Y DULCET, Antonio. - Barcelona: Palau, 1952
13 p.; 27 cm.

Contiene 1 hoja de propaganda. Inserto en el Tomo V del manual del librero Hispanoamericano, del mismo autor.

1. Historia.

380

PALAU Y DULCET, Antonio

Manual del librero Hispano-americano / PALAU Y DULCET, Antonio. - Barcelona: Palau, 1948

16 v.; 27 cm.

Contiene «De los orígenes de la Imprenta y su introducción en España» del mismo Autor.

1. Varios.

381

PARNAC, Valentin

Histoire de la danse / per Valentin Parnac. - Paris: Rieder, 1932

75 p.; LX lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 8 de junio de 1932 en 11 ptas»

1. Danza.

382

PAWLOWA, Anna

Tänze / von Anna Pawlowa. - Dresde: Carl Reissner-Verlag, 1931

32 lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 21 de abril de 1931 en 10 ptas»

1. Danza.

383

PEDREGAL PRIDA, Francisco

Gimnástica civil y militar / PEDREGAL PRIDA, Francisco. - 2ª ed. - Madrid: Gines Hernández, 1884

31 p., XVI, 344 p.:il.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de diciembre de 1927 en 5 ptas»; «BORJA 110». Contiene 185 grabados.

1. Gimnasia.

384

PEDRELL, Felipe

P. Antonio Eximeno / por Felipe Pedrell. - Madrid: Unión Musical Española, 1920
204 p.; 21 cm.

1. Música.

385

PEÑA Y GOÑI, Antonio

Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi / PEÑA Y GOÑI, Antonio. - Madrid: Gines Hernández, 1892

63 p.; 26 cm.

Inscripción: «BORJA 99»

1. Música.

386

PÉREZ AMIGORENA, Antonio

Inquilinos y propietarios / por Antonio Pérez Amigorena y Fernando Revuelto Sanz. - Madrid: Imprenta moderna, 1920

72 p.; 17 cm.

1. Varios. I. REVUELTO SANZ, Fernando.

387

PÉREZ BALLESTEROS, J.

Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña / PÉREZ BALLESTEROS, J.. - Madrid: Ricardo Fé, 1886

314 p.; 18 cm.

Inscripción: «3 ptas»; «BORJA 136». Sólo Tomo II

1. Canción.

388

PÉREZ FERNÁNDEZ

Véase MUÑOZ SECA / PÉREZ FERNÁNDEZ

389

PÉREZ MARTÍNEZ, José V.

Crítica dramática y musical y biografía de autores, compositores y artistas. / por José V. Pérez Martínez. - Madrid: Ricardo Fé, 1883-84

XIV, 472 p.; 22 cm.

Mutilado. Contiene un artículo de José Echegaray

1. Música.

390

PÉREZ MARTÍNEZ, José V.

Anales del teatro y de la Música / por José V. Pérez Martínez. - Madrid: Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884

XIV, 472 p.; 22 cm.

Inscripción: «BORJA 93»

1. Música.

391

PÉREZ MARTÍNEZ, José V.

Anales del teatro y de la Música / PÉREZ MARTÍNEZ, José V. - Madrid: Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884

XIV, 472 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de febrero de 1931 en 4 ptas»; «BORJA 96»

1. Música.

392

PÉREZ PASTOR, Cristóbal

Documentos cervantinos. Tomo II / PÉREZ PASTOR, Cristóbal. - Madrid: Fortanet, 1902

VIII, 613 p.; 24 cm.

1. Literatura.

393

PÉREZ, José V.

Crítica dramática y musical y biografía de autores, compositores y artistas. / por José V. Pérez Martínez -Madrid: Ed. Est. tip. Ricardo Fé, 1883-1884. / PÉREZ, José V.

XVI, 472p.; 22cm

Contiene estudio por D. José Echegaray

1. Música.

394

PERIQUET, Fernando

La Fornarina Cancionista / por fernando Periquet. - Madrid: Sociedad española de librerías, 1915

216 p.; 25 cm.

1. Canción.

395

PERRAULT, Le Conte de

L'oeuvre de Léon Bakst pour Le belle au bois dormant. Ballet en Cinq actes. / Le Conte de Perrault

22 p.: [54] h. de lam.; 39 cm.

Inscripción: «Comprado el 29 de mayo de 1929 en 40 ptas». (Música original de Tchaikovsky)

1. Libreto.

396

PERROT. M.M.

La Polka. Enseignée sans maitre / par MM. Perrot et Adrien Robert. - Paris: Chez Aubert, [1845]

64 p.:il [20]h. de lam.; 15 cm.

Inscripción: «BORJA 18»

1. Danza. I. ROBERT, Adrien.

397

PETIT DE JULLEVILLE, L.

Le Théâtre en france. Histoire de la Littérature dramatique depuis ses origines jusqu'a nos jours / par L. Petit de Julleville. - 7^a ed. - Paris: Armand Colin, 1908

XI, 441 p.; 18 cm.

Inscripción: «9'50"»

1. Teatro.

398

PIERGIOVANNI, Bruno

Enciclopedia dell'Abbigliamento femminile / PIERGIOVANNI, Bruno. - Milán: Società Editrice Unitas, 1924

438 p.:il.; 25 cm.

Contiene litografías desplegadas. Sólo Volumen II

1. Moda.

399

PINTO, Manoel de Sousa

Sete dansas de «la bilbainita» / Manoel de Sousa Pinto. - Porto: Praia da Granja, 1917

22 p.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 17 de diciembre de 1920 en 4 ptas»

1. Danza.

400

POGGIO Y ÁLVAREZ, Pedro

Discursos leídos en la recepción pública del excmo. Sr. D. Pedro Poggio y Álvarez el día 9 de Junio de 1918. / POGGIO Y ÁLVAREZ, Pedro. - Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1918
53 p.; 27'5 cm.

Contiene ficha bibliográfica

1. Varios.

401

POHL, Elsa

Dance technique and Rhythms / by Elsa Pohl. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

59 p.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado e 19 de mayo de 1929 en 29 ptas»; «BORJA 110». Contiene partituras. Factura de compra. Contiene libro «Manual de dancing steps» de la misma autora.

1. Danza.

402

POHL, Elsa

Manual of dancing steps / by Elsa Pohl. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

63 p.; 23 cm.

Incluido en el libro «Dance technique...» de la misma autora.

1. Danza.

403

POLKARIUS

Almanach Manuel de la Danse / par Polkarius. - Paris: Delarue, [1868]96 p.:il.; 15 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de diciembre de 1920 en 8 ptas»; «BORJA 174»

1. Danza.

404

POLKARIUS

Almanach Manuel de la Danse / POLKARIUS. - Paris: Delarue, [1868]

96 p.:il.; 15 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de junio de 1923 en 3 ptas»; «BORJA 175»

1. Danza.

405

POUGIN, Arthur

Dictionaire du Théâtre / POUGIN, Arthur. - Paris: Firmin-Didot, 1885

XV, 775 p.:il. [14] h. de lam.; 27 cm.

Inscripción: «BORJA 66». Contiene grabados y litografías.

1. Teatro.

406

POUROT, Paul

La Chanson, le Masque, la Danse. Origines et Histoire de la Chanson, du Carnaval, de la Danse et des Noëls. / POUROT, Paul. - Bruselas: Eugène Figuière, 1927

183 p.; 18'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de enero de 1934 en 4 ptas»

1. Música y Danza.

407

PROL BLÁS, José S.

Estudio bibliográfico-crítico de las obras de Rosalía de Castro / por José S. Prol Blás. - Ed. El Eco de Santiago, 1917

XII, 61 p.:il.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado en 1920 en 1 ptas». Libro mutilado (portada, cubierta interior y p. VII)

1. Literatura.

408

PRUNIÉRES, Henry

Le Ballet de Cour en France / PRUNIÉRES, Henry. - Paris: Henri Laurens, 1914
VI, 282 p.:il. [16] h. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de febrero de 1922 en 4 ptas». Contiene notación musical

1. Danza.

409

QUAREGNA, Niccolo Frichignono di

Véase DI QUAREGNA, Niccolo Frichignono / QUAREGNA, Niccolo Frichignono di

410

QUELLIEN, N.

Chansons et danses des Bretons / QUELLIEN, N. - Paris: J. Maisonneuve et Ch. Leclerc, 1889

300 p.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de octubre de 1928 en 8 ptas»; «BORJA 86». Contiene partituras.

1. Música y Danza.

411

QUINTERO, Antonio

Profecía. Coplas de Antonio Quintero y Rafael de León. / Antonio Quintero y Rafael de León. - Barcelona: Imprenta moderna, 1954

143 p.; 17 cm.

Libro en mal estado.

1. Canción. I. LEÓN, Rafael de.

412

RABOU, Charles

Les Grandes danseurs du Roi / par M. Charles Rabou. - Paris: Imprimerie de Boniface, [1870?]

84 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de mayo de 1930 en 1 ptas»; «BORJA 20». Contiene ficha bibliográfica.

1. Danza.

413

RATH, Emil

Aesthetic Dancing / by Emil Rath. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

133 p.: [20] h. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 5 de julio de 1929 en 20 ptas»

1. Danza.

414

RÉGNIER, Henriette

Chansons animées avec Jeux-Gestes Danses / par Mlle. Henriette Régnier. - Paris: Armand Colin, 1920

VIII, 142 p.:il. [5] h. de lam.; 23'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 27 de junio de 1927 en 2 ptas». Contiene partituras. Música recopilada y escrita por Mlle H. Regnier y armonizaciones por Jules de Brajer. Ilustraciones de André Meaux-Saint-Marc.

1. Música y Danza. I. BOUCHOUR, Maurice.

415

RÉGNIER, Henriette

Chansons animées avec Jeux-Gestes Danses / par Mlle. Henriette Régnier. - Paris: Armand Colin, 1922

VIII, 142 p.:il.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de diciembre de 1928 en 7 ptas»

1. Música y Danza. I. BOUCHOUR, Maurice.

416

REUMERT, Elith

Den Danske Ballets Histoire / ved Elith Reumert. - Kobenhavn: Hjonmets Forlag, 1922

164 p.:il.; 33 cm.

1. Danza.

417

REVILLA, Manuel de la

Dudas y tristezas: poesías de Manuel de la Revilla / REVILLA, Manuel de la. - 2ª ed. - Madrid: Dubrull, 1882

XL, 24p.; 18 cm.

Inscripción: «BORJA 142». Incompleto

1. Literatura.

418

REVUELTO SANZ, Fernando

Véase PÉREZ AMIGORENA, Antonio / REVUELTO SANZ, Fernando

419

REYHER, Paul

Les masques Anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640) / REYHER, Paul. - Paris: Hachette and Cie., 1909

559 p.:il. [3] h. de lam.; 25 cm.

1. Danza.

420

RICHARDSON, Constance Stewart

Dancing, Beauty and Games / by Lady Constance Stewart Richardson. - Londres: Arthur L. Humphreys, 1913

103 p.: [11]h. de lam.; 25'5 cm.

1. Danza.

421

RIERA SOLANICH, Eduardo

Guía-Directorio de Madrid y su provincia / RIERA SOLANICH, Eduardo. - Madrid: Anuarios Bailly-Ballière y Riera Solanich, 1917

926 p.; 29 cm.

1. Varios.

422

RIU, Marcel

La Sardana / per marcel Riu. - 4ª ed. - Barcelona: Riera y Jardí, 1908

16 p.; 15 cm.

1. Danza.

423

RIVERA Y TARRAGÓ, Julián

La música de la jota aragonesa / por Julián Ribera y Tarragó. - Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1928

161 p.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 26 de julio de 1929 en 5 ptas» Contiene notación musical.

1. Música y Danza.

424

ROBERT, Adrien

Véase PERROT, M.M. / ROBERT, Adrien

425

ROMANI, Felice

Norma: Tragadía lírica italiana / ROMANI, Felice; Antonio Arnao, trad. - Madrid: Ducazal, 1886

67 p.; 18 cm.

1. Libreto. I. Antonio Arnao, trad.

426

ROMERO, Federico

Las alondras / Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. - Madrid: La Farsa 70 p.: il. [2] h. de lam.; 16 cm.

(Música original de Jacinto Guerrero)

1. Libreto. I. FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo.

427

ROMEU I FIGUERES, Josep

La nit de Sant Joan / per Josep Romeu i Figueres. - Barcelona: Barcino, 1953

113 p.: il.; 19 cm.

Contiene notación musical.

1. Música.

428

ROSENBERG, Adolf

Geschichte des Kostüms / ROSENBERG, Adolf. - Berlín: Ernst Wasmuth, 1872

5 v.: [400]h. de lam.; 33 cm.

Sello en portada: «Inchausti. Edificio Nes. Madrid»

1. Trajes.

429

ROXO DE FLORES, Felipe

Tratado de Recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencia / ROXO DE FLORES, Felipe. - Madrid: Imprenta Real, 1793

XI, 127 p.; 15'5 cm.

Inscripción: «Comprado el mes de enero de 1916 en 3 ptas»; «BORJA 38». Sello de la Biblioteca Cánovas.

1. Danza.

430

ROXO DE FLORES, Felipe

Tratado de Recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencia / ROXO DE FLORES, Felipe. - Madrid: Imprenta Real, 1793

XI, 127 p.; 15'5 cm.

Inscripción: «Repetido»; «BORJA 39». Sello de la Biblioteca Cánovas.

1. Danza.

431

RUANO Y CARREDO, Francisco

Resumen de los trabajos realizados por la Dependencia municipal en el año de 1904 / RUANO Y CARREDO, Francisco. - Madrid: Imprenta municipal, 1905

307 p.; 19 cm.

Inscripción: «Don José Moreno Parientes. P. de Isabel 2º 2». Mutilado (faltan páginas)

1. Varios.

432

SAINT GEORGES

Véase DE SAINT GEORGES / SAINT GEORGES

433

SAINT-LEÓN, A.

Véase NUITTER, CH. / SAINT-LEÓN, A.

434

SAINT-MÈRY, Moreau de

De la danse / par Moreau de Sainteméry. - Parma: Bodoni, 1803

61 p.; 16'5 cm.

Inscripción: «BORJA 45»

1. Danza.

435

SALAS BARBADILLO,

Alonso Geronymo de

Comedia de La Escuela de celestina y el Hidalgo presumido / por Alonso Geronymo de Salas y Barbadillo. - Madrid: Fortanet, 1902

99 p.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado el 25 de julio de 1913 en 1'50 ptas»; «Tirada de 15 ejem.»

1. Teatro.

436

SALDONI, Baltasar

Reseña histórica de la escolanía ó colegio de Música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día / SALDONI, Baltasar. - Madrid: Repullés, 1856

85 p.; 21 cm.

Inscripción: «Madrid 15 junio 1879»; «BORJA 111». Dedicatoria y nota manuscrita del autor: «Nota: Después de publicada esta reseña hemos visto documentos en que consta que este colegio ya existía en el s. XII»

1. Música.

437

SALES, Franz

Véase BISCHOFF, Eugen / SALES, Franz

438

SANCHEZ DE CASTILLA, Eduardo

Noble y sin título. Pieza cómica en un acto / SANCHEZ DE CASTILLA, Eduardo. - Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1895

24 p.; 21 cm.

Inscripción: «BORJA 114»

1. Teatro.

439

SÁNCHEZ PÉREZ, José A.

Memorias de la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales de Madrid: Las matemáticas en la biblioteca del Escorial. / SÁNCHEZ PÉREZ, José A.. - Madrid: estanislao Maestre, 1929

365 p.:il.[62] h. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 17 de abril de 1929 en 20 ptas». Sólo Tomo VII

1. Varios.

440

SANCHO DEL CASTILLO, Vicente

Bailes de trajes en casa de los Duques del Castillo y Don Emilio Bravo y Moltó / SANCHO DEL CASTILLO, Vicente. - Madrid: Imprenta y estereotipia El Liberal, 1884

63 p.; 28'5 cm.

Inscripción: «Comprado el mes de octubre de 1923 en 2 ptas más 8 ptas de encuadernado el 1 de septiembre de 1828»; «BORJA 63». Dedicatoria del baile a los duques.

1. Danza.

441

SANTIAGO, Vicente

Contestación a una carta acerca del baile / SANTIAGO, Vicente. - Santander: L. Blanchard, 1892

21 p.; 13'5 cm.

Inscripción: «14, julio 1929»; «2 ptas»

1. Danza.

442

SANTOVAL, Domingo

Véase SANTOVAL, Emilio Mario / SANTOVAL, Domingo

443

SANTOVAL, Emilio Mario

El director general. Comedia en tres actos y prosa / Emilio Mario (hijo) y Domingo Sandoval. - Madrid: R. Velasco, 1899
105 p.; 20 cm.

Inscripciones: «BORJA 6»; «BORJA107»; «Rodríguez». Sello José Rubio. Autógrafo del autor.

1. Teatro. I. SANTOVAL, Domingo.

444

SAUVAGE, Marcel

Memorias de Josefina Baker / Recopiladas por Marcel Sauvage. - Madrid: Prensa moderna, 1929

141 p.:il.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de agosto de 1929 en 2'50 ptas». Contiene dibujos e ilustraciones por Marcel Colin. Cubierta desprendida.

1. Danza.

445

SAUVAGE, Marcel

Voyages et Aventures de Josephine Baker / SAUVAGE, Marcel. - Paris: M. Seheur, 1931

149 p.:il. [12] h. de lam.; 17 cm.

Mutilado (falta cubierta). Contiene fotografías y láminas de dibujos.

1. Danza.

446

SCHOLTZE, Johannes

Operführer. Operette und Ballett / SCHOLTZE, Johannes. - Berlin: G. Mode's Verlag, 1929

[200] h.; 21 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1929 en 12 ptas»

1. Danza.

447

SCHWEZOFF, Igor

Borzoi / by Igor Schwezoff. - Londres: Hodder and Stoughton, [1935]

Inscripción: «Comprado el 19 de octubre de 1939 en 19 ptas». Contiene factura de compra y una carta de propaganda.

1. Danza.

448

SCOTT, Edward

Dancing in all ages / by Edward Scott. - London: Swan Sonnenschein & Co., 1899
VI, 208 p.:il.[1] h. de lam.; 21'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de septiembre de 1928 en 10 ptas»; «BORJA 30»
1. Danza.

449

SCOTT, Edward

Dancing / by Edward Scott. - Londres: George Bell & Sons, 1894

XII, 176 p.:il.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de noviembre de 1939 en 5 ptas»; «BORJA 46». Contiene notación musical.

1. Danza.

450

SÉCHAN, Louis

La danse grecque antique / SÉCHAN, Louis. - Paris: E. de Boccard, 1930

367 p.: [29] h. de lam.; 24 cm.

Contiene una hoja de propaganda.

1. Danza.

451

SERRANO DE ITURRIAGA, M.

Cantares / SERRANO DE ITURRIAGA, M. - Santander: J. Martínez, 1923

91 p.; 19 cm.

1. Literatura.

452

SHAFTER, Mary Severance

American indian and other folk dances / by Mary Severance Shafter. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

77 p.: [4] h. de lam.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado en mayo de 1929 en 29 ptas» Contiene partituras.

1. Danza.

453

SHAFTER, Mary Severance

Dramatic dance for small children / by Mary Severance Shafter. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1927

64 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 17 ptas». Contiene partituras.

1. Danza.

454

SHAMBAUGH, Mary Effie

Folk Dances for boys and girls / by Mary Effie Shambaugh. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1929

139 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 18 de septiembre de 1922 en 20 ptas». Contiene partituras.

1. Danza.

455

SHARP, Cecil J.

The dance. An Historical survey of dancing in Europe / by Cecil J. Sharp and A. P. Oppé. - Londres: Halton & Truscott Smith, 1924

XV, 54 p.:[34] h. de lam.; 29 cm.

1. Danza. I. OPPÉ, A.P..

456

SIERRA, Eusebio

Carambolas. Juguete cómico en un acto y en prosa. / SIERRA, Eusebio. - Madrid: Administración Lúrico-Dramática, 1891

32 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 121»; «Repetido»; «1º apunte. E. Jimenez». Anotaciones en el texto. Sello de José Rubio.

1. Teatro.

457

SILVARI, Varela

Boceto para un curso breve y razonado de historia general de la música / por el maestro Varela Silvari. - Madrid: Ildefonso Alíer, 1914

84 p.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 16 de diciembre de 1927 en 2 ptas»

1. Música.

458

SMITH, Helen Norman

Natural dance studies / by Helen Norman Smith. - Nueva York: A.S. Barnes and Company, 1928

62 p.:il.; 29 cm.

Inscripción: «Comprado el 9 de mayo de 1929 en 14 ptas»

1. Danza.

459

SOLITARIO Y CASTELLÓ, El

Asamblea de los caballeros y damas de Triana / El solitario y Castelló. - Madrid: Castelló, 1846

28 p.:il.[1] h. de lam.; 21 cm.

Inscripción: «BORJA 117»

1. Varios.

460

SORIA, Henri de

Histoire Pittoresque de la danse / par Henri de Soria. - Paris: H. Noble, 1897

300 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de enero de 1924 en 10 ptas»; «BORJA 69». Prólogo de Jules Claretie.

1. Danza.

461

SORIANO FUERTES, Mariano

Memoria sobre las sociedades corales en España / SORIANO FUERTES, Mariano. - Barcelona: N. Ramírez y Rialp, 1865

94 p.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de marzo de 1922 en 3 ptas»; «BORJA 98». Mutilado (cubierta)

1. Canción.

462

STELL Y PELLICER, Condesa

Danzas modernas: Tango argentino. Machicha brasileña. One step / STELL Y PELLICER, Condesa. - Madrid: Antonio G. Izquierdo, 1915

56 p.:il.; 18 cm.

Inscripción: «Comprado en 50 cts y encuadrado el 15 de octubre de 1928 en 3 ptas». Contiene dibujos.

1. Danza.

463

STENDHAL, Henry Beyle

Vie de Rossini / STENDHAL, Henry Beyle. - Paris: Calmann Lèvy

375 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA 51». Contiene carta manuscrita.

1. Música.

464

STEWART, Maxwell

Modern Dancing. Instructional matter and diagrams of the latest dances. / by Maxwell Stewart. - Londres: W. Foulsham & Co.

140 p.:il. [10] h. de lam.; 18'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 7 de noviembre de 1934 en 8 ptas». Ilustraciones por Maxwell Stewart y Barbara Miles.

1. Danza.

465

STORD, Karl

G. Jacques-Dalcroze. Seine Stellung und Ausgabe in unserer Zeit / von Karl Stord. - Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1912

101 p.: [12] h. de lam.; 25 cm.

Inscripción: «Comprado el 27 de noviembre de 1927 en 6 ptas». Contiene dos hojas insertas.

1. Danza.

466

STRATHY, Alexander

Elements of the art of Dancing; with a description of the principal figures in the Quadrille. / by Alexander Strathy. - Edimburgo: A. Strathy, 1822

VI, 98 p.: [1] h. de lam.; 17 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de septiembre de 1928 en 60 ptas»; «BORJA 47»

1. Danza.

467

SUZZARA, Gaetano

Della declamazione italiana / SUZZARA, Gaetano. - 2ª ed. - Viena: Tipografia degli eredi de Ghelen, 1858

327 p.; 23 cm.

Inscripción: «BORJA 101». Mutilado (falta cubierta)

1. Declamación.

468

SVETLOFF, V.

Anna Pavlova / SVETLOFF, V.; W. Petroff, trad. - Paris: M. de Brunoff, 1922

194 p.: [23] h. de lam.; 33 cm.

Inscripción: «Comprado el 16 de mayo de 1929 en 180 ptas»

1. Danza. I. W. Petroff, trad.

469

SVÉTLLOW, V.

Le Ballet contemporain / SVÉTLLOW, V.. - San Petersburgo: Societé Golichte et A. Willborg, 1912

VII, 134 p.: [67] h. de lam.; 32 cm.

Inscripción: «Comprado el 2 de diciembre de 1928 en 72 ptas»

1. Danza.

470

THEURIET, André

Lillia / THEURIET, André. - 1ª ed. - Paris: E. Guillaume, 1897

81 p.:il. [4] h. de lam.; 14 cm.

Inscripción: «BORJA 174». Ilustraciones de Marold et Mitis

1. Literatura.

471

TORCY, General de

Los españoles en Marruecos en 1909 / General de Torcy. - 2ª ed. - Madrid: Imp. de A. Marzo, 1911

XXVI, 255 p.:il. [5] h. de lam.; 24 cm.

Inscripción: «Comprado el 28 de junio de 1928 en 4 ptas». Dedicatoria del traductor.

1. Historia.

472

TORNER, Eduardo M.

Temas folklóricos. Música y poesía. / TORNER, Eduardo M.. - Madrid: Fausto Fuentes, 1935

155 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de febrero de 1936 en 6 ptas». Contiene notación musical

1. Música.

473

TORRES BERNAL, J.

Véase OLMET, L. A. del / TORRES BERNAL, J.

474

TORRES RIVERA, Enrique

Parnaso Portorriqueño. Antología esmeradamente seleccionada de los mejores poetas de Puerto Rico / por Enrique Torres Rivera. - Barcelona: Maucci

351 p.; 19 cm.

1. Literatura.

475

TRABER-AMIEL, A.

Büch für Moderne Tänze / TRABER-AMIEL, A.. - 2ª ed. - Berlin: Theaterverlag Eduard Bloch

2 v., 240 p.: [50] h. de lam.; 23 cm.

Inscripción: «Comprados los 2 v. el 20 de agosto de 1929 en 30 ptas»

1. Danza.

476

UDINE, Jean d'

Qu'est-ce que la Dance / UDINE, Jean d'. - Paris: Henri Laurens, 1921

195 p.:il. [6] h. de lam.; 21 cm.

1. Danza.

477

URLIN, Ethel L.

Dancing ancient and modern / by Ethel L. Urlin. - Londres: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co.

XVI, 196 p.: [29] h. de lam.; 19'5 cm.

1. Danza.

478

UZANNE, Octave

La femme a Paris nos contemporaines / par Octave Uzanne. - Paris: Librairies-Imprimeries Reunies, 1894

VI, 328 p.:il.; 28 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de mayo de 1928 en 3 ptas»; «BORJA 68». Ilustraciones de Pierre Vidal

1. Moda.

479

VALDÉS, Luis

El doctor Ventura. Comedia en un acto y en prosa / VALDÉS, Luis. - Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1888

30 p.; 20 cm.

Inscripción: «Repetido». Sello de José Rubio

1. Teatro.

480

VALDÉS, Luis

Quince días en Italia. Viaje cómico en 3 actos y en prosa / VALDÉS, Luis. - Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1886

83 p.; 19 cm.

Inscripción: «BORJA 120». Sello de José Rubio. Anotaciones en el texto. Página pegada entre la 6 y 7.

1. Teatro.

481

VALÉRY, Paul

Eupalinos ou l'architecte précédé de l'ame et la danse / VALÉRY, Paul. - Paris: Nouvelle revue française, 1924

221 p.; 19 cm.

Inscripción: «Comprado el 10 de septiembre de 1929 en 5 ptas»

1. Danza.

482

VALLE SANTORO, Marqués de

Elementos de economía política / por el Marqués de Valle Santoro. - 2ª ed corregida. - Madrid: Imprenta de Verges, 1833

XX, 320 p.; 21'5 cm.

Inscripción: «BORJA 3». Sólo Primera Parte.

1. Varios.

483

VALVERDE, Salvador

La argentinita: Su vida, su arte y sus canciones / VALVERDE, Salvador. - Madrid: Nuestras artistas

16 p.; 19 cm.

1. Canción.

484

VAN LELYVELD, TH.B.

La Danse dans le Théâtre Javanais / VAN LELYVELD, TH.B.. - Paris: Librairie Flo-
ury, 1931

V, 162 p.:il.[48] h. de lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de no-
viembre de 1931 en 58 ptas». Contiene carta
de la librería dirigida a J.M. Moreno

1. Danza.

485

VELASCO ZAZO, Antonio

La seguidilla / por Antonio Velasco Zazo.
- Madrid: Imprenta y litografía de Julián
Palacios, 1918

46 p.:il.[7] h. de lam.; 18 cm.

Contiene ilustraciones y notación musical.

1. Música.

486

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José

Los desconocidos: comedia en tres actos
y en verso / VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ,
José. - Sevilla: Galería dramática-lírica sevil-
llana, 1867

72 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 127»

1. Teatro.

487

VICENS BOSCH, Pbre.

Balls Antics del Pallars / Pbre. Vicens
Bosch. - Barcelona: Tipografía «L'Avenç»,
1907

38 p.:il.; 23'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 14 de junio
de 1929 en 5 ptas» Dedicado. Contiene
notación musical.

1. Danza.

488

VICENTE Y CHARPENTIER, Carlos de

Desinfección doméstica. Aislamiento y
desinfección simplificado / por D. Carlos de
Vicente y Charpentier. - Madrid: Imprenta
de Fontanet, 1901

80 p.; 22 cm.

1. Varios.

489

VIDAL RODRIGUEZ, Manuel

La reina Lupa / por Manuel Vidal Ro-
driguez. - Santiago: Tipografía del Semina-
rio C. Central, 1924

56 p.:il.; 25 cm.

Contiene notación musical

1. Teatro.

490

VILARIÑO, P. Remigio

El Baile / P. Remigio Vilariño de la
Compañía de Jesús. - Bilbao: El Mensajero
del Corazón de Jesús, 1917

28 p.:15] h.; 15 cm.

Inscripción: «Comprado el 1 de septiem-
bre de 1928»

1. Danza.

491

VILLALBA, Luis

Enrique Granados. Semblanza y biogra-
fía / por el P. Luis Villalba. - Madrid: Im-
prensa Helénica

42 p.; 19 cm.

Inscripción: «1 pta»

1. Música.

492

VILLAR, Rogelio

Músicos españoles (Compositores y di-
rectores de orquesta) / VILLAR, Rogelio. -
Madrid: Ediciones «Mateu»

210 p.; 19 cm.

Inscripción: «1'25 ptas». Mutilado (sin
cubierta)

1. Música.

493

VILLAR, Rogelio

Orientaciones musicales (Crítica y eséti-
ca) / VILLAR, Rogelio. - Madrid: Antonio
Matamala, 1922

95 p.; 21 cm.

1. Música.

494

VIOLETTE

L'art de la toilette / VIOLETTE. - Pa-
ris: E. Dentu

287 p.:il.[1] h. de lam.; 23'5 cm.
 Inscripción: «Comprado el 29 de agosto de 1928 en 5 ptas»; «BORJA 11»
 1. Moda.

495

VOIART, Elise

Essai sur la danse antique et moderne / par Elise Voiart. - Paris: Audot, 1823
 251 p.; 16'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 24 de marzo de 1929 en 28 ptas»; «BORJA 40». Contiene hoja de calendario
 1. Danza.

496

VUILLER

A History of Dancing from the earliest ages to our own times / VUILLER. - Londres: William Heinemann, 1898

446 p.: [19] h. de lam.; 31 cm.

Inscripción: «Comprado el 28 de febrero de 1930 en 135 ptas»; «BORJA 75»
 1. Danza.

497

VUILLER, Gaston

La Danse / VUILLER, Gaston. - Paris: Lahure, 1898

VIII, 390 p.: [18] h. de lam.; 32 cm.

Inscripción: «Comprado el 17 de enero de 1922 en 40 ptas»; «BORJA 60». Contiene notación musical

1. Danza.

498

WELTER, Gustave

Eloge de la danse / WELTER, Gustave. - Paris: Éditions Mornay

55 p.:il.; 19'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 15 de diciembre de 1929 en 33 ptas». Ilustraciones de Auguste Edelmann

1. Danza.

499

WILLEMANN'S

¿Quiere Ud. aprender a bailar? / WILLEMANN'S. - Barcelona: F. Granada y C^a

64 p.:il.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado en 65 cts y encuadernado el 15 de octubre de 1928 por juma en 2 ptas»; «BORJA 26»

1. Danza.

500

WINTHER, F.H.

Der Heilige Tanz / WINTHER, F.H.. - Turingia: Greifenverlag Rudolstadt, 1923
 119 p.: [10] h. de lam.; 23 cm.

Inscripción: «Comprado el 11 de junio de 1929 en 11 ptas». Contiene fotografías y dibujos.

1. Danza.

501

WOLF, Fernando José

Floresta de Rimas Modernas castellanas; o poesías selectas castellanas desde el tiempo de Ignacio Luzán hasta nuestros días / por Fernando José Wolf. - París: Rohrmann y Schweigerd, 1837

515 p.; 22 cm.

Inscripción: «BORJA 91». Sólo Tomo II
 1. Literatura.

502

YO YASSA, Sassa

Japaische Tänze / Sassa Yo Yassa. - Berlín: Paul Cassirer Verlag, 1922

134 p.:il.[12] h. de lam.; 20 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1929 en 10 ptas». Contiene fotografías de Karl Walser.

1. Danza.

503

ZACCARÍA, Francescantonio

Anti-Febronio di Francescantonio Zaccaría. Apología polemico-storica del Primato del Papa contro la dannata Opera di Giustino Febrono. / ZACCARÍA, Francescantonio. - 1767

CXXXVI, 307 p.; 28'5 cm.

Inscripción: «BORJA 64». Etiqueta de la Biblioteca del Barón de Castiel. Sólo Primera Parte.

1. Varios.

504

ZARZUELA, Rafael

Los dineros del Sacristán... Pasillo cómico en un acto y en prosa / ZARZUELA, Rafael. - madrid: Administración Lírico-Dramática, 1879

26 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 124»; «nº 42». Sello de José Rubio.

1. Teatro.

505

ZELL

Voluptés de la danse / ZELL. - Paris: Editions du Monde Moderne, 1930

121 p.:il; 28'5 cm.

Inscripción: «Comprado el 23 de enero de 1933 en 9 ptas». Incripciones en cubierta.

1. Danza.

506

ZORN, F.A.

Grammatik der Tanzkunst / von F.A. Zorn. - Berlín: Eduard Bloch, [1920]

XXXII, 328 p.; 22 cm.

Inscripción: «Comprado el 20 de agosto de 1922 en 33 ptas»

1. Danza. I. Gustav Engelhardt , ed.lit.

507

ZORN, F.A.

Atlas zur Grammatik der Tanz Kunst und Tanzschreibenkunst oder Choreographie / von Z.A. Zorn. - Berlín: Eduard Bloch XXVII, 58 p.:il; 22 cm.

Contiene notación musical y grabados

1. Danza. I. Gustav Engelhardt , ed.lit.

508

ZORN, F.A.

Notenhest zu der Grammatik der Tanzkunst / von F.A. Zorn. - Berlin: Eduard Bloch

38 p.; 22 cm.

Contiene partituras.

1. Danza. I. Gustav Engelhardt , ed. lit.

509

Album Música [Publicación periódica]. - Paris: Pierre Lafitte, Nov 1908

243-264 p.:il; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango»Contiene partituras musicales.
1. Danza.

510

Album Música [Publicación periódica]. - Paris: Pierre Lafitte, Dic 1908

268-287 p.:il; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango»Contiene partituras musicales.
1. Danza.

511

Album Música [Publicación periódica]. - Paris: Pierre Lafitte, Dic 1911

263-281 p.:il; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango»Contiene partituras musicales.
1. Danza.

512

Album Música [Publicación periódica]. - Paris: Pierre Lafitte, Ago 1913

462-507 p.:il; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango»Contiene partituras musicales.
1. Danza.

513

Amigo del país, El [Publicación periódica]. - 1870

575 p.; 20 cm.

Inscripción: «BORJA 23»; «La tirada de esta revista es de 250 ejemplares» Encuadernado sin datos

1. Varios.

514

AUREA. La gran trágica de la danza. [Publicación periódica] / Círculo de Bellas Artes. - Madrid

16 p.:fot.; 24 cm.

Anotaciones manuscritas. Contiene dos hojas (programa).

1. Danza, programa.

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA

515

Bailes Vieneses [Publicación periódica] / Teatro de la Zarzuela. - Madrid: Empresa Barber, 1921
4 p.:fot.; 25 cm.
1. Danza, programa.

516

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo [Publicación periódica]. - Año III. N^oVI.. - Toledo: Imprenta Sucesor de J. Peláez, En-Marzo 1920
64 p.: [2] h. de lam.; 23 cm.
Contiene una hoja informativa.
1. Historia.

517

Chicharito [Publicación periódica] / Román Gil , ed.lit. - Barcelona: Román Gil 8 H.; 24 cm.
1. Varios. I. Román Gil , ed.lit.

518

«*Conciertos Daniel*». *Anna Pawlowa* [Publicación periódica] / Teatro de la Zarzuela. - Madrid
2 p.:fot.; 25 cm.
Contiene fotografías
1. Danza, programa.

519

Concierto XIII del Sábado 7 de Marzo de 1925. LA TONADILLA ESPAÑOLA [Publicación periódica]. - Madrid: Sociedad Filarmonica de Madrid, 1925
26 p.; 21 cm.
Orquesta de Cámara: Dir de Manuel M. Foxá. Contiene notación musical.Inscripción. «Comprado el 5 de octubre de 1928 en 50 cts.»
1. Música, programa.

520

Dancing Times, The [Publicación periódica] / Philip J. S. Richardson, ed.lit. - n.º 309. - Londres: Philip J. S. Richardson, 1936
357 p.:fot.; 25 cm.
1. Danza. I. Philip J. S. Richardson, ed.lit.

521

Deutsche Kunst und Dekoration [Publicación periódica] / Alexander Koch. - n.º6. - Darmstadt, Marzo 1927
333-390 p.[,11] h.:il.; 30 cm.
1. Arte.

522

Exposición Ibero-Americana: Sevilla, Plaza de España [Publicación periódica]. - Sevilla, 12 Mayo 1929
1 p.:il.; 31 cm.
Gran Concierto Popular por el Orfeón Vasco
1. Música, programa.

523

Extraordinarios bailes modernos y de máscara. Inauguración [Publicación periódica] / Teatro de la Zarzuela. - Madrid: La Cartelera artística, Sábado 8 Dic
1 p.; 22 cm.
1. Danza, programa.

524

Extraordinarios bailes modernos y de máscara. Inauguración [Publicación periódica] / Teatro de la Zarzuela. - Madrid: La Cartelera artística, Sábado 8 Dic
1 p.; 22 cm.
1. Danza, programa.

525

Extraordinarios bailes modernos y de máscara. Inauguración [Publicación periódica] / Teatro de la Zarzuela. - Madrid: La Cartelera artística, Sábado 8 Dic
1 p.; 22 cm.
1. Danza, programa.

526

Friné (Revista femenina que se publica los jueves) [Publicación periódica]. - Año I, n.º 9. - Madrid: Prensa Popular, Abril 1918
32 p.; 19'5 cm.
Semanal
Artículo «Los Bailes»
1. Danza.

527

Función 40ª de abono. 16ª del turno 1º [Publicación periódica] / Teatro Real. - Año XVIII. - Madrid, 14 En 1914

VIII, 8 p.:fot.; 24 cm.

Poema y música de Wagner: Parsifal. Contiene dibujos y fotografías

1. Ópera, programa.

528

Función de Gala en conmemoración del IV centenario del poeta Luis de Camoens. [Publicación periódica] / Teatro Real. - Madrid, 17 Dic 1924

2 p.:il.; 25 cm.

Concierto por la Banda musical dirigida por el Maestro Villa

1. Música, programa.

529

Grandes Atracciones Internacionales [Publicación periódica] / Teatro Avenida. - Madrid

8 p.:il.; 18 cm.

Contiene fotografías y dibujos.

1. Programa.

530

Grandes Atracciones Internacionales [Publicación periódica] / Teatro Avenida. - Madrid

8 p.:il.; 18 cm.

Contiene fotografías y dibujos.

1. Programa.

531

Journal des de [] et des modes [Publicación periódica]. - nº3, año 21. - París, 1817

[6] p.

Fragmento mutilado: páginas de la 18 a la 24.

1. Moda.

532

L'Art du Travestissement [Publicación periódica]. - Grenelle: Leon Sault

[33] h.; 33 cm.

7 fascículos

1. Moda.

533

L'Art et les artistes. La Danse. [Publicación periódica] / Armand Dayot. - Año 28. - Paris: Dayot, Octubre 1933

36 p.:fot.; 30 cm. - (Nouvelle Serie; 140)

Inscripción: «Comprado el 13 de diciembre de 1933 en 8'65 ptas» Contiene factura de compra.

1. Danza.

534

Le Ballet au XIXe siècle. Numéro spécial de la Revue Musicale [Publicación periódica]. - Paris: Édition de la Nouvelle Revue Française, 1-Dic-1921

13 p.:il. [9] h. de lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 22 de agosto de 1928 en 8 ptas» Incluye dos suplementos de partituras.

1. Danza.

535

Le Figaro-Modes: a la ville ou théâtre. Arts décoratifs [Publicación periódica] / Gaston Calmette. - May 1903-Dic 1904. - Paris: Lahure, 1903-4

13 v.:il. [25] h. de lam.; 36 cm.

1. Moda.

536

Lea Niako [Publicación periódica] / Teatro de la Comedia. - Madrid, 1 Ab 1929

1 p.; 25 cm.

1. Programa.

537

Lea Niako, demostraciones artísticas. [Publicación periódica] / Círculo de Bellas Artes. - Madrid, Sábado 2 de marzo de 1929

2 h.; 20'5 cm.

1. Programa.

538

Lea Niako. Demostraciones artísticas. [Publicación periódica] / Círculo de Bellas Artes. - Madrid, Sábado 2 de marzo de 1929

2 h.; 20'5 cm.

1. Programa.

539

Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev. Número spécial de la Revue Musicale [Publicación periódica]. - Año XI, n.º 110. - París: Revue Musicale, Dic. 1930

XII, 112 p.:il. [20] h. de lam.; 26 cm.

Inscripción: «Comprado el 23 de diciembre de 1930 en 23 ptas» Contiene fotografías, litografías y dibujos.

1. Danza.

540

Música [Publicación periódica]. - Año 7, n.º 74. - París: Pierre Lafitte, Nov 1908

162-175 p.:il.; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango» Contiene partituras musicales.

1. Danza.

541

Música [Publicación periódica]. - Año 7, n.º 75. - París: Pierre Lafitte, Dic 1908

178-198 p.:il.; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango» Contiene partituras musicales.

1. Danza.

542

Música [Publicación periódica]. - Año 10, n.º 111. - París: Pierre Lafitte, Dic 1911

226-224 p.:il.; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango» Contiene partituras musicales.

1. Danza.

543

Música [Publicación periódica]. - Año 12, 131. - París: Pierre Lafitte, Ago 1913

150-168 p.:il.; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango» Contiene partituras musicales.

1. Danza.

544

Musica Noël [Publicación periódica]. - París: Pierre Lafitte, 1912

250-279 p.:il.; 35 cm.

Encuadernado bajo el título «De la Pavana au Tango» Contiene partituras musicales.

1. Danza.

545

Nuevo Mundo [Publicación periódica] / VERDUGO, Francisco. - Año XXVI, n.º 1349 (14 nov 1919). - 14 nov 1919

18 p.:il.; 32 cm.

Contiene fotografías y dibujos.

1. Varios.

546

Peregrino, El [Publicación periódica] / José de Armas. - Vol. I, n.º 1. - Madrid: Fortanet, 15 Marzo 1912

64 p.: [9] h. de lam.; 20 cm.

Quincenal

1. Arte.

547

Peregrino, El [Publicación periódica] / José de Armas. - Vol I, n.º 2. - Madrid: Fortanet, 1 Abril 1912

65-128 p.: [8] h. de lam.; 20 cm.

1. Arte.

548

Portafolio Artístico de Bellas Artes [Publicación periódica] / MIGNON. - Cuaderno 6º. Serie 19

8 p.:il.; 17 cm. + 8 fotografías desplegables.

1. Varios, programa.

549

Programa de las Fiestas de Carnaval [Publicación periódica] / Palacio de Hielo. - Marzo 1924

8 p.:il.; 27 cm.

Contiene dibujos y fotografías.

1. Varios, programa.

550

Programa oficial: 10 de febrero de 1915 [Publicación periódica] / Teatro Real. - Madrid: «Los Tiroleses», 1915

10 p.:il.; 22 cm.

Contiene fotos y dibujos

1. Programa.

551

Quaderns d'Estudi [Publicación periódica] / Aureli Capmany. - Año II, Vol II, n.º 2. - Barcelona: Imprenta Heinrich, 1917

15 p.:il.; 20 cm.

Artículo: «La dança popular a Catalunya. Aplicada a l'Escola. El ballet de deu». Inscripción: «Comprado el 14 de junio de 1929 en 1 ptas» Contiene ilustraciones y notación musical.

1. Danza.

552

Revista Contemporánea [Publicación periódica] / Carlos Cambroner. - Tomo XCIX. Vol II.. - 30 Julio 1895

113-128 p.;

Artículo: «Las tonadillas. Apuntes para la Historia del teatro» Inscripción: «BORJA 108»

1. Teatro.

553

Revista Internacional de estudios vascos [Publicación periódica] / Julio de Urquijo, dir.. - Tomo XVIII. Año 21, n.º 1 (Enero-Marzo 1927). - San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 1927

203 p.:[6] h. de lam.; 25 cm.

Contiene factura.

1. Historia. I. Julio de Urquijo, dir..

554

Revista Internacional de estudios vascos [Publicación periódica]. - Tomo XVII. Año 20, n.º 4 (Oct-Dic 1926). - San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 1926

426-633 p.:[15] h. de lam.; 25 cm.

Contiene hoja de calendario.

1. Historia.

555

Soirée du 11 Juin 1878 [Publicación periódica] / Ministère de l'Instruction publique et des beaux arts. - Paris: Jouaust, 1878

24 p.; 18'5 cm.

Inscripción: «BORJA 171»

1. Danza.

556

Stagione lirica inaugurale [Publicación periódica] / Teatro Reale dell'Opera. - Año VI. - Roma: Sindicato italiano Arti Grafiche, 1928

131 p.:il.[2] h. de lam.; 25 cm.

Contiene fotografías

1. Programa.

557

Té-Baile extraordinario [Publicación periódica] / Círculo de Bellas Artes. - 29 Abril 2 p.; 21 cm.

Introducido en «Lea Niako. La gran trágica de la danza».

1. Danza, programa.

558

Té-Baile extraordinario. AUREA. [Publicación periódica] / Círculo de Bellas Artes. - Madrid, 29 Abril

2 p.; 21 cm.

1. Danza, programa.

559

Teatro Real. Primavera de 1916 [Publicación periódica] / Teatro Real. - Madrid, 31 My 1916

4 p.:fot.; 22 cm.

Compañía de los «Ballets Russos» de Serge de Diaghilev

1. Danza, programa.

560

Teatro Real. Primavera de 1916 [Publicación periódica] / Teatro Real. - Madrid, 31 My 1916

4 p.:fot.; 22 cm.

Compañía de los «Ballets Russos» de Serge de Diaghilev

1. Danza, programa.

561

Teatro Real. Primavera de 1916 [Publicación periódica] / Teatro Real. - Madrid, 31 My 1916

4 p.:fot.; 22 cm.

Compañía de los «Ballets Russos» de Serge de Diaghilev

1. Danza, programa.

562

Temporada extraordinaria de Primavera de 1916. Compañía de «Ballets Russes» procedente del Teatro Metropolitan Opera House de

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA

N.Y. dirigida por Serge de Diaghilev [Publicación periódica]. - Madrid, 1916

2 p.; 32 cm.

Mal estado

1. Danza, programa.

563

Tórtola Valenciana [Publicación periódica]. - Thomas

14h; il; 27'5cm

1. Varios.

564

Walballa y las Glorias de Alemania, La [Publicación periódica] / Juan Fastenrath. -

Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1912

4 v.; 18 cm.

La serie consta de 15 vols.; sólo están los n.º II, VII, IX y XV.

1. Historia.

Índices

Índice de títulos

7 ensayos sobre danza, 288
12 lecciones de can-can, 263

A

- A History of Dancing from the earliest ages to our own times*, 496
Aesthetic Dancing, 413
Africa Dances, 266
Agente de matrimonios. Zarzuela en tres actos y en verso, El, 321
Album Música [Publicación periódica], 509, 510, 511, 512
Almanacco di Corte per l'Anno 1855, 1
Almanach Manuel de la Danse, 403, 404
Almanaque de los bailes para 1928. Desde el bolero al charleston, 2
Alondras, Las, 426
American indian and other folk dances, 452
Amigo del país, El [Publicación periódica], 513
Amazones d'hieret d'aujourd'hui, 212
Amuleto, ópera en cinco actos, 3
Anales del teatro y de la Música, 390, 391
Anna Pavlova, 468
Anti-Febbronio di Francescantonio Zaccaria. Apología polemico-storica del Primato del Papa contro la dannata Opera di Giustino Febrono, 503
Antiguo Madrid. Paseos Histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa. El, 350
Anuario Curso 1920-21. Universidad Complutense de Madrid, 4
Anuario de la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales: 1915, 5
Año académico y cultural. Anuario informativo ilustrado de la vida artística y literaria de España, 1926, El, 163
Año académico y cultural. Anuario informativo ilustrado de la vida artística y literaria de España, 1927, El, 164
Añoranzas históricas, 199
Apprenous a danser, 286
Argentina, La, 317
Argentinita: Su vida, su arte y sus canciones, La, 483
Armas y Desafíos: «Bibliografía de la esgrima y el Duelo», 374
Arte de Bailar bien. Los Bailes de Sociedad al alcance de todos, El, 6
Arte de Seducir, El, 183
«Arte y Artistas catalanes». La Vanguardia, 372
Arts, Les, 172
Asamblea de los caballeros y damas de Triana, 459
Athletic and Simple Clogs, 277
Atlas zur Grammatik der Tanz Kunst und Tanzschreibekunst oder Choreographie, 507
AUREA. La gran trágica de la danza. [Publicación periódica], 514
Aurora María Jaffret. La Goya, 7
Aurreku en Guipuzcoa a fines del siglo XVIII según Izrueta. El, 245
Aventuras del Bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y maestro de embaucadores, 155

B

- Baile, El*, 375, 490
Baile y los Bailes, El, 181, 182
Bailes de trajes en casa de los Duques del Castillo y Don Emilio Bravo y Moltó, 440
Bailes Vieneses [Publicación periódica], 515
Ball de les gitanes en el vallés, El, 338
Ballet au XIXe siècle. Numéro spécial de la Revue Musicale [Publicación periódica]. Le, 534
Ballet contemporain, Le, 469
Ballet de Cour en France. Le, 408
Ballets Russes de Serge de Diaghilev. Numéro spécial de la Revue Musicale [Publicación periódica], Les, 539
Ballets russes. Histoire anecdotique suivie d'un appendice et du poème de Shéhérazade, 255
Balli di Leri e Balli D'oggi, 247
Balls Antics del Pallars, 487
Balls travestis et les tableaux vivants sous le second empire, Les 310
Barbero de Sevilla: ópera en tres actos, El, 8
Beauté de le femme dans l'art, La, 66 *Bekleidungskunst und mode*, 119
Belles Dames en Grandes Toilette, 213
Belles nuits de Paris, Les, 103
Berlioz Method for teaching modern languages, The, 101
Bibliografía de Rafael M. Merchán, 224
Bibliographie Générale du Costume et de la Mode, 169
Biblioteca di Rarità Musicali, 165
Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera y juicio de sus principales obras, 275
Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 223
Boceto para un curso breve y razonado de historia general de la música, 457
Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo [Publicación periódica], 516
Book of the dance, The, 254
Borzoi, 447
Breve tratado del Arte Mímica aplicada al canto, 289
Büch für Moderne Tänze, 475

C

- Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña*, 387
Cancionistas españolas: Amalia Molina, 242
Cancionistas y bailarinas españolas: Emilia Benito, 359
Candidato independiente. Sainete en un acto y dos cuadros, en prosa, 78
Cantares, 451
Cantos y bailes de Valencia, 282
Cantos y bailes populares de España, 283, 284
Carambolas. Juguete cómico en un acto y en prosa, 456
Carnavals parisiens, 357
Castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes por uno de tantos, Las, 79
Catálogo de la Biblioteca existente en Oviedo del Sr. Dr. D. Francisco Diaz-Ordoñez y Suarez de Miranda, 203
Catálogo de la Biblioteca municipal de Madrid, 9
Catálogo de los libros que forman la Biblioteca que perteneció al Ilmo. Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba, 10
Catálogo de una importante, selecta e valiosa Biblioteca particular de livros portugueses e estrangeiros, 176
Catecismo histórico, 228
Ce que l'on dit pendant une Contradanse, 362
Celles qui Dansent, 311
Cent Millors Cançons de Nadal, Les, 74
Cent Millors Cançons Populares, Les, 73
Cents millors poesies humoristiques de la lengua catalana. Les, 241
Cent Millors Rondalles Populares, Les, 72
Ceramique italienne; sigles et monogrammes, La, 345
Chanson, le Masque, la Danse. Origines et Histoire de la Chanson, du Carnaval, de la Danse et des Noël's. La, 406
Chansons animées avec Jeux-Gestes Danses, 414, 415
Chansons avec Gestes, 161
Chansons et danses des Bretons, 410

- Charakterbilder grosser Tonmeister. Persönlichers und Intimes aus ibrem Leben und Schaffen*, 351
- Chaussures*, 207
- Chicharito [Publicación periódica]*, 517
- Chippewa music*, 194
- Cinq sens, ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux. Les*, 208
- Clog and Character dances*, 234
- Clog Dance Book. The*, 236
- Com es balla la Sardana. L'història, la tècnica, l'estètica*, 149
- Comedia de la Escuela de celestina y el Hidalgo presumido*, 435
- Compendio de las principales reglas del baile*, 146
- Con arma blanca. Comedia en un acto y en prosa*, 272
- Concierto XIII del Sábado 7 de Marzo de 1925. LA TONADILLA ESPAÑOLA [Publicación periódica]*, 519
- «*Conciertos Daniel*». *Anna Pawlowa [Publicación periódica]*, 518
- Conscrits, Musik und Tanz im alten Elsass*, 293
- Consejos sobre la declamación*, 150
- Contestación a una carta acerca del baile*, 441
- Coppélia en la fille aux yeux d'email: ballet en deux actes et trois tableaux*, 365
- Corona Artística del gran teatro del Liceo*, 229
- Corsaire. Ballet pantomime en trois actes, Le*, 187
- Corte de Napoleon: Madame Sans Gené, La*, 11
- Costumbres de las mujeres del Extremo Oriente. Viaje al país de Las Bayaderas, Las*, 285
- Costumes Militares Catalogue*, 12
- Costümgeschichte der Culturvölker, K*
- Crispín y la comadre: ópera jocoso-fantástica en 4 actos*, 13
- Crítica dramática y musical y biografía de autores, compositores y artistas*, 389, 393
- Crotología o ciencia de las castañuelas*, 220
- Cuatro palabras sobre el baile: opúsculo de Carnaval*, 14
- Cultivo del árbol de la Quina en España y en sus posesiones africanas, El*, 111
- Cultura social de Canarias en el reinado de Carlos III y Carlos IV*, 376
- Cythères parisiennes: histoire anecdotique des Bals de Paris, Les*, 191

D

- Dance, The*, 15, 16
- Dance. An Historical survey of dancing in Europe, The*, 455
- Dance in education, The*, 335
- Dance of words, The*, 339
- Dance technique and Rhythms*, 401
- Dancing*, 449
- Dancing ancient and modern*, 477
- Dancing and its relations to education and social life*, 206
- Dancing, Beauty and Games*, 420
- Dancing Gods. Indian Ceremonials of New Mexico and Arizona*, 217
- Dancing in all ages*, 448
- Dancing Master. The*, 267
- Dancing Times, The [Publicación periódica]*, 520
- Danse*, 352
- Danse, La*, 158, 497
- Danse ancienne et moderne ou traite historique de la danse, La*, 145
- Danse à l'Opéra, La*, 307
- Danse au Théâtre, La*, 316
- Danse dans le Théâtre Javanais, La*, 484
- Danse des Salons, La*, 156
- Danse devant l'arche, La*, 231
- Danse et Musique Romantique*, 134
- Danse grecque antique, La*, 450
- Danse ou les dieux de l'opera, poème, La*, 97
- Danses d'Isadora Duncan, Des*, 305
- Danses et Chansons de Danses d'Awergne*, 192
- Danses et légendes de la chine ancienne*, 268
- Danses Modernes, Les* 355
- Danseuse, La*, 330
- Danseuse. Pöeme, La*, 9, 90
- Danseuses Cambodgiennes anciennes et modernes*, 270
- Danske Ballets Histoire, Den*, 416
- Danza, La*, 17
- Danzas de Arte Gitano. Cuadro de bailes «zingaros y españoles»*, 18

- Danzas modernas: Tango argentino. Machicha brasileña. One step*, 462
- De la danse*, 434
- De la tierra chilena. La danza popular de Chile y el ABC*, 91
- De la Walse au Tango*, 132, 133
- De lo nuestro: La tonadilla y la danza*, 96
- De los orígenes de la imprenta y su introducción en España*, 379
- Declamación sobre la paz entre España e Inglaterra a los generosos valencianos*, 19
- Della declamazione italiana*, 467
- Della Politica, e regolata podesta giuridizionale della Chiesa*, 197
- Découvertes sur la danse*, 204
- Delincuente honrado y varias obras*, *El*, 290
- Derecho internacional privado*, 138
- Desconocidos: comedia en tres actos y en verso*, *Los*, 486
- Déserteur: ballet d'action en trois actes. Representado en Fontainebleau, 21 de Octubre de 1786. Le*, 244
- Desinfección doméstica. Aislamiento y desinfección simplificado*, 488
- Deutsche Kunst und Dekoration [Publicación periódica]*, 521
- Deutschen Bolstrachten, Die*, 292
- Deux alcaldes: operette en un acte, Les*, 160
- Diablo enamorado. Baile pantomímico en tres actos, El*, 186
- Diaghileff. His artistic and private life*, 274
- Dictionnaire de danse*, 173
- Dictionnaire de la danse. Historique, Theorique, pratique, et bibliographique*, 196
- Dictionnaire du Théâtre*, 405
- Diccionario biográfico de artistas valencianos*, 68
- Diccionario de la música. Técnico, histórico. bio-bibliográfico*, 303
- Diccionario Histórico por el orden alfabético de sus nombres*, 70
- Dineros del Sacristán... Pasillo cómico en un acto y en prosa, Los*, 504
- Dinorah: ópera semiseria en tres actos*, 20
- Diputado por Bombignac. Comedia en tres actos y en prosa, El*, 108
- Director general. Comedia en tres actos y prosa, El*, 443
- Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Manuel Fernandez Caballero el día 2 de Marzo de 1902*, 218
- Discurso leído en la solemne sesión inaugural del año de 1904 en la Real Academia de Medicina*, 370
- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción pública de D. Antonio Peña y Goñi*, 385
- Discursos leídos en la recepción pública del excmo. Sr. D. Pedro Poggio y Álvarez el día 9 de Junio de 1918*, 400
- Doctor Ventura. Comedia en un acto y en prosa. El*, 479
- Documentos cervantinos. Tomo II*, 392
- Don José Joaquín Fernández de Lizardi (El pensador mexicano)*, 265
- Dragón sagrado. Farsa tragicómica en tres actos y seis cuadros, El*, 139
- Dramatic dance for small children*, 453
- Dramatic Games and Dances for little children*, 179
- Dudas y tristezas: poetas de Manuel de la Revilla*, 417

E

- Écrits sur la danse*, 210
- Éducation et Harmonie des mouvement*, 193
- Elementos de economía política*, 482
- Elements d'une bibliographie des livres, brochures et tracts*, 360
- Elements of the art of Dancing: with a description of the principal figures in the Quadrille*, 466
- Eloge de la danse*, 498
- En Plena locura. Revista en 21 cuadros*, 129, 130
- Enciclopedia dell'Abbigliamento femminile*, 398
- Encyclopedia of Dancing, The (Revised Edition)*, 67
- Englische Orchestersuiten um 1600*, 368
- English costume*, 167
- Enrique Granados. Semblanza y biografía*, 491

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA

Escola de Arte de Representar (Conservatorio de Lisboa). Relatorio do Director. Ano lectivo de 1914-1915, 185
Espanoles en Marruecos en 1909, Los, 471
Essai sur la danse antique et moderne, 495
Estatutos de la Real Archicofradía de la Purísima Concepción de María Santísima, 21
Esto, lo otro y lo de más allá, 113
Estrella del Norte. Opera semiseria en tres actos, La, 22
Estudio bibliográfico-crítico de las obras de Rosalía de Castro, 407
Estudios Crítico-Históricos de Galicia (Conferencia leída en el círculo de la juventud antoniana de Santiago), 323
Eupalinos ou l'architecte précédé de l'ame et la danse, 481
Everybody's guide to Ball-Room Dancing, 308
Exposición Ibero-Americana: Sevilla, Plaza de España [Publicación periódica], 522
Extraordinarios bailes modernos y de máscara. Inauguración [Publicación periódica], 523, 524, 525

F

Facheux. Théâtre Serge de Diaghilev, Les, 23
Femme a Paris nos contemporaines, La, 478
Festdekoration in Wort und Bild, Die, 107
Fiesta literaria celebrada en honor de Miguel de Cervantes Saavedra, por la Academia de Conferencias y lectura pública de la Universidad, 24
Fifteen years of a dancer's life, 237
Fifty figure and character dances, 95
Figaro-Modes: a la ville ou théâtre. Arts décoratifs [Publicación periódica], Le, 535
Floresta de Rimas Modernas castellanas; o poeas selectas castellanas desde el tiempo de Ignacio Luzán hasta nuestros días, 501
Folk dance book, The, 177
Folk Dances for boys and girls, 454
Folk dances of Czecho Slovakia, 251
Fonti. Ballet-pantomime en Six tableaux, La, 342
Fornarina Cancionista, La, 394
Friné (Revista femenina que se publica los jueves) [Publicación periódica], 526

Función 40ª de abono. 16ª del turno 1º [Publicación periódica], 527
Función de Gala en conmemoración del IV centenario del poeta Luis de Camoens. [Publicación periódica], 528

G

G. Jacques-Dalcroze. Seine Stellung und Ausgabe in unserer Zeit, 465
G. Núñez de Arce: estudio biográfico-crítico, 346
Games and Dances in Celebes, 294
Gazette de l'Opera, 25
Geschichte des Kostüms, 428
Gestalte Bewegung, 349
Getanzte. Harmonien, 291
Gimnástica civil y militar, 383
Goethe, 225
Gorularijak, 26
Grammatik der Tanzkunst, 506
Grandes Atracciones Internacionales [Publicación periódica], 529, 530
Grandes danseurs du Roi, Les, 412
Grandes españoles. CAJAL, Los, 371
Grete Wiesenthal, 105
Gritos del combate: poetas, 366
Guerrieres et Grands Seigneurs, 214
Guía del viajero para el Japón / traducida del inglés por G.A. da Silva, 27
Guía-Directorio de Madrid y su provincia, 421
Guide complet de la danse, 248, 249, 250
Guide du plaisirs a Paris, 28
Guide to dancing, 312
Gymnastic and Folk dancing, 280
Gymnastik und Tanz, 302
Gymnastique et danse Rythmiques, 151

H

Hallazgo y el descubrimiento arqueológico en la historia del Arte. Discurso de recepción del Excmo. Sr.
D. Amalio Gimeno y contestación del Sr. D. Amós Salvador, El, 260
Heilige Tanz, Der, 500
Histoire de la danse, 381

Histoire de la Danse a travers les ages, 348
Histoire du Costume. Les modes du XVIIe et au XVIIIe siècle, 117
Histoire du Costume. Les modes du XVIIe et au XVIIIe siècle, 118
Histoire generale de la danse, sacre et profane, 126
Histoire générale de la musique et de la dance, 298
Histoire Pittoresque de la danse, 460
Historia de la Rusia, 166
Historiografía de España y América, 86
Horacio en España, 347
How to dance, 327
How to dance the Revived Ancient Dances, 281
Huella de Almas, 62
Huesca en el s. XII (notas documentales), 76
Hugonotes, Los: Ópera en cinco actos, 29

I

Ilustraciones al cancionero de López Maldonado, 88
Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas para vaylor el bolero que en IV reimpresiones ha dado a luz el Licenciado Francisco Agustín Florencio. [Seud.] Escríbelo en estilo de carta Juanito López Polinario. [Seud.], 221
Influencia de Extremadura en la literatura española, 201
Informe histórico de la Santa Iglesia Catedral de Ciudad Rodrigo, 153
Inquilinos y propietarios, 386
Intérprete. Juguete cómico en un acto y prosa, El, 333

J

Japaische Tänze, 502
Japanese Dance. The, 278, 279
Journal des de [] et des modes [Publicación periódica], 531
Juegos florales. Ayuntamiento Constitucional de Madrid. Certámen literario en abierto en 1878, 30
Juegos florales de Zaragoza: La jota Aragonesa, 243

Juan La Rubia, 188
Jurisdicciones especiales, 69

K

Kindes Gymnastik und Tanz, Des, 300
Kneveler. Alte Volkstünze und neue Tanze, 144
Körperseele, 259
Künstlerische Tanz unserer Zeit, Der, 81
Kurze Tanz und Anfiandslehre, 85

L

L'Appel de la danse roman, 329
L'Art Choréographique chez les Javanais, 142
L'Art de la toilette, 494
L'Art du Travestissement [Publicación periódica], 532
L'Art et les artistes. La Danse. [Publicación periódica], 533
L'Art Mimique suivi d'un traité de la pantomime et du Ballet, 83
L'Arte della Danza e dell'Arte di Cia Fornaroli, 31
L'Ecole des Femmes. Comedie en Cinq Actes en Vers, 354
L'Education Physique feminine. Muscle et beauté plastique, 276
L'Histoire des Costumes Fémmnins Mondial, 257
L'Histoire del Costumes Féminin français, 258
L'Oeuvre de Léon Bakst pour Le belle au bois dormant. Ballet en Cinq actes, 395
L'Orientalisme musical et la Musique arabe, 353
Lea Niako [Publicación periódica], 536
Lea Niako, demostraciones artísticas. [Publicación periódica], 537, 538
Lettres a Sophie sur la danse, 92
Lettres et Entretiens sur la danse, 93
Lettres sur les arts imitateurs et sur la danse en particulier, 364
Lillia, 470
Livre de Musique, Le, 84
Luisita Esteso. «La artista que toma la vida en broma», 32

M

- Mancha y Cervantes, La*, 87
Manual del librero Hispanoamericano, 378, 380
Manual of dancing steps, 402
Margaret Morris Dancing, 358
Marie Taglioni (1804-1884), 318
Marriage de la Musique avec la danse (1966). Le, 239
Marta: Ópera en cuatro actos, 34
Mártires mozárabes de Toledo, 356
Masques Anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640), Les, 419
Mein Weg, 256, 313
Meister des Ballets, 319
Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, 198
Memoria sobre las sociedades corales en España, 461
Memoria sobre los bayles de los chinos, 35
Memorias de la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales de Madrid: Las matemáticas en la biblioteca del Escorial, 439
Memorias de Josefina Baker, 444
Memorias sobre el baile, 154
Méthode et Leçons de dance. Tenue et Maintien, 273
Mignon. Drama lírico en tres actos, 36
Modas y el lujo. Las, 264
Modes Françaises; leur origine, et leurs variations jusqu'a nos jour, 37
Mode Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert, Die, 120
Mode Menschen und Moden im Mittelalter. Vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance, Die 122
Mode Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert, Die, 121
Mode Menschen und Moden im siebzehnten Jahrhundert, Die, 123
Modern Dancing. Instructional matter and diagrams of the latest dances, 464
Moderne Tanz, Der, 137
Modes féminines des XIXe siècle (1801-1850), Les, 135
Modes féminines des XIXe siècle (1801-1900), Les, 136
Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung, 233
Mouvements de danse de l'antiquet é a nous jours, 271
Mujeres galantes, Las, 38
Music and its appreciations, 328
Música [Publicación periódica], 540, 541, 542, 543
Música de la jota aragonesa, La, 423
Música en Gerona. Apuntes históricos, La, 162
Musica Noël [Publicación periódica], 544
Música popular, religiosa y dramática, La, 324
Músicos españoles (Compositores y directores de orquesta), 492

N

- Natural dance studies*, 458
Natural Rhythms and Dances, 170
New and curious school of theatrical dancing, 309
Niddn Impekoven und ihre Tänze, 232
Nit de Sant Joan, La, 427
Noble y sin título. Pieza cómica en un acto, 438
Nociones clínicas de Aguas minerales, 147
Nomenclator de las Vías Públicas de Madrid, 33
Norma: Tragadía lírica italiana, 425
North American indians of today. The, 269
Notenhest zu der Grammatik der Tanzkunst, 508
Notes sur les danses, la musique et les chants des mexicains anciens et modernes, 252
Notes upon dancing, historical and practical, 116
Nouveau manuel complet de la Danse, 114, 115
Nouveau guide des Danses Françaises et Américains, 306
Nouvelle Méthode pour apprendre l'art de la Danse sans Maître, 141
Nuevo Mundo [Publicación periódica], 545

O

- Olimpia D'Avigny (La más indiscutible de las estrellas)*, 39
Opere contro gl'increduli moderni, 98
Opere del signor canonico Bergier, 99
Operführer. Operette und Ballett, 446
Orchesographie, 75
Orgía Dorada, La, 361
Orientaciones musicales (Crítica y estética), 493
Oriental and Character dances, 235
Origenes de L'opéra et le ballet de la Reine (1581), *Les*, 157

P

- P. Antonio Eximeno*, 384
Pacheco y sus obras, 80
Parnaso Portorriqueño. Antología esmeramente seleccionada de los mejores poetas de Puerto Rico, 474
Pastora Imperio, 322
Patinage artistique, Le, 331
Peregrino, El [Publicación periódica], 546, 547
Petit Journal des Dames, Le, 40
Petit traité de Manucure Idéale on L'Art d'embellir ses mains, 261
Poesías, 41
Polka. Enseignée sans maitre, La, 396
Portafolio Artístico de Bellas Artes [Publicación periódica], 548
Portafolio de fotografías de las ciudades, paisajes y cuadros célebres, 42
Pour la Danse, 205
Pragmática que su Magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe sobre la reformación de Trages, Lacayos y coches en ella contenida, 43, 44
Príncipe Hamlet, El, 168
Profecía. Coplas de Antonio Quintero y Rafael de León, 411
Profeta. Ópera en cinco actos, El, 45
Programa de las Fiestas de Carnaval [Publicación periódica], 549
Programa oficial: 10 de febrero de 1915 [Publicación periódica], 550

§ 200

Q

- Quaderns d'Estudi [Publicación periódica]*, 551
Qu'est-ce que la Dance, 476
¿Quiere Ud. aprender a bailar?, 499
Quince días en Italia. Viaje cómico en 3 actos y en prosa, 480

R

- Recueil de contradanses et Valz Indiennes composé et dédié aux amateurs*, 315
Recueil de contre-danses. Tant anciennes que nouvelles avec l'explication des figures pour les danses, 46
Reglamento del Círculo de Bellas Artes de Madrid. 1922, 47
Reglamento de régimen interior, 48
Règlement de la Santé Extérieure, 49
Reina Lupa La, 489
Reseña histórica de la escolanta ó colegio de Música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día, 436
Resumen de los trabajos realizados por la Dependencia municipal en el año de 1904, 431
Rêve. Ballet en deux actes, trois tableaux, Le, 50
Revista Contemporánea [Publicación periódica], 552
Revista Internacional de estudios vascos [Publicación periódica], 553, 554
Revue archéologique, 51
Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, 52
Ruinas de Poblet, Las, 89
Rhythms and dances for Elementary Schools. Grade one to eight, 299

S

- Salambó*, 226
Sapo enamorado. Pantomima en un prólogo y un acto, El, 128
Sardana, La, 71, 422
Satanella, gran baile fantástico en cinco cuadros y un prólogo, 53
Schrittsatz der Modernen Tanze. Der, 227
Second folk dance book, The, 178

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA

Seguidilla, La, 485
 Senzill Tractat de com se ballan, comptan y
 reporteixen las sardanas, 240
 Señora del 13. Cuentos alegres, La, 112
 Sete dansas de «la bilbainita», 399
 Silfide: baile romántico pantomímico, La, 54
 Sobre el Volga helado, 152
 Soirée du 11 Juin 1878 [Publicación periódica],
 555
 Sonnambula. Ópera en tres actos, La, 55
 Stagione lirica inaugurale [Publicación periódica],
 556
 Swedish folk dances, 100

T

Táctica de Infantería, 334
 Tanz, Der, 94, 104
 Tanz der Zukunft, Der, 125
 Tanz der Zukunft (The Dance of the future),
 Der, 209
 Tanz und Erotik, 190
 Tanz und Reigen, 253
 Tänze, 382
 Tänzerinnen, 363
 Tanzkunst, 124
 Tanzkunst und kunsttanz aus der Tanzgruppe
 Herion Stuttgart, 65
 Té-Baile extraordinario [Publicación periódica],
 557
 Té-Baile extraordinario. AUREA. [Publicación
 periódica], 558
 Teatro desde la antigüedad hasta el presente.
 El, 238
 Teatro en Málaga. Apuntes históricos de los
 ss. XVI, XVII y XVIII. El, 200
 «Teatro Portugués del s. XVI» en Revista de
 España, 110
 Teatro Privado de Dion Chinelón. Comedieta
 burlesca en cuatro cuadros, El, 140
 Teatro Real. Primavera de 1916 [Publicación
 periódica], 559, 560, 561
 Temas folklóricos. Música y poesía, 472
 Tempête. Ballet en trois actes, six tableaux,
 La, 56
 Temporada extraordinaria de Primavera de
 1916. Compañía de «Ballets Russes» procedente del Teatro Metropolitan Opera Hou-

se de N.Y. dirigida por Serge de Diaghilev
 [Publicación periódica], 562
 Terpsicore au bal. Etrennes Dansantes pour
 la presente Année contenant toutes les
 Contredances Terpsichore. Petit guide a
 l'usage des amateurs de ballets, 211
 Nouvelles avec le Figure par les Meill.
 Auteurs, 57
 Théâtre en france. Histoire de la Littérature
 dramatique depuis ses origines jusqu'a nos
 jours. Le, 397
 Théâtre Japonais, Le, 340
 Théorie de l'Art de la Danse, 102
 Theorie-Pratique du danseur de société,
 143
 Tiere, Tänzerinnen und Dämonen, 297
 To the ballet!, 189
 Tontes les Danses Modernes et leur Théories
 Complètes, 159
 Tórtola Valenciana [Publicación periódica],
 563
 Traité contre les danses et les mauvaises
 chansons, 246
 Traité contre les Mauvaises Chansons, 58
 Traité de Danse avec musique contenant tous
 les danses de salon avec une théorie
 nouvelle de Valse et Boston du Cotillon et
 du Cake-Walk, 326
 Traité de Danse avec musique contenant tous
 les danses de salon et les danses nouvelles,
 325
 Traité de la Danse, 262
 Traité de la Danse et du Cotillon, 195
 Traité élémentaire d'Astronomie Physique:
 Livre premier, 106
 Traje popular altoaragonés, El, 77
 Tratado de Recreación instructiva sobre la
 danza: su invención y diferencia, 429,
 430
 Tratado racional de gimnástica y de los
 ejercicios y juegos corporales, 230
 [Tratado sobre la mujer marroquí], 59

U

Una palabra sobre el baile, 367
 Une danseuse de l'opéra sous Louis XV. Mlle
 Sallé (1707-1756), 184

V

Vecchia Milano, 63
Venti anni di palcoscenico, 180
Verdadera carmañola. Drama en tres actos y en prosa, La, 109
Verwandlungen der Mary Wigman. Die, 320
Vie de Rossini, 463
Volta. Danza célebre del siglo XVI por un antiguo bolero, La, 60
Voluptés de la danse, 505
Voyages et Aventures de Josephine Baker, 445

W

Walhalla y las Glorias de Alemania. La [Publicación periódica], 564
Welt des Tänzers. Die, 301

Y

Yaravies, cáchuas, láuchas, tonos y bailes quiteños y peruanos, 287

Z

Zur Geschichtes des Gesellschafts-tanzes. 18 Jahrhundert, 304

Índice temático

- ARTE**, 5, 42, 47, 48, 66, 68, 163, 164, 172, 345, 372, 521, 546, 547
- CANCIÓN**, 58, 242, 289, 317, 322, 359, 387, 394, 411, 461, 483
- CATÁLOGO**, 9, 10, 165, 176, 203
- DANZA, BALLET**, 2, 6, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 26, 31, 35, 46, 57, 60, 65, 67, 71, 81, 83, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 104, 105, 114, 115, 116, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 170, 173, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 217, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 262, 263, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 316, 319, 325, 326, 327, 329, 330, 335, 338, 339, 348, 349, 352, 355, 358, 359, 362, 363, 364, 367, 375, 381, 382, 396, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 420, 422, 423, 429, 430, 434, 440, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 458, 460, 462, 464, 465, 466, 468, 469, 475, 476, 477, 481, 484, 487, 490, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 518, 520, 523, 524, 525, 526, 533, 534, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 551, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 562
- DECLAMACIÓN**, 150, 467
- GIMNASIA**, 230, 276, 277, 383
- HISTORIA**, 1, 51, 70, 76, 86, 89, 153, 166, 199, 260, 323, 350, 356, 376, 379, 471, 516, 553, 554, 564
- LIBRETO**, 3, 8, 13, 20, 22, 29, 34, 36, 45, 50, 53, 54, 55, 56, 78, 108, 109, 128, 129, 130, 139, 140, 160, 186, 187, 208, 244, 321, 342, 354, 365, 395, 425, 426
- LITERATURA**, 24, 30, 41, 62, 80, 87, 103, 112, 113, 152, 188, 201, 224, 225, 226, 241, 275, 290, 346, 347, 366, 392, 407, 417, 451, 470, 474, 501
- MODA**, 12, 37, 38, 40, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 136, 167, 169, 207, 225, 257, 258, 264, 292, 398, 478, 494, 531, 532, 535
- MÚSICA**, 72, 73, 74, 75, 79, 84, 161, 162, 194, 220, 221, 223, 229, 239, 242, 252, 289, 293, 298, 303, 304, 324, 328, 351, 353, 368, 384, 385, 389, 390, 391, 393, 406, 410, 414, 415, 423, 427, 436, 457, 463, 472, 485, 491, 492, 493, 519, 522, 528
- ÓPERA**, 25, 157, 313, 527
- PROGRAMA**, 514, 515, 518, 519, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 536, 537, 538, 548, 549, 550, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562

TEATRO, 7, 32, 39, 110, 155, 168, 180,
185, 198, 200, 238, 272, 318,
333, 340, 361, 397, 405, 435,
438, 443, 456, 479, 480, 486,
489, 504, 552
TRAJES, 43, 44, 77, 212, 213, 214, 216,
428

VARIOS, 4, 11, 19, 21, 27, 28, 33, 49,
52, 59, 63, 69, 88, 98, 99, 101, 106,
107, 111, 138, 147, 183, 197, 218,
228, 259, 261, 265, 269, 285, 320,
331, 334, 357, 360, 370, 371, 374,
378, 380, 386, 400, 421, 431, 439,
459, 482, 488, 503, 513, 517, 545,
548, 549, 563

Índice onomástico

A

ABATI, Joaquín, 61, 333
 ACEBAL, Francisco, 62
 ADAMI, Giuseppe, 63
 ADÉLAÍDE, L., 64, 151
 ADOLPHI, M., 65, 295
 AGEN, Boyer d', 66
 ALBERT, Chas d', 67
 ALCahalí, Barón de, 68
 ALONSO Y COLMENARES, Eduardo, 69
 ALVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio, 70
 AMADES, Joan, 71, 72, 73, 74
 ARBEAU, Thoinot, 75
 ARCO, Ricardo del, 76, 77
 ARNICHES, Carlos, 78, 148
 ASENJO BARBIERI, 79
 ASENSIO Y TOLEDO, José María, 80
 AUBEL, Hermann, 81, 82
 AUBEL, Marianne, 82, 81
 AUBERT, Charles, 83
 AUGÉ, Claude, 84

B

BAAR, M., 85
 BAIG BAÑOS, Aurelio, 86, 87, 88
 BALAGUER, Victor, 89
 BALYNE, Claude, 90
 BARAHONA VEGA, Clemente, 91
 BARON, M.A., 92, 93
 BECKER, Marie Luise, 94
 BELL, Elisabeth Turner, 95
 BELTRÁN, Marcos Jesús, 96
 BERCHOUX, J., 97
 BERGIER, 98, 99

BERGQUIST, Nils W., 100
 BERLITZ, M.D., 101
 BERNAY, Mme. Berthe, 102
 BERTAUT, Jules, 103
 BIE, Oskar, 104, 105
 BIOT, 106
 BISCHOFF, Eugen, 107, 437
 BISSON, A., 108
 BLANC, Luis, 109
 BLANCO ASENJO, Ricardo, 110
 BLANCO JUSTE, Francisco J., 111
 BLASCO, Eusebio, 112, 113
 BLASIS, 114, 115, 116
 BLUM, André, 117, 118
 BOEHN, Max von, 119, 120, 121, 122,
 123
 BÖHME, Fritz, 124, 125
 BONNET, M., 126
 BORRÁS, 127, 128, 129, 130, 361, 377
 BOUCHOUR, Maurice, 131, 414, 415
 BOULENGER, Jacques, 132, 133
 BOUTERON, Marcel, 134
 BOUTET, Henri, 135, 136
 BRANDENBURG, Hans, 137
 BRAVO, Emilio, 138
 BRAVO, Julio, 139, 140
 BRIVES, 141
 BROWNE, Lloyd, 142
 BRUNET, 143
 BURKHARDT, Ludwig, 144

C

CAHUSAC, 145
 CAIRON, Antonio, 146

CALLEJA, Camilo, 147
 CANTÓ, Gonzalo, 148, 78
 CAPMANY, Aureli, 149
 CAPO CELADA, Antonio, 150
 CARRÉ, L.A., 151, 64
 CASANOVA, Sofia, 152
 CASANUEVA, Deogracias, 153, 174, 219
 CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio
 Sebastián, 154
 CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, 155
 CELLARIUS, 156
 CELLER, Ludovic, 157
 CHARBONNEL, Raoul, 158
 CHARLES, D., 159
 CHAUVIN, M.G., 160
 CHEVAIS, Maurice, 161
 CHÍA, Julián, 162
 CHÍAS PANO, Matías, 163, 164
 CHILESOTTI, Oscar, 165
 CHOPIN, 166
 CLAYTON, Dion, 167
 COELLO, Carlos, 168
 COLÁS, René, 169
 COLBY, Gertrude K., 170
 COLLAR, 171, 229
 COLOMBIER, Pierre du, 172, 332
 COMPAN, 173
 CORRAL, Rosendo-Miguel, 174, 153
 CORTADA, 175, 229
 COSTA, Augusto Sá de, 176
 CRAMPTON, C. Ward, 177, 178
 CRAWFORD, Caroline, 179
 CUCCHI, Claudina, 180
 CUENCA, Carlos Luis de, 181, 182
 Cxxx, Condesa de, 183

D

DACIER, Émile, 184
 DANTAS, Julio, 185
 DE SAINT GEORGES, 186, 187, 341,
 343, 432
 DE SAINTE-CROIX, Herbert, 188
 DEAKIN, Irving, 189
 DELIUS, Rudolf von, 190
 DELVAU, Alfred, 191
 DELZANGLES, Fernand, 192
 DEMENY, G., 193

§ 206

DENSMORE, Frances, 194
 DESRAT, 195, 196
 DI QUAREGNA, Niccolo Frichignono,
 197, 409
 DIANA, Manuel Juan, 198
 DIAZ DE ESCOBAR, Narciso, 199, 200
 DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás, 201
 DÍAZ- ORDÓÑEZ, Agustín, 202, 203
 DÍAZ-ORDÓÑEZ, Ramón, 203, 202
 DIVOIRE, Fernand, 204, 205
 DODWORTH, Allen, 206
 DOUCET, Autan Jérôme, 207
 DUMANOIR, MM., 208, 344
 DUNCAN, Isadora, 209, 210
 DUVAL, Georges, 211

F

FABRE, A., 212, 213, 214
 FAGE, J. Adrien de la, 215, 298
 FALKE, Jacob von, 216
 FERGUSSON, Erna, 217
 FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, 218
 FERNÁNDEZ HIDALGO, Cristóbal, 219,
 153
 FERNÁNDEZ ROJAS, Juan, 220, 221
 FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo, 222,
 426
 FÉTIS, F.J., 223
 FIGAROLA CANEDA, Domingo, 224
 FIRMERY, 225
 FLAUBERT, Gustavo, 226
 FLEISCHER, Curt, 227
 FLEURY, Claudio, 228
 FORS, 229, 171, 175
 FRAGUAS, E. G. José, 230
 FRANCK, Henri, 231
 FRENZ, Hans, 232
 FREUND, Liesel, 233
 FROST, Helen, 234, 235, 236
 FULLER, Loie, 237

G

GAEHDE, Cristián, 238
 GALLAY, J., 239
 GALLOSTRA, Joseph, 240
 GARCÉS, Tomás, 241, 369

GARCÍA CARRAFFA, Arturo, 242
 GARCÍA-ARISTA Y RIVERA, G., 243
 GARDEL, M., 244
 GASCUE, F., 245
 GAULTHER, 246
 GAVINA-GIOVANNINI, 247
 GAWLIKOWSKI, 248, 249, 250
 GEARY, Marjorie Crane, 251
 GÉNIN, Auguste, 252
 GENTGES, Ignaz, 253
 GENTHE, Arnold, 254
 GEORGES-MICHEL, Michel, 255
 GERT, Valeska, 256
 GIAFFERRI, Paul-Louis de, 257, 258
 GIESE, Fritz, 259
 GIMENO, Amalio, 260
 GIRARDOT, A., 261
 GIRAUDET, Eugéne, 262
 GLATZ, Adolfo, 263
 GOMÁ Y TOMÁS, I, 264
 GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, 265
 GORER, Geoffrey, 266
 GRAHAM, K.E., 267
 GRANET, Marcel, 268
 GRINNELL, George Bird, 269
 GROSLIER, George, 270
 GROSS, Valentine, 271
 GUERRA Y MOTA, Domingo, 272

H .

HACHIN, Palmyre, 273
 HASKELL, Arnold, 274
 HAZAÑAS Y LA RUE, Joaquin, 275
 HÉBERT, Georges, 276
 HILLAS, Marjorie, 277, 296
 HINCKS, Marcelle Azra, 278, 279
 HINMAN, Mary Wood, 280
 HOLT, Ardern, 281

I

INZENGA, J., 282, 283, 284

J

JACOLLIOT, Luis, 285
 JATTEFAUX, M., 286

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, 287
 JIMÉNEZ, Guillermo, 288
 JIMÉNEZ, Juan, 289
 JOVELLANOS, 290
 JSENFELS, Paul, 291
 JULIEN, Rose, 292

K

KASSEL, 293
 KAUDERN, Walter, 294
 KETTMANN, A., 295, 65
 KNIGHTON, Marian, 296, 277
 KREUTZBERG, Lola, 297

L

LA FAGE, J. Adrien de, 298, 215
 LA SALLE, Dorothy, 299
 LABAN, Rudolf von, 300, 301, 302
 LÁCAL, Luisa, 303
 LACH, Robert, 304
 LAFITTE, Jean-Paul, 305
 LAGUS, J., 306
 LALOY, L., 307
 LAMB, William, 308
 LAMBRANZI, Gregorio, 309
 LANO, Pierre de, 310, 311
 LAWSON, Edward, 312
 LEHMANN, Lilli, 313
 LEÓN, Rafael de, 314, 411
 LEROY, 315
 LEVINSON, André, 316, 317, 318,
 319
 LINDER, Kurt, 320
 LÓPEZ DE AYALA, Adelardo, 321
 LÓPEZ MOYA, Diego, 322
 LÓPEZ, Atanasio, 323
 LOZANO GONZÁLEZ, Antonio, 324
 LUSSAN-BOREL, 325, 326

M

M.C., 327
 MACPHERSON, Stewart, 328
 MAG-VINCELO, 329
 MAGNIER, Maurice, 330
 MAGNUS, Louis, 331

MANUEL, Roland, 332, 172
MARIO, Emilio, 333, 61
MARQUÉS DEL DUERO, 334
MARSH, Agnes L., 335, 336
MARSH, Lucile, 336, 335
MASÓ Y GOULA, Joseph, 337, 338
MASPONS Y CAMARASA, J., 338, 337
MAWER, Irene, 339
MAYBON, Albert, 340
MAZILLIER, 341, 342, 343, 344, 186,
187, 208
MÈLY, F. De, 345
MENÉNDEZ Y PALAYO, M., 346,
347
MÈNIL, F. De, 348
MENZLER, Dora, 349
MESONERO ROMANOS, Ramón de, 350
MEYER, Wilh., 351
MIOMANDRE, Francis de, 352
MITJANA, Rafael, 353
MOLIÉRE, 354
MONTAÑO, Eduardo M^a, 355
MORALEDA Y ESTEBAN, Juan, 356
MORIN, Louis, 357
MORRIS, Margaret, 358
MORSAMOR, 359
MOUSSET, Albert, 360
MUÑOZ SECA, 361, 127, 388

N

NARREY, Charles, 362
NIKOLAUS, Paul, 363
NOVERRE, J.G., 364
NUITTER, Ch., 365, 433
NUÑEZ DE ARCE, G., 366
NYSSSEN, J. J., 367

O

OBERST, Günther, 368
OLIVAR, Marçel, 369, 241
OLMEDILLA Y PUIG, Joaquin, 370
OLMET, L. A. Del, 371, 473
OPISSO, Alfredo, 372
OPPÉ, A. P., 373, 455
ORVENIPE, D.L. d', 374
OSSORIO Y GALLARDO, Carlos, 375

OSSUNA Y VAN DER HEEDE, Manuel
de, 376

P

PADILLA, Franco, 377, 129, 130
PALAU Y DULCET, Antonio, 378, 379,
380
PARNAC, Valentin, 381
PAWLOWA, Anna, 382
PEDREGAL PRIDA, Francisco, 383
PEDRELL, Felipe, 384
PEÑA Y GOÑI, Antonio, 385
PÉREZ AMIGORENA, Antonio, 386,
418
PÉREZ BALLESTEROS, J., 387
PÉREZ FERNÁNDEZ, 388, 361
PÉREZ MARTÍNEZ, José V., 389, 390,
391, 393
PÉREZ PASTOR, Cristóbal, 392
PÉREZ, José V., 393, 389, 390, 391
PERIQUET, Fernando, 394
PERRAULT, Le Conte de, 395
PERROT. M.M., 396, 424
PETIT DE JULLEVILLE, L., 397
PIERGIOVANNI, Bruno, 398
PINTO, Manoel de Sousa, 399
POGGIO Y ÁLVAREZ, Pedro, 400
POHL, Elsa, 401, 402
POLKARIUS, 403, 404
POUGIN, Arthur, 405
POUROT, Paul, 406
PROL BLÁS, José S., 407
PRUNIÉRES, Henry, 408

Q

QUAREGNA, Niccolo Frichignono di, 409,
197
QUELLIEN, N., 410
QUINTERO, Antonio, 411, 314

R

RABOU, Charles, 412
RATH, Emil, 413
RÉGNIER, Henriette, 414, 415, 131
REUMERT, Elith, 416

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE JOSÉ M.^a MORENO JIMÉNEZ DE BORJA

REVILLA, Manuel de la, 417
 REVUELTO SANZ, Fernando, 418, 386
 REYHER, Paul, 419
 RICHARDSON, Constance Stewart, 420
 RIERA SOLANICH, Eduardo, 421
 RIU, Marcel, 422
 RIVERA Y TARRAGÓ, Julián, 423
 ROBERT, Adrien, 424, 396
 ROMANI, Felice, 425
 ROMERO, Federico, 426, 222
 ROMEU I FIGUERES, Josep, 427
 ROSENBERG, Adolf, 428
 ROXO DE FLORES, Felipe, 429, 430
 RUANO Y CARREDO, Francisco, 431

S

SAINT GEORGES, 432, 341, 343, 186,
 187
 SAINT-LEÓN, A., 433, 365
 SAINT-MÈRY, Moreau de, 434
 SALAS BARBADILLO, Alonso Geronymo
 de, 435
 SALDONI, Baltasar, 436
 SALES, Franz, 437, 107
 SANCHEZ DE CASTILLA, Eduardo,
 438
 SÁNCHEZ PÉREZ, José A., 439
 SANCHO DEL CASTILLO, Vicente, 440
 SANTIAGO, Vicente, 441
 SANTOVAL, Domingo, 442, 443
 SANTOVAL, Emilio Mario, 443, 442
 SAUVAGE, Marcel, 444, 445
 SCHOLTZE, Johannes, 446
 SCHWEZOFF, Igor, 447
 SCOTT, Edward, 448, 449
 SÉCHAN, Louis, 450
 SERRANO DE ITURRIAGA, M., 451
 SHAFTER, Mary Severance, 452, 453
 SHAMBAUGH, Mary Effie, 454
 SHARP, Cecil J., 455, 373
 SIERRA, Eusebio, 456
 SILVARI, Varela, 457
 SMITH, Helen Norman, 458
 SOLITARIO Y CASTELLÓ, El, 459
 SORIA, Henri de, 460
 SORIANO FUERTES, Mariano, 461
 STELL Y PELLICER, Condesa, 462

STENDHAL, Henry Beyle, 463
 STEWART, Maxwell, 464
 STORD, Karl, 465
 STRATHY, Alexander, 466
 SUZZARA, Gaetano, 467
 SVETLOFF, V., 468, 469
 SVÉTLOW, V., 469, 468

T

THEURIET, André, 470
 TORCY, General de, 471
 TORNER, Eduardo M., 472
 TORRES BERNAL, J., 473, 371
 TORRES RIVERA, Enrique, 474
 TRABER-AMIEL, A., 475

U

UDINE, Jean d', 476
 URLIN, Ethel L., 477
 UZANNE, Octave, 478

V

VALDÉS, Luis, 479, 480
 VALÉRY, Paul, 481
 VALLE SANTORO, Marqués de, 482
 VALVERDE, Salvador, 483
 VAN LELYVELD, TH.B., 484
 VELASCO ZAZO, Antonio, 485
 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, 486
 VICENS BOSCH, Pbre., 487
 VICENTE Y CHARPENTIER, Carlos de,
 488
 VIDAL RODRIGUEZ, Manuel, 489
 VILARIÑO, P. Remigio, 490
 VILLALBA, Luis, 491
 VILLAR, Rogelio, 492, 493
 VIOLETTE, 494
 VOIART, Elise, 495
 VUILLER, 496, 497
 VUILLER, Gaston, 496, 497

W

WELTER, Gustave, 498
 WILLEMANN, 499

N. ALONSO BARAJAS, E. FERNÁNDEZ PINTO, I. DE LA HOZ LÓPEZ-BREA

WINTHER, F.H., 500
WOLF, Fernando José, 501

Y

YO YASSA, Sassa, 502

Z

ZACCARÍA, Francescantonio, 503
ZARZUELA, Rafael, 504
ZELL, 505
ZORN, F.A., 506, 507, 508

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA 3/209 DE LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID: UNA NUEVA FUENTE DE LA PRIMERA MÚSICA PARA GUITARRA DE SEIS ÓRDENES

 Javier SUÁREZ-PAJARES

Introducción

Uno de los periodos que más interés suscita de la historia de la guitarra española se encuentra precisamente en el punto de inflexión de los siglos XVIII y XIX, cuando, una vez extendido el uso de la guitarra de seis órdenes, se empezó a crear un repertorio de música para ese nuevo instrumento¹. El *Diario de Madrid* de aquellos años informa con nitidez hasta qué punto la guitarra se puso de moda y se convirtió en un negocio que movía una porción notable, y en su aspecto bastante moderna, de la economía musical capitalina: se anunciaban constantemente partituras, profesores, métodos e instrumentos como ejemplo de una actividad tan saludable como boyante². Sin embargo, sobre los protagonistas de esta efervescencia, como Antonio Abreu, el Padre Basilio, José Avellana, Juan de Arespacochaga, Manuel Soto, Isidro Laporta³, etc., tenemos un

¹ Para una visión general de este periodo y sus problemas centrales, consúltese nuestro artículo SUÁREZ-PAJARES, Javier: «The rise of modern guitar in Spain», en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.): *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998, pp. 222-240 (traducido al castellano en id.: *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 251-270).

² El *Diario de Madrid* ha sido una fuente muy transitada por los estudiosos de la música española de la segunda mitad del siglo XVIII y afortunadamente contamos ya con un vaciado completo de sus contenidos musicales y un estudio general presentado como trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad Complutense en 2002 por ACKER, Yolanda: «50 años de música y danza en el *Diario de Madrid* (1758-1808)», trabajo que se va a publicar muy próximamente en la editorial Reichenberger bajo el título *Música y danza en el «Diario de Madrid», 1758-1808*.

³ Sobre Isidro Laporta tenemos, no obstante, la introducción de Luis Briso de Montiano en la edición de sus *Seis tríos para guitarra, violín y bajo* así como de sus *Seis dúos para*

conocimiento muy superficial que apenas profundiza algo más en los casos de Fernando Ferandiere⁴, Federico Moretti y José Rodríguez de León⁵. Por lo que respecta a la construcción de instrumentos, aunque también han menudeado las aportaciones bibliográficas⁶ y acaba de ver la luz una obra fundamental de José Luis Romanillos y Marian Harris para el conocimiento de la violería española⁷, aún carecemos de un censo de instrumentos conservados que, no obstante, se promete como una continuación del trabajo de Harris y Romanillos.

En cualquier caso, la carencia más importante —lo que de algún modo bloqueó la entrada de este capítulo de la guitarra española en las historias del instrumento— fue la notable falta de fuentes musicales o la escasa atención que merecieron las conocidas. Los ampliamente difundidos métodos de 1799 —Abreu-Prieto, Ferandiere y Moretti— y el manuscrito de Juan Manuel García Rubio conservado en la Biblioteca Nacional —fechado también en ese año clave—, con toda la importancia que tienen desde un punto de vista histórico, dan solo una idea tan básica de la situación de la técnica y de la música para guitarra en aquellos años que a duras penas concuerda con la situación representada en el *Diario de Madrid*.

Una de las principales razones de la penuria de fuentes que transmitan la música guitarrística tan abundantemente anunciada —no sólo en el *Diario de*

dos guitarras. Madrid: Ópera tres Ediciones Musicales, 1996, donde fundamentalmente se constata la falta de información que tenemos de este guitarrista tan activo entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX.

⁴ VICENT, Alfredo: *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 2002.

⁵ Sobre Rodríguez de León y Federico Moretti la bibliografía está más dispersa, pero ambos quedan bien ubicados en la monografía de ALONSO, Celsa: *La canción lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. Y, en particular sobre la figura de Moretti, tenemos el artículo de POSELLI, Franco: «Federico Moretti e il suo ruolo nella Storia della guitarra». *Il Fronimo*, n.º 4 (1973) y la revisión y ampliación del mismo realizada por BRISO DE MONTIANO, Luis. *Un fondo desconocido de música para guitarra*. Madrid: Ópera tres, 1995, pp. 53-61. Sobre Moretti, que es un guitarrista fundamental que se sitúa perfectamente en el eje entre los albores de la guitarra moderna y la primera etapa de madurez de ésta representada por la actividad de Fernando Sor y Dionisio Aguado, todavía queda mucho que estudiar, pero con respecto a su interesante relación con la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País y con el editor Bartolomé Wirmb es imprescindible consultar el artículo de GOSÁLVEZ, Carlos José: «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmb». *Scherzo*, n.º 64 (1980), pp. 133-137.

⁶ Véase principalmente el catálogo de la exposición comisariada por Cristina Bordas: *La guitarra española*. Madrid: Sociedad Española V Centenario, 1991

⁷ ROMANILLOS VEGA, José Luis y HARRIS WINSPEAR, Marian: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*. Gujiosa (Guadalajara): The Sanguino Press, 2002.

Madrid, sino también en las gacetas de Madrid y Barcelona⁸— y, en apariencia, tan copiosamente producida, es que lo que se comercializaba generalmente eran copias manuscritas hechas por encargo, reduciéndose de este modo al mínimo las inversiones editoriales y no creando excedentes en una producción difundida de manera muy doméstica. Hoy podemos intuir que alguna de las obras distribuidas entonces debió gozar particularmente del favor del público; es posible también, por lo tanto, que otras piezas anunciadas no corrieran la misma suerte, de modo que no se llegaran a hacer copias de ellas o se hicieran muy pocas.

No es de extrañar entonces que cuando José Subirá, en sus fructíferas investigaciones en los fondos musicales de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, encontró la colección de partituras guitarrísticas allí conservadas que, por fin, ilustraba de manera cabal el quehacer de músicos como Abreu, Rodríguez de León, Laporta o Ferandiere, presentara su descubrimiento, como una importante revelación, en el histórico III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Barcelona en 1936, pocos días antes de que comenzara la Guerra Civil. Desafortunadamente, esta colección de partituras volvió a extraviarse de forma inmediata hasta que, tras una brillante investigación, la reencontró Luis Briso de Montiano y la presentó en la monografía que hemos citado en la nota 5 de esta introducción. De esta manera, con el fondo de la Biblioteca Histórica Municipal, el conjunto de piezas de este repertorio que se conocían en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid —en especial, dúos y sonatas de Ferandiere, Laporta y Abreu, y los tríos de Antonio Ximénez— y algunas aportaciones más entre las que destacan las del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, tenemos ya un punto de partida para la comprensión de un momento fundamental de la historia de la guitarra española. A estos conjuntos debemos sumar ahora el *Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra 3/209* de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cuya reproducción introducimos aquí.

⁸ Sobre la *Gaceta de Madrid* tenemos la tesis de SUSTAETA LLOMBART, Ignacio: «La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la *Gaceta de Madrid* y artículos de música en los papeles periódicos madrileños», leída en el Departamento de Filología III de la Universidad Complutense en 1993. Y sobre la *Gazeta de Barcelona*, contamos ahora con el vaciado de las noticias relacionadas con la guitarra publicadas entre 1792 y 1806 en MANGADO, Josep Maria. *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres: Tecla, 1998, pp. 266-289.

Apuntes sobre la notación en cifra para guitarra

Hasta ahora sabíamos que la cifra era una práctica muy común de distribución de la música guitarrística, incluso en la segunda mitad del siglo XVIII y aún después, pero no conocíamos nada más que alguna pieza suelta escrita de este modo⁹. Este accidente de la historia, sin embargo, no nos debe distraer de la realidad: lo común había sido —con una tradición de siglos detrás y razones de mucho peso— que la música para vihuela y guitarra se escribiera en cifra, y una de las novedades más importantes de este tiempo de crisis, en el que tantas cosas cambian y se normalizan en la trayectoria histórica de la guitarra, es que ésta empieza a adoptar el sistema de notación musical común al resto de los instrumentos. Al principio, parece que hubo un tiempo en el que la cifra y la «nota» o la «música» —como se decía entonces para diferenciar las dos notaciones— compartieron exactamente los mismos repertorios, y no será hasta mediados del siglo XIX cuando la vieja tradición de escritura guitarrística cifrada vuelva a aflorar a la superficie de la música impresa, aunque ya entonces para unos repertorios específicos relacionados con prácticas populares y domésticas de la guitarra.

Quizás, una de las consecuencias de que los dos sistemas de notación compartieran espacios y repertorios fuera una pérdida de autonomía por parte de la notación cifrada. Hasta entonces, la cifra había incorporado como forma normal de representación del ritmo algunos elementos de la notación mensural —principalmente las figuras de las notas y los símbolos de mensuración—, pero éstos cayeron en desuso y la notación cifrada se convirtió en muchos casos en un apunte nemotécnico que implicaba el conocimiento previo del ritmo de la música que anotaba. Si esto no planteaba dificultades notables en pequeñas formas de rítmica convencional, es obvio que resultaba poco práctico para la transmisión de piezas como una sonata o un rondó cuya estructura rítmica, en principio, es parte consustancial del proceso creativo. La conciencia de esta pérdida de autonomía de la notación cifrada debió llevar consigo cierta resistencia y cierto debate en los foros guitarrísticos de la época. Así, en la sección «Literatura» del *Diario de Madrid* del día 3 de diciembre de 1793, se lee el siguiente anuncio:

Nuevo método de la explicación de la música que se halla sobre las tocatas de cifra, en donde se explican los movimientos, aires, y tiempos de ella, compuesto por un profesor: se hallará en las librerías de Jaime

⁹ Véase, por ejemplo, en la Biblioteca del RCSMM la signatura M/40 que presenta, en un sistema de cifra similar al contenido en el manuscrito 3/209, una pequeña pieza en tres partes y el acompañamiento de la canción «Acuérdate, bien mío» (distinta de la seguidilla de Fernando Sor que comienza con ese mismo verso).

Campins, calle de las Carretas; y en la de Correa, frente a las gradas de San Felipe el Real, junto con varias tocatas en cifra (...).

Este método corresponde con el manuscrito de 13 páginas *Explicación fundamental de la Música que se halla sobre los Números de la Cifra* conservado hoy en la Biblioteca Nacional bajo la signatura M-14059/1 cuya introducción deja clara la existencia de dos tendencias diversas:

Habiendo visto entre los Aficionados que hay dos opiniones, la una que no haya de tener la cifra la Música que encima de ella se anota para su valor, y la otra que la tenga, digo sobre estas dos opiniones que los de la primera son aquellos que solo se contentan con tocar, y oírse lo que a ellos da la gana que sea pues no tienen más reglas que su capricho; Al contrario los que tocan bajo del valor de la Música que encima de ellos se escribe, estos sacan y tocan el pensamiento de la obra, y así conozco muchos que por sí solos tocan la cifra con fundamento. Pregunto ¿cómo ha de tocar a compás el que toca sin el valor de la música? A esto me responderán sin duda que si así lo hacen es porque carecen de la explicación fundamental y es la única excusa que pueden dar, y no dejándolo yo de conocer asimismo, paso a la explicación para que el que principia se imponga en el principal valor de la Música que se halla sobre la cifra, la misma que es suficiente para tocar sin más Maestro que ella y su estudio.

De nuevo en la sección «Literatura» del *Diario de Madrid*, el día 25 de septiembre de 1794 se anunció otra de estas publicaciones destinadas a la explicación de los rudimentos de la notación del ritmo para los usuarios de la música en cifra para guitarra:

Documentos de la cifra, equivalentes a los de la música, para los aficionados a la guitarra o cualquier otro instrumento y poder dirigirse sin necesidad de música: obra especulativa, corregida y añadida; se hallará en la librería de Fernández, frente a S. Felipe el Real (*Diario de Madrid*, 25-IX-1794).

Esta publicación debió tener cierta aceptación porque muchos años después, en el *Diario de Madrid* de 25 de junio de 1807, se vuelve a anunciar en términos idénticos. Correspondiendo más bien con esta segunda fecha, tenemos la fortuna de conservar una copia de este método dentro de la signatura M-131/08 de la colección de música para guitarra del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia en una copia vendida al precio de 16 reales y bajo el título concordante de *Documentos de la Cifra equivalentes a los de la música para poder dirigirse en la guitarra (y por lo que hace a lo elemental en toda suerte de instrumentos) sin necesidad de la música*. El sistema de cifra explicado en este pequeño tratado —que permite la perfecta lectura rítmica de la música así escrita— es el mismo que encontramos en el *Rondó 1º favorito puesto en cifra para guitarra* (Bi-

biblioteca del RCSMM, signatura M/25) y consiste en usar, en lugar de las figuras de la notación mensural (una práctica que tiene sentido en una tradición renacentista), una representación equivalente a las plicas mediante ligaduras o puntos sobre los números de la cifra.

Ya entrados en el siglo XIX, en la sección de «Ventas» del *Diario de Madrid* de 25 de septiembre de 1805, se lee el siguiente anuncio:

En la calle del Carmen frente a la botillería, en el almacén de papel hay un Profesor que da lecciones de guitarra, y los principios de la música, y vende un cuaderno de música sacado en cifra, escogidas las piezas más bonitas, y que en el día se tocan, para los aficionados que no entienden la música, advirtiéndoles que pueden sacar el aire de ella, señalando sobre los números el valor de dicha música; y para esto vende un arte que enseña a tocar la guitarra, su precio 20 rs.

Un par de años después, el *Diario de Madrid* de 22 de junio de 1807 anunció la venta de «un arte que enseña a tocar la guitarra por cifra» que debió tener cierto impacto porque el anuncio se repitió el 30 de septiembre de ese mismo año y el 22 de marzo de 1808. Este método lo podemos identificar con bastante seguridad con el *Arte de tocar la guitarra por Cifra* conservado en la interesante colección de música para guitarra del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia (signatura M-131/08). El prólogo de este manuscrito, que luego explica cuestiones bastante interesantes de la cifra a la manera ilustrada de conversación entre un maestro y un discípulo, expresa lo siguiente:

Pareciéndome que hay muchos aficionados á tocar la Guitarra de seys órdenes y no quieren aprender por música por parecerles algo dificultoso, me ha parecido conveniente el pintar el valor de la música con los números de cifra y así pueda el aficionado más fácil^{te} sacar el ayre de ella y no tiene que tener en la memoria varias reglas que trae la música como Bemoles, Sostenidos, Bequadros &c. pues todo esto no lo necesita la Cifra p^r q^e lo dicen los números.

La insistencia de estos anuncios y métodos en la tradicional mistura entre la cifra y la música para así poder representar en la notación cifrada la duración de los sonidos, no puede sino responder a una práctica habitual contraria en la que la cifra se utilizara comúnmente como un mero artificio nemotécnico. Precisamente, el manuscrito 3/209 es ejemplo de esta tradición en la que la cifra no es una notación autónoma porque no indica en absoluto ni los ritmos, ni siquiera los compases, y tampoco las afinaciones de la guitarra. Si bien resulta sencillo deducir que el acompañamiento de seguidillas presentado en la página 37 de este manuscrito está escrito para una guitarra con la quinta cuerda afinada Sol y las piezas de las páginas 62-63 (*Contradanza de la Tambora* y *Seguidillas*) requieren una guitarra afinada en Do con la *scordatura* Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mi, sin embargo, la re-

construcción de los ritmos de las obras complejas exigiría hoy día un ejercicio creativo por parte del transcriptor y hasta las piezas más sencillas serían susceptibles de lecturas rítmicas diversas.

Descripción de la fuente

La descripción del documento en el catálogo de la biblioteca es:

[*Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra*]. – Ms. [ca. 1805]. – 65 p; 21 x 31 cm + [2] h, sign.: 3/209

Está encuadernado en pergamino, incluye 32 páginas pautadas sin texto musical y dos hojas sueltas, una con la letra del *Taralarela* y otra con diecisiete compases en cifra para guitarra de una obra anónima.

Tabla de contenidos¹⁰

pp. 1-2: *Sonata 1ª* / p. 2: 2ª pte. // p. 3: *Alegro Aleman de la Sonata* / 2ª pte. / 3ª pte. / 4ª pte.

pp. 4-5: *Sonata por Delasolrre modo mayor* / p. 5: 2ª pte. / sigue // pp. 6-9: *Alegro* / pp. 8-9: 2ª pte.

pp. 9-11: *Sonata de Alamirre del Pe. Dn. Miguel* / pp. 10-11: 2ª pte. // p. 11-13: *Alegro*

pp. 14-18: *Sonata del ami del Padre Dn. Miguel* / pp. 15-18: 2ª pte.

pp. 18-20: *Duo á dos guitarras* / p. 20: 2ª pte.

p. 20-23: *Sonata de Cesolfaut* / pp. 21-23: 2ª pte.

pp. 23-25: *Vals* / p. 24: 2ª pte. / *variacion 1ª* / 2ª pte. / *variacion 2ª* / 2ª pte. / *variacion 3ª* / p. 25: 2ª pte.

p. 25-26: *Vals* / 2ª pte. / 3ª

p. 26: [**Pequeña pieza sin título**] / *Vals* / 2ª pte. / 3ª

p. 27: *Vals* / 2ª pte. / 3ª pte. / 4ª pte. / 5ª pte. / 6ª

pp. 28-29: *Vals* / 2ª pte / *Vals* / 2ª pte / *Vals del Muñolero* / 2ª pte

p. 29-30: *Divertimto 5º* / 2ª / 3ª menor / 4ª menor / p. 30: *mayo*

pp. 30-31: *Duo 6º* / 2ª / p. 31: 3ª / 4ª

p. 32: *Divertimto 4º* / 2ª / 3ª menor / [4ª mayor]

p. 33-34: *Divertimto 3º á duo 2ª* / 3ª menor / mayor

p. 34: *Acompañamto de la Cancion de los dos presos*

p. 35: *Seguidas de Nuñez* / *subida* / *Minuet* / 2ª

pp. 35-36: 5ª *variacion del Vals* / p. 36: 2ª pte. / 6ª

p. 36: *Vals* / 2ª

p. 37: *Contradana Inglesa* / 2ª

¹⁰ Se subrayan las piezas escritas por una segunda mano, diferente de la principal.

- p. 37: *Acompañamto de Seguidas / voz / subida*
p. 38: *Contradana Inglesa / 2ª*
p. 38: *A[compañamiento]*
p. 38: *Contradanza Inglese / 2ª parte*
pp. 38-39: *Rondo*
p. 40: *Alegro*
p. 41: *Minuet / 2ª pte.*
p. 42: *Divirtimentos 2ª guitarra*
pp. 42-43: *2º [divirtimento] / 2ª pte / p. 43: 3ª pte / mayor*
p. 44: *2ª pte del 2º duo glosada*
pp. 44-46: *Duo 3º / 2ª / pp. 45-46: 3ª / [menor] / [mayor]*
pp. 46-47: *Divirtimto 4º / 2ª / 3ª pte / p. 47: mayor*
p. 47: *Divirtimto 5º* [sólo título y debajo la inscripción «Jesus, maria y Josef. Bueno vá»]
pp. 48-49: *Divirtimto 5º / 2ª pte / 3ª pte / 4ª / mayor*
p. 49: **[Sin título]**
pp. 49-51: *2ª guitarra del 6º duo / 2ª / pp. 50-51: 3ª parte / Mayor*
p. 51: *Acompañamto de la cancion de la Opera de Sn Bernardo*
p. 52-54: *Duo primera guitarra «Alegro Comodo» / pp. 53-54: 2ª parte*
pp. 54-55: *Rondo / 2ª parte / Menor / p. 55: «D.C. al mayor»*
pp. 55-57: *Duo Alegro*
p. 57: *Andantino*
pp. 57-59: *Presto*
p. 59-61: *Duo / 2ª Parte*
pp. 61-62: *Minuet / 2ª pte*
pp. 62-63: *Contrada de la Tambora / 2ª pte / «flautas» / «flautas» / p. 63: «Tambora»*
p. 63: *Seguidas / subida*
p. 63: *Contrada Inglesa / 2ª*
pp. 64-65: *Favorita Cavatina del Cabaro Moreti / Retornelo / Voz*
En una cuartilla suelta que se encontraba dentro del manuscrito está la «**Letra del Taralalera**» y en un papel suelto un *Vals* en La mayor.

Primera aproximación a los contenidos del manuscrito

A pesar de las dificultades que plantearía su transcripción, las 65 páginas de cifra para guitarra de las que consta el manuscrito 3/209 presentan un buen corte del repertorio guitarrístico propio de la segunda mitad del siglo XVIII que prolongará su vigencia durante las primeras décadas del XIX: la guitarra como acompaña-

miento de canciones de moda —curiosamente ningún bolero— y, principalmente, la guitarra solista con inclusión de los géneros más representativos de este repertorio como son las pequeñas piezas de sociedad —valeses y contradanzas— al lado de obras de más calado como dúos y sonatas para guitarra sola.

En la organización del repertorio podemos distinguir varias secciones. El manuscrito se inicia con un grupo de cinco sonatas —las tres primeras con un movimiento allegro adjunto— y un dúo del que sólo se presenta la primera guitarra (pp. 1-23). Dos de las sonatas, una en La mayor con su allegro y otra en Mi mayor, se atribuyen al Padre D. Miguel que no es otro que el conocido Padre Basilio, histórico maestro de Dionisio Aguado y una de las figuras de referencia en el ambiente guitarístico de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las noticias referentes a este personaje comienzan a aparecer en la prensa en 1788 cuando la *Gaceta de Madrid* anuncia algunas piezas de su composición sin precisar los títulos. Diez años más tarde, es ya un maestro que goza de suficiente reputación como para que un discípulo suyo, que se ofrece a su vez para dar lecciones de guitarra, lo utilice como reclamo publicitario (*Diario de Madrid*, 10-VI-1797). Al año siguiente, aparece involucrado en una polémica con Federico Moretti¹¹ y comienza a presentar obras de su composición, como minuets variados o sin variar, pero no es hasta 1805 cuando tenemos referencia del anuncio de una sonata de su autoría cuyas copias se vendían en la librería Dávila de la calle Carretas por 10 reales (*Diario de Madrid*, 21-X-1805). El 21 de junio de 1806, se anuncia otra sonata para guitarra suya al precio de 14 reales de venta en la misma librería; a partir de 1807, se empiezan a anunciar unos principios de guitarra «según el estilo del P. Basilio» (*Diario de Madrid*, 22-VI-1807) que luego se convertirán en «por el método del P. Basilio», y el 22 de marzo de 1808 el *Diario de Madrid* anuncia cuatro sonatas suyas a 15 reales cada una. Desde hace un tiempo, el guitarrista Carles Trepas incluye en su repertorio de concierto una sonata en Mi mayor del Padre Basilio procedente de la colección particular de Fernando Alonso en Barcelona donde, al parecer, también se encuentran dos minuets del Padre Basilio, todo en notación musical no cifrada¹². Es muy posible que la sonata interpretada por Trepas concuerde con la que presenta el manuscrito 3/209.

Después de las sonatas, aparece un conjunto de siete valeses (pp. 23-29), el primero con variaciones y el último con el título de *Vals del Muñolero*. El tercer bloque lo forman cuatro divertimentos para dos guitarras de los cuales se presenta

¹¹ Sobre estas cuestiones biográficas y documentales concernientes al P. Basilio puede consultarse nuestro artículo SUÁREZ-PAJARES, Javier: «García, Miguel (III) [padre Basilio]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 408-409, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

¹² Estas cuestiones fueron tratadas en enero de 2003 en el foro de discusión «La enigmática figura del padre Basilio» (<http://guitarra.artelinkado.com>).

la primera guitarra entre las páginas 29 y 34, y la segunda guitarra entre las páginas 42 y 51. Estos divertimentos a dúo concuerdan con los cuatro últimos de los seis dúos atribuidos a Fernando Ferandiere bajo el título de *Divertimentos a dos guitarras por D. Fernando Ferrandieri para D. Andrés Vizcayno y Aguirre, discípulo de D. Bernardo Barrionuevo* en el manuscrito M/56 (incompleto) de la Biblioteca del RCSMM que se encuentra completo, sin mención del autor, en la signatura M/57 de la misma biblioteca¹³.

Entre la escritura de la primera y la segunda guitarra de los dúos referidos en el párrafo anterior, es decir, entre las páginas 34 y 41 del manuscrito, se encuentra la sección más variada del mismo. Inicialmente (páginas 34-38), se presenta un bloque misceláneo con cuatro acompañamientos para canciones, un vals, dos contradanzas inglesas y una *5ª variación del vals* cuya tonalidad (Re mayor) no se corresponde con la del único vals variado que se encuentra en el manuscrito que está en La mayor. Uno de los acompañamientos es el de la *Canción de los dos presos* que se anunció en el *Diario de Madrid* el 5 de enero de 1802¹⁴.

Hasta este punto, todo el manuscrito lo había realizado una misma mano de trazos pulcros pero bastante poco formada en la teoría de la música como se puede desprender de la agrupación de lo que son claramente anacrusas con el compás al que anteceden y, más vivamente si cabe, de la titulación de la sonata de las páginas 14-18 como *Sonata del ami del Padre D. Miguel*, en lugar de *Sonata de Elami...* A partir de la página 38, entra una segunda mano notablemente más descuidada pero aparentemente más ducha en cuestiones musicales y más precisa en aspectos como la especie de compaseo (aunque no es éste un término que podamos aplicar justamente como se hará años después con la llamada «cifra compaseada»). Esta nueva mano, aparte de iniciar la copia de la segunda guitarra de los divertimentos de Ferandiere, escribe antes una contradanza inglesa y, después, un *Rondó* y un *Allegro* en un estilo que contrasta con todo lo anterior por la casi total ausencia de acordes o incluso bajos al aire. Entre el *Allegro* y la vuelta a los divertimentos a dúo, la primera mano inserta un *Menuet*.

Como se ha indicado, entre las pp. 42 y 51 encontramos la segunda guitarra de los divertimentos. Casi toda esta sección la copia la primera mano, pero comienza con la segunda mano copiando el primero de los seis dúos de Ferandiere (concordante, como se ha indicado ya, con las signaturas M/56 y M/57 de la Biblioteca del RCSMM), cuya primera guitarra no se había copiado antes, y concluye con la segunda mano copiando el final del dúo sexto.

¹³ Al menos, cuatro de estos dúos, que debieron tener una amplia difusión, se encuentran también en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza, Zac. D-319/3324.

¹⁴ Aunque difícilmente se puede hablar de concordancia en este caso, hay una *Canción de los dos presos* en la colección manuscrita de canciones del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia (M-129/14).

Tras otro acompañamiento de canción escrito por la primera mano, encontramos una nueva sección de música para dos guitarras escrita por la segunda mano (pp. 52-61). Esta sección comienza con un *Allegro comodo* y *Rondó* que concuerda con el primero de los *Cinco dúos de guitarra* de Isidro de Laporta conservados en la Biblioteca del RCSMM (signatura M/47) y continúa con un dúo en tres movimientos (*Allegro*, *Andantino* y *Presto*) en Sol mayor del que sólo se escribe la primera guitarra, como en el *Dúo* siguiente en La mayor.

Las últimas cinco páginas las ocupa una sección en la que la primera mano escribe un *Minuet*, luego la *Contradanza de la Tambora* y un acompañamiento de seguidillas con la curiosa *scordatura* en Do, y una nueva contradanza inglesa, mientras que la segunda mano cierra el manuscrito con el acompañamiento de una cavatina de Moretti.

En último término, dentro del manuscrito 3/209 se encontraron dos papeles sueltos: uno con un vals escrito, por una mano distinta a las dos que participaron en el cuaderno, en cifra compaseada que aunque no señala los valores de las notas, marca el compás de 3/8 y distribuye luego las cifras correctamente en compases; el otro con la «Letra del Taralalera», una canción que se anunció en el *Diario de Madrid* el 30 de septiembre de 1807 y de la que se conserva una versión para guitarra sola bajo la signatura M-129/05 del Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia con el título *El taranlarera*.

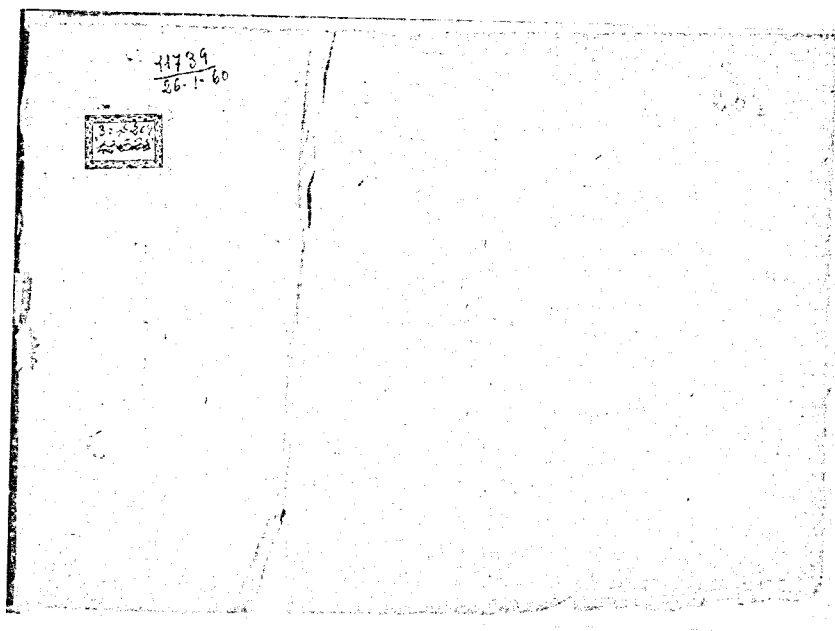
Conclusiones provisionales

El repertorio incluido en esta fuente invita a fecharla más bien en los primeros años del siglo XIX que en los últimos del XVIII y, dada su organización y el escaso conocimiento de la teoría de la música que demuestra el copista principal, no parece tratarse de un manuscrito didáctico sino de un libro para uso privado en el que se empezaron a anotar cuidadosamente piezas de envergadura, para pasar luego a conjuntos más lúdicos copiados sin apenas orden.

Vistas las concordancias de los dúos que el *Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra* 3/209 transcribe de forma completa, el carácter incompleto de los otros dúos y la probable concordancia de la *Sonata del ami del Padre D. Miguel* con la sonata en Mi mayor del repertorio de Carles Trepat que se encuentra escrita en música en la colección de Fernando Alonso, debemos concluir que la principal aportación de este manuscrito es la *Sonata de Alamirre del P. D. Miguel*, hasta que se realice un estudio más detallado de las concordancias y el estilo de las otras sonatas.

A pesar de las dificultades que presenta la cifra utilizada en este libro para la interpretación de la rítmica de las obras, estamos ante una contribución sustancial al primer repertorio de música para guitarra de seis órdenes.

Facsímil



EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

1 Sonata 1ª

Handwritten guitar tablature for Sonata 1ª, page 1. The piece is written on six-line staves with numbers 0-7 representing fret positions. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

2 Sonata 1ª

Handwritten guitar tablature for Sonata 1ª, page 2. The piece continues on six-line staves with numbers 0-7 representing fret positions. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

3

Allegro Aleman de la Sonata

2a pic.

3a pic.

Sonata p^a Delatarse modo mayor

7

Handwritten musical notation for guitar, system 7. It consists of five staves of guitar tablature. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The notation includes various fret numbers (0-7), accidentals (sharps, naturals), and rhythmic markings (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

2^a p.^o

8

Handwritten musical notation for guitar, system 8. It consists of five staves of guitar tablature. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0-4), accidentals (sharps, naturals), and rhythmic markings (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

9

Sonata de Miazze Del. P. D. Miguel

This block contains a page of handwritten guitar tablature. It features six systems of music, each consisting of a single staff with numerical fret numbers. The notation includes various techniques such as natural harmonics (indicated by 'n'), trills (marked with 'tr'), and slurs. The piece is identified as 'Sonata de Miazze Del. P. D. Miguel'. The page is numbered '9' at the top center.

10

2a pie

This block contains a page of handwritten guitar tablature. It features seven systems of music, each consisting of a single staff with numerical fret numbers. The notation includes various techniques such as natural harmonics (indicated by 'n'), trills (marked with 'tr'), and slurs. The piece is identified as '2a pie'. The page is numbered '10' at the top center.

11

Handwritten musical score for system 11, featuring a treble clef and a 3/4 time signature. The score consists of six staves of music with various rhythmic notations and accidentals.

12

Handwritten musical score for system 12, featuring a treble clef and a 3/4 time signature. The score consists of six staves of music with various rhythmic notations and accidentals.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

13

Handwritten guitar tablature for a piece, consisting of six systems of six-line staves. The notation includes numbers 0-5, accidentals (sharps, naturals, flats), and symbols like 'x' and '||'. The first system has a '13' above it. The second system has a '2 3' above it. The third system has a '2' above it. The fourth system has a '1' above it. The fifth system has a '0 0 0' above it. The sixth system has a '2' above it.

Sonata del amor del Padre D.^{na} Maguety

Handwritten guitar tablature for 'Sonata del amor del Padre D. Maguety', consisting of six systems of six-line staves. The notation includes numbers 0-5, accidentals (sharps, naturals, flats), and symbols like 'x' and '||'. The first system has a '0 0 0' above it. The second system has a '0 0 0' above it. The third system has a '0 0 0' above it. The fourth system has a '0 0 0' above it. The fifth system has a '0 0 0' above it. The sixth system has a '0 0 0' above it.

15

Handwritten musical notation for page 15, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (0-7), rhythmic markings (accents, slurs), and dynamic markings such as *2^a p^{iso}*. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the sixth at the bottom.

16

Handwritten musical notation for page 16, featuring seven staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (0-7), rhythmic markings (accents, slurs), and dynamic markings such as *2^a p^{iso}*. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the seventh at the bottom.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

17

Handwritten musical notation for guitar on page 17. The page contains six staves of music. The notation includes various chordal figures and melodic lines, often with fingerings indicated by numbers 1-4. Some notes are marked with 'x' or '0'. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on the lines of the staff to represent fret positions.

18

Handwritten musical notation for guitar on page 18. The page contains six staves of music. The notation includes various chordal and melodic figures. A section of the music is titled "Duo de dos Guitarras" (Duo for two guitars), indicating a duet arrangement. The notation uses numbers on the staff lines to represent fret positions, with some notes marked with 'x' or '0'.

Handwritten musical score for guitar, page 19. The score consists of six staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural notes (0), fretted notes (e.g., 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), and bar lines. The music is written in a single system across the six staves.

Handwritten musical score for guitar, page 20. The score consists of six staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural notes (0), fretted notes (e.g., 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), and bar lines. The music is written in a single system across the six staves. The title "Sonata de Cellosaut." is written in the middle of the page.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

21

Handwritten guitar tablature for page 21. The page contains six staves of music. The notation includes fret numbers (0-7), rhythmic values (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), and dynamic markings such as *2a pfc.* and *ff*. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on a six-line staff to indicate fret positions. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

22

Handwritten guitar tablature for page 22. The page contains six staves of music. The notation includes fret numbers (0-7), rhythmic values (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), and dynamic markings such as *ff*. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on a six-line staff to indicate fret positions. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical score for page 23, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody with similar notation. The third staff includes a double bar line and a repeat sign. The fourth staff features a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The fifth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, including a 'Vib.' marking.

Handwritten musical score for page 234, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first staff is marked '2ª pte' and '24'. The second staff is marked 'Variacion 1ª'. The third staff is marked '2ª pte.'. The fourth staff is marked 'Variacion 2ª'. The fifth staff is marked '2ª pte.'. The sixth staff is marked 'Variacion 3ª'.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

Handwritten musical notation for guitar, page 25. The page contains five staves of music. The first staff is labeled "2ª pte." and "25". The second staff is labeled "Vale". The third staff is labeled "2ª pte.". The fourth and fifth staves are labeled "3ª". The notation includes various guitar-specific symbols such as "x" for natural harmonics, "0" for open strings, and numbers 1-6 for fretted notes. Rhythmic values are indicated by numbers above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation for guitar, page 26. The page contains five staves of music. The first staff is labeled "26". The second staff is labeled "Vale". The third staff is labeled "2ª pte.". The fourth and fifth staves are labeled "3ª". The notation includes various guitar-specific symbols such as "x" for natural harmonics, "0" for open strings, and numbers 1-6 for fretted notes. Rhythmic values are indicated by numbers above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Vals 21

2ª pte.

3ª pte.

4ª pte.

5ª pte.

Vals 22

2ª pte.

Vals

2ª pte.

Vals del Minué

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

Handwritten guitar tablature for a piece with measures 21-24. The notation includes fret numbers, bar lines, and dynamic markings such as *p* and *Dolcissimo*. The piece is written in 3/4 time. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains measures 21-24, with a *p* marking above measure 21. The second staff contains measures 21-24, with a *Dolcissimo* marking above measure 21. The third staff contains measures 21-24, with a *p* marking above measure 21. The fourth staff contains measures 21-24, with a *p* marking above measure 21. The fifth staff contains measures 21-24, with a *p* marking above measure 21.

Handwritten guitar tablature for a piece with measures 25-30. The notation includes fret numbers, bar lines, and dynamic markings such as *p* and *p. marc.*. The piece is written in 3/4 time. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25. The second staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25. The third staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25. The fourth staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25. The fifth staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25. The sixth staff contains measures 25-30, with a *p* marking above measure 25.

31

Handwritten musical score for page 31, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3, 2, 0, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The score includes dynamic markings such as *3^a* and *4^a*, and a double bar line with repeat signs. The notation is dense and complex, typical of a technical exercise or a specific piece of music.

32

Dim. to A^o

Handwritten musical score for page 32, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The score includes dynamic markings such as *2^a*, *3^a m. 12*, and *2^o*, and a double bar line with repeat signs. The notation is dense and complex, typical of a technical exercise or a specific piece of music.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

Dexterity ²⁰ 30 à Deux 33

Handwritten guitar tablature for a piece titled "Dexterity 20 30 à Deux". The piece is marked with a 3/2 time signature. The notation consists of seven staves of guitar tablature with various fret numbers and rhythmic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

34

Accompagnem. de la Cancion de los dos paises

Handwritten guitar tablature for an accompaniment piece titled "Accompagnem. de la Cancion de los dos paises". The piece is marked with a 3/4 time signature. The notation consists of seven staves of guitar tablature with various fret numbers and rhythmic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Segunda de Nubes 55

Subida

Manuel

3^a variación del 1^{er}

2^a pte 36

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

Contradanza Inglesa 37

2^a

Acompañam. 2.º seguid^{as}

3^{da}

Contradanza Inglesa 38

2^a

3^{da}

Contradanza Inglesa

2.º parte

31

Piano

Handwritten musical notation for guitar, consisting of five staves. The notation includes various fret numbers (e.g., 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 20) and rhythmic markings (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 20). The notation is written in a style typical of guitar tablature, with some notes beamed together and some notes marked with 'x' for natural harmonics. The piece is marked 'Piano'.

40

Allegro

Handwritten musical notation for guitar, consisting of six staves. The notation includes various fret numbers (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 20) and rhythmic markings (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 20). The notation is written in a style typical of guitar tablature, with some notes beamed together and some notes marked with 'x' for natural harmonics. The piece is marked 'Allegro'.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

Minuet 41

Handwritten musical notation for a piece titled "Minuet" (numbered 41). The notation is written on six staves, featuring guitar-specific symbols such as "x" (muted strings) and "0" (natural harmonics). The piece is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is labeled "2ª pte" (2nd part). The notation includes various rhythmic values and fingerings.

Divertissement. 2ª guitarra. 42

Handwritten musical notation for a piece titled "Divertissement. 2ª guitarra." (numbered 42). The notation is written on six staves, featuring guitar-specific symbols such as "x" (muted strings) and "0" (natural harmonics). The piece is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is labeled "2ª pte" (2nd part). The notation includes various rhythmic values and fingerings.

43 3ª pte

Handwritten musical score for guitar, measures 43-52. It consists of six staves with guitar tablature. The notation includes numbers 0-4 on the strings and various rhythmic markings such as accents and slurs. The piece is labeled "3ª pte".

2ª pte del 1º Cuadro grande

44

Handwritten musical score for guitar, measures 44-53. It consists of six staves with guitar tablature. The notation includes numbers 0-4 on the strings and various rhythmic markings. The piece is labeled "2ª pte del 1º Cuadro grande".

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

45

Handwritten guitar tablature for page 45. The page contains six staves of music. The notation includes numerical fretting (0, 1, 2, 3, 4) and various musical symbols such as bar lines, repeat signs, and dynamic markings like *2^a* and *3^a*. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on the lines of the staff to indicate fret positions.

46

Handwritten guitar tablature for page 46. The page contains six staves of music. The notation includes numerical fretting (0, 1, 2, 3, 4) and various musical symbols such as bar lines, repeat signs, and dynamic markings like *2^a* and *3^a*. A section is marked *Divertim. 20 10*. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on the lines of the staff to indicate fret positions.

Handwritten musical score for guitar, page 47. The score is written on six staves. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" and the number "47". The notation includes various rhythmic values and fingerings. The second staff has a "2" above it. The third staff has a "2" above it. The fourth staff has a "2" above it. The fifth staff has a "2" above it. The sixth staff has a "2" above it. The piece concludes with the title "Jesus maria y Josef. Buenos días" written in cursive across the bottom of the page.

Handwritten musical score for guitar, page 48. The score is written on six staves. The first staff begins with the tempo marking "Diversem. 5º" and the number "48". The notation includes various rhythmic values and fingerings. The second staff has a "2ª pte" above it. The third staff has a "3ª pte" above it. The fourth staff has a "4ª pte" above it. The fifth staff has a "5ª pte" above it. The sixth staff has a "mayor" above it. The piece concludes with the title "Jesus maria y Josef. Buenos días" written in cursive across the bottom of the page.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

49

2^a guitarra del 6^o trío

2^a

Handwritten musical notation for page 49, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with 'x' for natural harmonics. The piece is identified as '2^a guitarra del 6^o trío' and includes a '2^a' marking.

50

3^a parte

Mayor

Handwritten musical notation for page 50, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with 'x' for natural harmonics. The piece is identified as '3^a parte' and includes a 'Mayor' marking.

Handwritten musical score for guitar accompaniment. The score is written on five staves. The first staff contains a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The music is written in a style that uses numbers 0-7 to represent fret positions on the strings. The piece is titled "Acompañam^{to} de la canción de la Opéra de S^r Bizet". The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score for guitar duo. The score is written on five staves. The first staff contains a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The piece is titled "Duo primer guitarra". The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The score is written in a style that uses numbers 0-7 to represent fret positions on the strings.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

53

2ª parte

Handwritten musical notation for page 53, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various rhythmic markings such as 3/4, 2/4, and 3/8, along with fingerings and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The piece is labeled '2ª parte'.

54

Handwritten musical notation for page 54, featuring five staves of guitar tablature. The notation includes various rhythmic markings and fingerings. A section is labeled 'Ronda' and '2ª parte'. The piece concludes with the word 'Adios'.

55

Handwritten musical score for guitar on page 55. The score consists of five staves of guitar tablature. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The second staff includes the instruction "D.C. al mayor" and "Dus. Allegro". The score continues with more tablature on the remaining three staves.

56

Handwritten musical score for guitar on page 56. The score consists of six staves of guitar tablature. The notation includes various rhythmic values such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score continues with more tablature on the remaining three staves.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

57

Handwritten musical notation for page 57, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (e.g., 0, 2, 3, 4, 5, 6) and rhythmic markings such as accents and slurs. The first staff is labeled "Adan fino" and the fourth staff is labeled "Presto".

58

Handwritten musical notation for page 58, featuring six staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (e.g., 0, 2, 3, 4, 5, 6) and rhythmic markings such as accents and slurs.

Handwritten musical score for page 59, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3/4, 2/4, 4/4) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The first staff is marked with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The third staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The sixth staff is marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The word "Duo" is written above the second staff.

Handwritten musical score for page 60, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3/4, 2/4, 4/4) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The first staff is marked with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The third staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The sixth staff is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. The word "Duo" is written above the first staff.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

4

Minuet

42

Contato de la Varalona

Cantata

63

Sambora

Handwritten musical score for 'Sambora'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is divided into sections: '1.º', '2.º', '3.º', '4.º', '5.º', and '6.º'. The notation includes notes, rests, and fingerings. There are also some markings like 'Ad.' and 'Cresc.'.

Pista Favorita Cantina del Cab.º Diósceli

meia

Handwritten musical score for 'Pista Favorita Cantina del Cab.º Diósceli'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is divided into sections: '1.º', '2.º', '3.º', '4.º', '5.º', and '6.º'. The notation includes notes, rests, and fingerings. There are also some markings like '20z.' and '30z.'.

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

65

Handwritten guitar tablature for page 65. The page contains six staves of music. The notation includes numerical fret numbers (0, 1, 2, 3, 5) and rhythmic markings such as slurs, bar lines, and accents. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a style typical of guitar tablature, with numbers placed on the lines of the staff to indicate fret positions. The piece concludes with a double bar line and a final chord indicated by the number 13.

66

Page 66 of the manuscript, showing six empty staves for guitar tablature. The page is otherwise blank, with no musical notation or text.

Letra del Tancalancha

A los mozos solteros y allegados
los puseo tal vez el cantar
variosos tancalanchas y allegados
como es esta del Tancalancha:
quise yo divertirme con ellos
y mis penas quise desahogar,
pues cantando tancalancha
todas nuestras penas se van.

Si a alguien de este mundo quisiera
sin recelos ni penas lograr,
cantar el Tancalancha
repetiendo tancalancha,
de este modo siempre divertirán
esta vida toda pasando
no melindrosos de nada con nadie
ni con claridad se notará.

El sujeto que quise a una joven,
y está siempre con dudas y afán,
y yo con mi Tancalancha
me divertí solo con cantar,
en sígo yo toda mi vida
y así yo creo que así seguirán,
pues cantando tancalancha
repetiré a Tancalancha.

Con cantar el Tancalancha
todas nuestras penas se van,
pues volveremos tancalancha
a cantar el Gran Tancalancha,
y así para una vez de la vida
nos divertiremos que tiene lugar
con tancalancha y siempre cantando
la canción del Tancalancha:

EL CUADERNO MANUSCRITO DE OBRAS EN CIFRA PARA GUITARRA

The image shows a page of handwritten guitar tablature. The notation is written on a grid representing the guitar fretboard. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The notes are represented by numbers 0, 2, 3, 4, 5, and 7, indicating fret positions. The second staff continues the piece, and the third staff concludes it with a double bar line and a sharp sign. The handwriting is in black ink on aged paper.

LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO EN EL CURSO 2002-2003

 José Carlos GOSÁLVEZ LARA

Nuestra biblioteca ha mantenido durante el pasado curso el ritmo de avances de los últimos años en sus tres pilares fundamentales: la plantilla, el equipamiento y los recursos presupuestarios. El incremento del personal y la inversión han permitido abrir al público la fonoteca (desde el 1 de octubre de 2003), después de preparar una nueva instalación y de disponer desde septiembre del 2002 de una bibliotecaria con dedicación plena a su puesta en marcha. El incremento presupuestario fue también muy importante y nos permitió aumentar notablemente las suscripciones de revistas de música y musicología hasta acercarnos al centenar de títulos en curso, multiplicar las compras de partituras y libros, superando los dos mil volúmenes ingresados (sin contar los procedentes de Depósito Legal de la Comunidad de Madrid), iniciar compras sistemáticas de discos CD (800 nuevos registros) y discos DVD (114 nuevos registros), así como emprender inversiones en encuadernación y microfilmación.

Siguiendo la tradición de la biblioteca, también este curso hemos acogido fondos procedentes de colecciones particulares. El más destacado ha sido el del pianista José Cecilia Tordesillas, recibido gracias a la intervención del catedrático D. Guillermo González.

Se ha aprobado para el presente curso el proyecto de reinstalación y acondicionamiento del depósito del archivo histórico, con lo que no sólo lograremos conservar legajos y libros de archivo en óptimas condiciones ambientales, sino que obtendremos un mejor aprovechamiento del espacio disponible, que está próximo a agotarse.



Personal

Actualmente hay ocho trabajadores fijos destinados a la biblioteca, fonoteca o archivo y durante el presente curso se completará esta plantilla con una nueva plaza de *Ayudante conservador de museo*, aprobada por la Comunidad de Madrid y que se hará efectiva en el año 2004. El cometido principal del nuevo funcionario será el mantenimiento, conservación y difusión de la colección histórica de

instrumentos musicales y de otras colecciones artísticas del Conservatorio, una función pionera en España en centros como el nuestro.

En sólo tres años nuestra plantilla se ha multiplicado por cuatro, pero mantendremos para el próximo año la petición de más personal auxiliar, especialmente necesario en el turno de mañana.



Difusión

La biblioteca promovió en el curso 2002-2003 tres exposiciones. Una sobre la figura del compositor y crítico musical Rogelio Villar (1876-1937), antiguo profesor del centro, que fue inaugurada el 20 de noviembre de 2002 con una intervención del crítico Enrique Franco y que incluyó un recital de violín y piano a cargo de los profesores Manuel Guillén y Juan Antonio Álvarez Parejo; meses más tarde tuvimos otra muestra bibliográfica titulada *Libros de danza anteriores a 1930: la colección Jiménez de Borja* (mayo-junio), que incluyó una conferencia de la especialista María José Ruiz Mayordomo (20 de mayo), organizada en colaboración con el Departamento de Musicología. Por último, entre el 14 de noviembre y el 10 de diciembre tuvo lugar en la sala de lectura de la biblioteca una exposición organizada por la Consejería de Cultura de Cantabria para conmemorar el centenario de Jesús de Monasterio y que anteriormente había visitado distintas localidades.

El 15 de diciembre de 2002 se celebró en la sala de biblioteca una mesa redonda sobre el tema «Las fotocopias y la música», con intervención de destacados músicos, bibliotecarios y representantes de las sociedades de gestión.



Informatización, microfilmación y digitalización

En el curso 2002-2003 obtuvimos una nueva subvención de la Subdirección General de Archivos del Ministerio de Cultura destinada a la última fase del proyecto de digitalización y microfilmación del archivo histórico del Conservatorio, iniciado en el 2000 con apoyo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Este año obtuvimos, además, una segunda subvención para la compra de un nuevo aparato lector-reproductor de rollos de microfilm.

En el curso pasado emprendimos la digitalización de la biblioteca particular del profesor José Miguel Moreno, y proyectamos para el presente iniciar la

reconversión en disco CD de la colección de discos de vinilo y pizarra (cerca de 13.000 piezas), con el fin de usarla en la fonoteca sin comprometer su conservación.

Durante todo el curso se han realizado gestiones para cerrar el proyecto de informatización con ICM (organismo de informática de la Comunidad de Madrid) que afecta a las colecciones de biblioteca y archivo. Llevamos casi dos años realizando las gestiones administrativas pertinentes con los siguientes resultados: en junio de 2002 concluyó el cableado de la biblioteca y la conexión a la red de la Comunidad, en diciembre de 2002 nos suministraron diecisiete ordenadores, un escaner y tres impresoras; meses después, en junio de 2003, ICM nos concedió diez licencias de internet para uso de la biblioteca y, desde el pasado mes de julio, encargó a una empresa especializada el desarrollo a medida de varias aplicaciones informáticas que empezaremos a probar en diciembre de 2003.



Datos estadísticos

Tomados del 1 de octubre del 2002 al 30 de septiembre del 2003:

- ¶ Obras nuevas registradas en biblioteca (incluyendo compras de departamentos): 2.392
- ¶ Obras adquiridas para biblioteca: 2.044
- ¶ Obras ingresadas por Depósito Legal: 730 (sólo partituras)
- ¶ Obras adquiridas para la fonoteca: 800 discos CD, 114 discos DVD
- ¶ Nuevos carnets de préstamo: 332
- ¶ Consultas atendidas por correo electrónico y ordinario: aproximadamente 1.800
- ¶ Préstamos efectivamente realizados: 13.900
- ¶ Obras microfilmadas o digitalizadas: 187 (encargos de lectores)
- ¶ Número de fotogramas microfilmados con subvención del Ministerio de Cultura: 9.890

ENCUESTA DE BIBLIOTECA 2003

 Yolanda HERNÁNDEZ y José Carlos GOSÁLVEZ

La biblioteca del Conservatorio se encuentra en un momento de grandes cambios y consideramos que es necesario conocer si éstos son percibidos y apreciados por nuestros usuarios, además de detectar posibles deficiencias en nuestro trabajo. Pretendemos que la biblioteca sea un elemento dinámico, atractivo y en constante crecimiento y evolución, que se implique en la formación del alumno, que ofrezca material de apoyo al profesor y constituya un punto de referencia para el investigador, tal como permite la importancia de sus fondos históricos.

El primer paso para mejorar es conocer nuestra realidad. Por consiguiente, hemos pedido a nuestros lectores que nos informen sobre aquellos puntos que nos interesa contrastar, como el perfil de los usuarios, los servicios más demandados, el grado de satisfacción de los lectores con los fondos, con los servicios y con el personal que les atiende. Además, hemos dejado un capítulo final abierto donde los encuestados puedan expresar sus desideratas, sugerencias, quejas o cualquier comentario que quieran añadir a su valoración.



Metodología

Con estos objetivos elaboramos un cuestionario de catorce preguntas de respuesta cerrada y dos más de redacción libre. La recogida de datos se efectuó entre el 28 de mayo y el 15 de junio de 2003, en horario de atención al público.

Queremos agradecer la colaboración de todos los usuarios que, pese a las fechas de exámenes y nerviosismo, hicieron un alto para contestar a nuestro formulario. Se recogieron ciento veintidós, lo que representa un 17'50 % del total de alumnos y profesores, potenciales usuarios de la biblioteca del curso 2002-2003, un porcentaje que consideramos suficientemente representativo. Veamos los resultados.



Encuesta de valoración de la Biblioteca 2003

Únicamente señale aquellas respuestas que sean afirmativas. Deje las otras en blanco.

- | | | | |
|--------------------|------|----------|------|
| 1. Sexo: Masculino | 68 % | Femenino | 32 % |
|--------------------|------|----------|------|
2. Edad:

De 18 a 25 años	50 %
De 26 a 35 años	26 %
De 36 a 60 años	15 %
Mayor de 60 años	9 %
 3. Tipo de usuario:

a. Alumno del conservatorio	74 %
b. Profesor del conservatorio	14 %
c. Investigador	6 %
d. Otros	6 %
 4. ¿Desde hace cuánto tiempo viene a la biblioteca?

Primera visita	2 %
Menos de 6 meses	10 %
De 6 meses a 1 año	28 %
De 1 a 3 años	34 %
Más de 3 años	26 %
 5. ¿Con qué frecuencia viene a la biblioteca? NC 2 %

Regularmente	61 %
Algunas veces	37 %
 6. ¿Por qué motivo ha acudido hoy a la biblioteca?

Para devolver, renovar préstamos o tomar prestados libros/part.	35 %
Consultar libros/partituras de la biblioteca	16 %
Estudiar (utilizando sus propios libros/part. o el material de bca)	13,5 %
Buscar alguna información	16 %
Consultar fondo de archivo	7 %
Utilizar otras instalaciones, por ejemplo, la fotocopiadora	4 %
Usar la sala de referencia	3 %
Consultar una revista	3 %
Consultar fondo de fonoteca	2 %
Otros (visitar la exposición, asistir a una confer. u otra actividad)	0,5 %
 7. En caso de haber consultado alguna revista/s indique el título/s
Quodlibet (7), Ritmo (4), Scherzo (4), Melómano (2), Nassarre (2), Brass Bulletin, Goldberg, Strad, Opus XXI, Early Music, Anuario musical, Revista de musicología, La correspondencia musical, Revista musical de Bilbao.

8. ¿Ha acudido usted hoy a la biblioteca en busca de una información concreta?
 NC 5 % Sí 66 % No 29 %
 Si contestó afirmativamente, conteste las preguntas 9 y 10; en caso contrario, pase a la pregunta 11.
9. ¿Encontró la información que buscaba?
 Sí No
10. ¿Solicitó ayuda al bibliotecario?
 Sí No
11. Si no encontró usted la información que buscaba,
 A) ¿Pidió al personal de la biblioteca que le buscara y se lo comunicara más adelante?
 Sí No
 B) ¿Le remitieron a otra organización que le pudiera ayudar?
 Sí No
 C) ¿Rellenó un impreso de solicitud del documento que buscaba (desiderata)?
 Sí No
12. En términos generales, ¿qué le ha parecido su visita a la biblioteca?
 NC 3.27 %

Muy satisfactoria	49 %
Bastante satisfactoria	36 %
Ni satisfactoria ni insatisfactoria	14 %
Bastante insatisfactoria	1 %
Muy insatisfactoria	0 %
13. ¿Cómo considera los servicios que presta la biblioteca? NC 1 %

Excelentes o Buenos	83 %
Normales	15 %
Mediocres o Muy deficientes	2 %
14. En cuanto a los fondos de la biblioteca ¿qué le han parecido? NC 3 %

Excelentes	20 %
Buenos	45 %
Normales	30 %
Deficientes	2 %
15. ¿Qué opinión le merece la atención que ha recibido del personal de la biblioteca? NC 1 %

Muy buena	84 %
Buena	13 %
Normal	2 %
Mala	0 %

16. Si usted quiere hacer algún comentario sobre cualquier aspecto de la biblioteca o realizar alguna petición de libro/partitura, escríbalo a continuación.

.....
Las desideratas y sugerencias recogidas aparecen al final de los resultados.
.....

Análisis de los datos

A. Perfil de usuario

1. El 68 % de las visitas a la biblioteca son realizadas por varones.
2. Tres de cada cuatro usuarios de la biblioteca son alumnos del centro y el resto profesores e investigadores.
3. El 34 % de los consultados lleva haciendo uso de la biblioteca de uno a tres años, seguido en similar proporción (28 % y 26 %) por los que llevan entre seis meses y un año (probablemente alumnos de primero) y los de más de tres años (alumnos en últimos cursos y profesores)
4. Cerca de dos tercios de los encuestados visitan regularmente la biblioteca.

B. Tipo de consultas

5. Más del 65 % de los usuarios buscan una información concreta.
6. Los motivos de la visita a la biblioteca son los siguientes, por orden de preferencia:
 - ¶ en un 35% de usuarios utilizar el servicio de préstamo domiciliario.
 - ¶ consultar el catálogo o los fondos de referencia en la sala.
 - ¶ estudiar en la sala o solicitar información bibliográfica.
 - ¶ consultar el archivo histórico.
 - ¶ en menor medida, utilizar la fotocopidora, consultar revistas o fondos de fonoteca¹.

C. Fondos más consultados

7. La partitura impresa es el tipo de material más solicitado, por encima de las monografías.

¹ En la fecha de realización de la encuesta, los fondos de la fonoteca eran aún de acceso restringido a los profesores.

8. Las revistas extranjeras son poco consultadas. La revista española más leída es *Quodlibet* con un 25 % de las consultas, seguida por *Ritmo* y *Scherzo* con un 14 % cada una, y *Melómano* y *Nassarre*, que representan un 7 % cada una.

D. Grado de satisfacción de los usuarios

9. En un 90% las personas que buscan algo concreto lo encuentran.

10. Necesitan del bibliotecario como informador dos tercios de los consultados, cifra muy alta que se explica, sobre todo, por la dificultad de consulta de los ficheros y del catálogo informatizado.

11. Si no encuentran lo que buscan, en un 60 % de los casos realizan una desiderata.

12. La mitad de los encuestados están muy satisfechos y el 36 % bastante satisfechos con su visita a la biblioteca; sólo una persona está insatisfecha.

13. El 84 % considera que los servicios de la biblioteca son excelentes o buenos; de nuevo una persona los considera muy deficientes.

14. Los fondos son considerados por un 60 % excelentes o buenos.

15. La mayoría valora y aprecia nuestro trabajo, ya que un 84 % considera que la atención recibida es muy buena y un 13 % que es buena.

E. Sugerencias y observaciones por orden de incidencia

- | | |
|--|------|
| 1. Actualización o/y mejora del fondo | 32 % |
| 2. Informatización total del catálogo | 23 % |
| 3. Fonoteca ² | 16 % |
| 4. Agradecimientos hacia la biblioteca, sus fondos y el personal | 8 % |
| 5. Uso de Internet ³ | 5 % |
| 6. Préstamo: aumento del plazo (a 15 días) y del número de ejemplares | 3 % |
| 7. Material de las aulas o dptos. (ej. Musicología) que esté en biblioteca | 2 % |
| 8. Fondo de libre acceso | 2 % |
| 9. Informatización del archivo histórico | 2 % |
10. Otras sugerencias menos formuladas:
- Agilizar el servicio de consulta del fondo de otras plantas.
 - Poner en la sala las novedades.
 - Fotocopiadora nueva.

² Véase la nota anterior.

³ Internet es accesible a los usuarios de la biblioteca desde el 30 de junio de 2003, días después de realizada la consulta.

- d. Unificación de las partituras de bolsillo.
- e. Carnet sin caducidad.
- f. Sacar material en préstamo sin ser alumno.

F. Posibles carencias del fondo

1. Obras de referencia en español.
2. Partituras (especialmente de viento, facsímiles y ediciones críticas)
3. Música antigua.
4. Música contemporánea
5. Música latinoamericana.
6. Análisis musical.



Análisis y valoración de la encuesta

A la vista de todos estos datos, podemos afirmar que:

El usuario más frecuente en nuestra biblioteca es el alumno que utiliza con regularidad el servicio de préstamo, especialmente de partituras, durante todo el período de vinculación al centro.

El índice de consultas de la biblioteca es muy regular y proporcionalmente elevado, lo que puede estar motivado por las características de los estudios musicales, que hacen que la biblioteca sea más demandada por los alumnos que en estudios superiores de otro tipo. El carácter específico de la edición musical y su uso eminentemente práctico potencian la demanda del servicio de préstamo domiciliario muy por encima de la consulta en la sala.

La proporción de investigadores no vinculados al centro que han rellenado la encuesta es modesta, pero creemos que este índice no es fiel reflejo de la realidad de la investigación en nuestra biblioteca. La historia del Real Conservatorio confiere a nuestro archivo y biblioteca la condición de fuente única para el estudio de numerosos aspectos de nuestro pasado musical, especialmente referidos al siglo XIX y principios del XX. Además, muchos de los investigadores que utilizan nuestros fondos históricos no se desplazan y solicitan reproducciones o realizan sus consultas a distancia, por teléfono, correo ordinario, correo electrónico o fax.

Aunque contamos con una buena colección de revistas modernas (cerca de cien suscripciones vivas a publicaciones españolas y extranjeras), muy pocas son consultadas regularmente, especialmente en el caso de las extranjeras. Esto se podría explicar probablemente por desconocimiento de los recursos que aportan, lo que nos sugiere la realización de una campaña de información dirigida a profesores y alumnos.

Los usuarios suelen buscar información concreta y en la mayoría de los casos la encuentran. Si no es así, el 60 % rellena una desiderata de las obras no encontradas; es decir, encargan a la biblioteca su adquisición, y dos tercios de los consultados piden ayuda al personal de biblioteca sobre posibles localizaciones, especialmente en el caso de fuentes históricas. El papel del bibliotecario como asesor es aquí muy importante, ya que no sólo se nos pide información sobre nuestros fondos, sino que también remitimos a otros archivos y bibliotecas y aportamos información bibliográfica, funcionando a veces de forma parecida a los centros de documentación. Estamos trabajando en la informatización para intentar solventar las dificultades históricas motivadas por los defectos del catálogo (falta de encabezamientos de materia, falta de títulos uniformes, etc.), pero éstas carencias todavía inciden negativamente en las consultas y suponen una rémora en nuestro trabajo.

En cuanto al grado de satisfacción de los usuarios (fondos y servicios) tenemos que decir que resulta muy elevado y constituye un gran estímulo a nuestro trabajo; la atención recibida por el personal de biblioteca fue muy bien valorada por el 96 % de nuestros usuarios. Agradecemos profundamente esta buena opinión y esperamos seguir siempre mereciéndola.

En el capítulo de sugerencias, opiniones y valoraciones que se hicieron al final de la encuesta, diremos que todas las desideratas sobre obras concretas (libros y partituras) han sido tramitadas sin excepción y, en la mayoría de los casos, las obras se encuentran ya a disposición de los lectores en la biblioteca. Intentaremos cubrir al máximo en los próximos años las lagunas observadas en la colección por nuestros usuarios. En cuanto a los nuevos servicios demandados, hemos tratado de conseguirlos en el plazo más breve: la fonoteca ya está en marcha (abierta al público desde octubre pasado) y el uso de Internet para los lectores es una realidad desde junio. Otras peticiones también han sido atendidas, como exponer novedades en las vitrinas de la sala o solicitar la compra de una nueva fotocopiadora.

Otra de las demandas más generalizadas, la informatización completa del catálogo, es un proyecto en el que llevamos trabajando desde hace años. Muchos lectores no saben que cerca de 10.000 obras ya están descritas en nuestra base de datos y en el CCPB (Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico) y pueden ser consultadas en ordenador, ciertamente de forma complicada, pero estamos en un momento de cambio de programas y en esta materia dependemos completamente de las directrices marcadas por el organismo de informática de la Comunidad de Madrid (ICM), que lleva un ritmo de adaptación lento, y que nosotros no podemos modificar por más que intentemos acelerar el proceso. El sueño de que todo esté pronto informatizado no es sólo de los lectores sino, sobre todo, de los bibliotecarios, que veremos cómo se facilita nuestro trabajo.

No vemos muy viable la ampliación de la biblioteca de referencia en español, como sugiere algún encuestado, porque las ediciones españolas de este tipo con

las que contamos son una muestra muy completa de las que existen; las grandes obras de referencia en inglés, alemán o francés ni están traducidas ni presumiblemente lo estarán en el futuro, así que no queda más remedio que utilizarlas en su idioma original. Otra de las sugerencias que se nos han hecho, poner todos los fondos de libre acceso al lector, sin necesidad de petición, es imposible incluso desde un punto de vista arquitectónico, ya que nuestros depósitos están distribuidos en varias plantas. Esto explica también que en ocasiones haya que esperar unos minutos para la entrega de las obras solicitadas.

Los cambios sugeridos por algunos lectores en política de préstamos (carnet de usuario, aumento del plazo de devolución, número de ejemplares prestados en cada solicitud, etc.) serán estudiados pormenorizadamente y posiblemente alguno sea incorporado al reglamento de la biblioteca. La restricción del número de ejemplares prestados es una necesidad derivada de las limitaciones de personal auxiliar necesario para hacer las búsquedas en los depósitos, transportar las obras y tramitar las peticiones. La ampliación del derecho de préstamo a todos los estudiantes de música de la Comunidad de Madrid y el carnet sin caducidad, dos aspiraciones que también se han reflejado en alguna encuesta, consideramos que es de momento inviable, porque supondría un incremento de los usuarios que no podríamos atender con los actuales recursos económicos y de personal. El límite temporal del préstamo existe para evitar la acaparamiento de las obras más demandadas. No obstante, en ambos aspectos quizá podrían contemplarse algunas excepciones, como por ejemplo en función del lugar de residencia del alumno.

Algo que nos llena de satisfacción es constatar que algunos encuestados (el 8 %) utilizan el epígrafe final en forma de agradecimiento hacia la biblioteca, sus fondos y el personal, y reconocer —según ellos— nuestro buen hacer. Gracias a vosotros.



Conclusiones y objetivos para el Curso 2003-2004

La valoración global es muy positiva, pero no debemos caer en la autocomplacencia. Detectamos alguna desinformación que nos lleva a considerar la necesidad de darnos a conocer mejor a profesores y alumnos. Creemos que debemos insistir en la idea de una biblioteca para todos y que crezca gracias al apoyo de todos. Que no sea sólo un centro expendedor de obras en préstamo, también un lugar de información y de cultura, donde se realizan exposiciones, cursos, conferencias y donde se puede estudiar, leer una revista, escuchar un disco, consultar Internet e informarte sobre la actividad musical madrileña.

Ya hemos organizado varias visitas de alumnos y profesores a la biblioteca, incluyendo los depósitos donde se guardan las obras. Estamos abiertos a todas las sugerencias y animamos a todos los departamentos para que nos ayuden a completar los fondos (publicaciones periódicas, partituras y monografías) de sus respectivas especialidades.

No abandonamos la reivindicación de aumento de presupuesto y personal, que permitirá acometer a la mayor brevedad todas las tareas demandadas, haciendo posible el ideal de una biblioteca viva y en permanente mejora.

NOTICIAS

EFEMÉRIDES

Cien años del Concurso de piano del Conservatorio. Los *Allegro de Concierto* de Granados y Falla



Jacinto TORRES

Justo en las fechas en que se está escribiendo el presente artículo, octubre de 2003, se cumplen cien años de la convocatoria por parte de este Conservatorio (cuya denominación oficial entonces era la de Conservatorio Nacional de Música y Declamación) de un concurso público para premiar el mejor *Allegro de Concierto* para piano de autor español, compuesto a propósito de dicha convocatoria y que sirviese como obra obligada para los exámenes finales del curso académico.

La importancia de tal suceso radica, en primer lugar, en el hecho de que la veterana institución, lejos de replegarse en el autismo, la endogamia o una pueril autosuficiencia —rasgos a los que no ha sido ajena en otros períodos de su historia— supiese diagnosticar la conveniencia de abrirse a los aires de fuera y, al tiempo, dar estímulo a los compositores nacionales. Pero hay más. Y es que quizás no estaríamos ahora celebrando esa efeméride de no ser porque, no sólo la obra ganadora, sino también alguna otra de las que concursaron con mérito, siguen en la actualidad interpretándose, más allá del reducido ámbito del Conservatorio, en las salas de conciertos de todo el mundo. Nos estamos refiriendo, obviamente, a las respectivas composiciones de Enrique Granados y Manuel de Falla.

No hay biografía de estos músicos que no mencione su participación en el referido Concurso, que suele aparecer también citado en todas las modernas historias de la música española. Siendo, pues, materia de general conocimiento y referencia, resulta sin embargo muy llamativa la falta de precisión y la escasez de los datos que suelen ofrecerse al respecto, incluso en obras muy prestigiosas de carácter nacional e internacional. No es raro encontrar equivocada la fecha, o la explicación de su desarrollo, o confundidos sus motivos y finalidad, o sus condiciones, o sus participantes. Faltas de menor cuantía, si se quiere, con la salvedad singular de un musicógrafo cuya acreditada torpeza le lleva a arremeter de manera insidiosa contra el Conservatorio precisamente por haber dado diligente cumplimiento a lo previsto en las bases del concurso —que evidencia des-

conocer— devolviendo a sus autores o destruyendo los manuscritos de las obras no premiadas.

Es mucho lo que aquellos acontecimientos pueden enseñar al historiador actual, y para darse cuenta de ello basta el mero examen de la documentación existente, que es de sobra explícita sin necesidad de glosa. El propósito único de estas breves líneas es recordar y documentar de manera fehaciente y exacta la convocatoria, desenvolvimiento, resolución y circunstancias del Concurso en cuestión, en la ocasión de su centenario. Para ello nos hemos servido de la fuente más autorizada, que lógicamente no es otra que el conjunto de las notas, actas, cartas y demás documentos conservados en el Archivo del propio Conservatorio. Se hallan en un legajo rotulado con la anotación de «Ordenes generales. Curso de 1903 á 1904» que forma parte de la plétora inmensa de papeles de contenido académico y administrativo que, a lo largo de sus ciento setenta años de existencia, se han ido acumulando en sus sótanos. Carece de signatura catalográfica, pues sólo ahora, merced a la renovación y mejora de las dotaciones y el personal de la biblioteca del centro, se empieza a poner un poco de orden en tan desatendida como rica colección; vaya desde aquí mi agradecimiento a la archivera del centro, doña Elena Magallanes, por su atención y las facilidades dadas para la consulta de dicho legajo.

Su contenido, compuesto tanto por diversos expedientes como por escritos sueltos, es completamente misceláneo como cabe esperar de los diferentes asuntos tratados a lo largo del curso académico, e incluye materias tan dispares como la documentación relativa a compra de pianos, propuestas para la provisión de plazas vacantes de profesores, nombramientos y actas de tribunales para exámenes y concursos, horarios lectivos y vacaciones, contratos de suministro eléctrico, convocatorias del claustro de profesores, peticiones del Ayuntamiento de la capital para celebrar el sorteo de soldados para el reemplazo del año, exámenes de ingreso de los nuevos alumnos, insistencia en la petición de un órgano de Cavaille Coll, recepción del *Motu Proprio*, y un sinfín más de documentos, irrelevantes unos y de sumo interés otros, como los relativos a la donación al Conservatorio de diversos objetos (entre ellos, el vaciado en yeso de las manos del eximio pianista Juan Guelbenzu, cofundador de la Sociedad de Cuartetos) y las obras de música pertenecientes a quien había sido profesor y luego director del centro, el insigne violinista Jesús de Monasterio, fallecido aquel mismo año de 1903.

Por lo que concierne a nuestro Concurso, se encuentran ahí los documentos manuscritos que establecen con toda precisión los hechos y su secuencia, cuyos textos son los que se reproducen más adelante. Los antecedentes se remontan al discurso de apertura del curso académico y pueden verse impresos en las páginas 13 y 14 del folleto *Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso 1902 a 1903, precedida del Discurso leído...* (Madrid: Imprenta Colonial, 1903)

donde Tomás Bretón, su director (en realidad, la denominación del cargo era la de 'Comisario Regio'), expresa así sus intenciones:¹

Considerando que el campo de acción de nuestros compositores es hoy limitadísimo, pues apenas tiene otro que el del llamado 'género chico', en el cual no es siempre el arte la mejor recomendación, y que nuestra literatura artístico-musical —como se ha dado en decir— es harto menguada, teniendo que elegir siempre para los concursos de fin de carrera obras de autores extranjeros: he creído conveniente hacer un llamamiento al estro nacional, con el estímulo de un modesto premio, para recompensar la mejor composición que se presente, si llena las condiciones necesarias, al objeto de que sirva como obra impuesta para los concursos de Piano del presente año. Si el éxito corona esta buena intención, puede ser el comienzo de un repertorio propio, que honre un día y dignifique nuestro nombre en el mundo musical.

En efecto, la iniciativa de Bretón empezó a ponerse en práctica de manera inmediata, el 30 de septiembre de aquel año de 1903, fecha en que dirige una carta al redactor jefe de la *Gaceta de Madrid* con el ruego de que publique en sus páginas la convocatoria del Concurso, publicación que se llevó a efecto el día 2 de octubre. Su texto íntegro es el siguiente:

Conservatorio de Música y Declamación.
Concurso Musical

Por la Comisaría del Conservatorio Nacional de Música y Declamación ábrese un Concurso al que podrán presentarse todos los compositores españoles con el fin de premiar la mejor obra escrita para Piano, al objeto de que sirva como pieza obligada en los Concursos de dicha asignatura que se verificarán en el año próximo de 1904.

La obra consistirá en un Allegro de Concierto de proporciones semejantes a las de los modelos clásicos.

El premio será de 500 pesetas en metálico, quedando el autor agraciado en propiedad de la Composición. Inmediatamente después que ésta sea elegida, se publicará por la Casa Editorial de Música de Dotesio, la cual está dispuesta a ello en iguales condiciones a las que los demás autores tienen aceptadas en dicha Casa, o por otra que ofrezca a esta Comisaría las debidas garantías de seriedad.

El plazo de admisión terminará el 31 de Diciembre del presente año a las doce de la noche, hasta cuya hora podrán entregarse las obras en la Secretaría del Conservatorio.

¹ En éste, como en los demás textos reproducidos, se actualizan la puntuación y la acentuación; los subrayados están en el original.

Concurso de Poesía y Entonación.

Concurso Municipal.

Por la Comisión de Honorables Excmos. de Música y Declamación, abren un Concurso al que podrán presentarse todos los compositores españoles, con objeto de proporcionar la música para el teatro al objeto de que sirva como plaza allegada en los concursos de dicha categoría que se celebrarán el 1.º año próximo de 1903.

En el concurso se admitirán el género de composiciones siguientes a las de las músicas clásicas.

El premio será de 500 pesetas en metálico, quedando el autor encargado de proporcionar el texto de la composición. Igualmente después que con su decisión se celebrará por la Comisión de Música, el Gobierno de Madrid en el caso de que el autor de alguna composición a las que se otorgue premio, sin ser aceptada en dicho Concurso, que se acuerde en el momento de su admisión.

El plazo de admisión terminará el 1.º de Diciembre del presente año a las cinco de la noche, hora en que se cierran las oficinas de la Secretaría del Concurso.

El día 1.º de los meses de mayo y junio en adelante en el que conste en el programa de la Secretaría de este concurso, el que designa a cada compositor.

En la Secretaría se entregará el texto musical, con el texto de la composición, y los tres manuscritos de Piano del Espartaco y emitirá un juicio en término de un mes, haciéndose público el día primero de febrero del año.

El jurado podrá recomendar alguna obra más de la designada, con sujeción a lo que se establece en el programa.

El recomendará la mayor claridad en la ejecución musical, y también en el caso de que se presenten obras que se presenten en un día de los meses de mayo y junio.



El Encargado de Negocios

D. Breton

Publicado en la Gaceta del 2 de Octubre de 1902.

A cada una de las obras acompañará un sobre cerrado en el que constará el nombre del autor y el lema correspondiente al [sic] que distinga a cada compositor.

En la Secretaría se entregará un recibo numerado correlativamente por medio del cual podrán retirar las obras no premiadas después del fallo del Jurado.

Éste lo comprenderán [sic] los dos Señores Profesores de Composición y los tres numerarios de Piano del Conservatorio y emitirán su juicio en término de un mes, haciéndose público el día primero de Febrero de 1904.

El Jurado podrá recomendar alguna obra más de la elegida en primer término, pero sin que esto signifique derecho ni ventaja material ninguna.

Se recomienda la mayor claridad en la escritura musical, pudiendo rechazar sin examen el Jurado las obras cuya lectura ofrezca dificultades por mala calidad de la copia.

Madrid, 1º de Octubre de 1903.

El Comisario Regio

T. Bretón [rubricado]

No hubo interpretación pública de las obras presentadas, dos docenas en total, pero a lo largo del mes de enero siguiente el jurado examinó una a una las partituras, juzgándolas individual y colectivamente. A finales del mes el presidente dirigió al Comisario Regio este escrito:

Ilmo. Sr.

En mi nombre y en representación del Jurado que se nombró para examinar las obras presentadas al concurso convocado por esa Comisaría con fecha 1º de Octubre de 1903, tengo el honor de participar a V.I. haber terminado su honrosa misión, adjudicando el premio ofrecido a la obra cuyo lema es: Juan Sebastián Bach.

Adjunta [sic] el acta que así lo acredita, a la que acompañan las 24 obras presentadas y cuanto a ellas se refiere, para los efectos oportunos.

Dios g[uarde] a V.I. m[uchos] años.

Madrid, 29 de Enero de 1904.

José Tragó [rubricado]

En el amplio margen izquierdo del escrito hay una nota manuscrita por Bretón, fechada el 30 de enero, dando instrucciones de que se remita copia del acta para su publicación en la *Gaceta de Madrid*, donde apareció impresa el día 4 de febrero. La referida acta dice lo siguiente:

En Madrid a 29 de Enero de 1904, reunido el jurado compuesto de los Sres. D. José Tragó, D. Emilio Serrano, D. Tomás Fernández Grajal, D^a. Pilar Fernández de la Mora y D. Manuel Fernández Grajal, profesores del Conservatorio de Música, para adjudicar el premio de 500 ptas. ofrecido por la Comisaría Regia de aquel citado centro de enseñanza, según la convocatoria de

1º de Octubre de 1903, al autor de la mejor composición escrita para piano que se presentara y que ha de ser la obligada en los concursos de dicha asignatura en el presente año; previo el detenido examen que, individual y colectivamente se había hecho de las 24 obras de los concursantes, acordó por unanimidad conceder el mencionado premio a la que lleva por lema Juan Sebastián Bach. Abierto el pliego correspondiente, resultó ser el autor D. Enrique Granados.

De haber dispuesto el jurado de mayor número de premios, hubiera tenido gran satisfacción en adjudicar los que merecen las obras cuyos lemas son: Cyrano de Bergerac y Alleluja.

También son dignas de mención las que llevan los siguientes: El trabajo es virtud, Roma, X, Semifusa y Beethoven es el más privilegiado de los sinfonistas.

El jurado se abstuvo de abrir los sobres que contienen los nombres de los autores cuyas obras, aparte de la premiada, se han citado, por si aquéllos desean conservar el incógnito.

Y para que conste, lo acreditan con su firma y rúbrica.

El Presidente, José Tragó.

[Siguen las firmas de:] Emilio Serrano, Tomás Fernández Grajal, Pilar Fernández de la Mora y Manuel Fernández Grajal.

En el texto remitido a la Gaceta de Madrid, firmado por el Comisario Regio con fecha 1 de febrero de 1904, se añade un último párrafo:

Si los autores de las obras recomendadas por el jurado desean que sus nombres sean conocidos, deberán manifestarlo a la Comisaría en el término de 15 días para abrir los sobres correspondientes a sus lemas.

Ese mismo día, escribe Tomás Bretón al ganador del concurso en los siguientes términos:

Sr. D. Enrique Granados

Madrid 1º de Febrero de 1904

Tengo la satisfacción de comunicar a V. que el Jurado calificador del Concurso abierto por este Conservatorio concediendo un premio de 500 pesetas a la mejor composición musical escrita para piano, consistente en un Allegro de concierto, ha otorgado el expresado premio a la presentada con el lema «Juan Sebastián Bach», de la que resulta ser V. el autor.

En su virtud, y debiendo servir dicha composición como pieza obligada en los concursos a los premios académicos de la asignatura en el curso actual, de conformidad a las bases del concurso la obra deberá ser publicada como de la propiedad de V. en Casa Editorial que ofrezca a esta Comisaría garantías de hacerlo de modo que pueda ser adquirida por los alumnos en tiempo oportuno, acerca de lo cual se servirá V. resolver a la brevedad posible.

En cuanto al premio le será a V. entregado mediante recibo y la exhibición de su cédula personal corriente a su presentación en la Secretaría de este Conservatorio.

Esta Comisaría se complace en enviar a V. la más expresiva felicitación por el brillante triunfo que ha alcanzado en el certamen, congratulándose de pensar que el premio obtenido, no obstante su escasa importancia, habida cuenta a la procedencia, servirá de noble estímulo a su inspiración en bien de la enseñanza y del Arte.

Dios guarde a V. muchos años.

El Comisario Regio,

Tomás Bretón.

Y también en esa fecha redacta una nota para cada uno de los miembros del jurado en la que les da «*las gracias por el celo desplegado en el cumplimiento de su difícil cometido y el acierto con que lo ha desempeñado.*»

Vencido el plazo para que los autores de las obras recomendadas por el jurado decidiesen si querían o no que sus nombres se hiciesen públicos, el 23 de febrero de 1904 se redacta la siguiente nota, que al día siguiente se remite a la *Gaceta de Madrid*, apareciendo publicada en sus páginas un día después, el 25 de febrero:

*Conservatorio de Música y Declamación
Concurso musical*

Abiertos por esta Comisaría los sobres correspondientes a los lemas de las composiciones presentadas al concurso musical anunciado por este Conservatorio en 1º de Octubre de 1903, y que fueron recomendadas por el Jurado en el acta de adjudicación del concurso, fecha 29 de Enero último, publicada en la Gaceta de Madrid del día 4 del corriente mes, resulta que son autores de las composiciones:

<i>Lemas</i>	<i>Autores</i>
<i>Cyrano de Bergerac</i>	<i>D. José M^a Guervós</i>
<i>El trabajo es virtud</i>	<i>D. Luis Leandro Mariani</i>
<i>Roma</i>	<i>D. Javier Jiménez Delgado</i>
<i>X</i>	<i>D. Manuel M^a de Falla y Matheu</i>
<i>Semifusa</i>	<i>D. Cleto Zavala</i>
<i>Beethoven es el más privilegiado de los sinfonistas.</i>	<i>D. Jacinto Ruiz Manzanares</i>

Lo que se hace público en virtud de autorización y de conformidad a los deseos de los interesados.

Madrid 23 de Febrero de 1904.

El Comisario Regio,

T. Bretón [rubricado]

Una nota al pie añade:

Se ruega a los interesados que tomaron parte en este concurso que se sirvan pasar a recoger sus obras, previniéndoseles que si no lo efectúan antes del 30 de Septiembre próximo, en 1º de Octubre se procederá a la quema de las que no hayan sido recogidas.

En el legajo que contiene los documentos que se han citado o reproducido en este artículo se conservan también los seis sobres con los lemas recién mencionados. En su interior, una pequeña hoja de papel escrita de puño y letra de cada autor (excepto Guervós y Falla, que usan tarjeta de visita) revela su nombre y su dirección. No está la plica del ganador del Concurso, ni la del «Alleluja» mencionado en el acta del jurado (cuyo nombre y lema tampoco figuran en la nota recién reproducida), pero sabemos que éste era el seudónimo de Vicente Zurrón, pues en la biblioteca del Conservatorio puede encontrarse un ejemplar de su *Allegro de concierto* impreso ese mismo año de 1904 con la indicación de que fue presentado al Concurso, habiendo sido utilizado como obra obligada para los pianistas aspirantes a premio en posteriores cursos académicos. Finalmente, a mayor abundamiento, el propio Comisario Regio y animador del Concurso, el maestro Tomás Bretón, lo declaraba en el discurso de apertura del siguiente curso académico, al dar cuenta y razón de las actividades realizadas: «...distinguió [el jurado] especialmente tres, que correspondieron a los maestros D. Enrique Granados, D. José Guervós y D. Vicente Zurrón, siendo pues la del Sr. Granados la premiada y elegida para los ejercicios del Concurso», discurso que apareció impreso en el folleto *Conservatorio de Música y Declamación. Memoria del curso 1903 a 1904...* (Madrid: Imprenta Colonial, 1904, p. 6-7).

No hubo posteriores convocatorias para nuevos concursos de esa índole por parte del Conservatorio de Madrid; no pudo ver cumplido su deseo aquél insigne director que imaginó y fue capaz de inaugurar con su iniciativa «el comienzo de un repertorio propio, que honre un día y dignifique nuestro nombre en el mundo musical». Un siglo después, aquella empresa razonable nos parece, irremediablemente lejana, un proyecto visionario cada vez más ajeno a nuestra realidad actual. Quedan, por contra, esa gavilla de obras singulares que, junto a las merecidamente celebradas de Granados y de Falla, deberíamos pensar en recuperar para nuestro repertorio o, cuando menos, para nuestro conocimiento histórico.

Quedan también las evidencias que desmontan algunos errores y equivocadas interpretaciones de los hechos, como las que se pueden leer en el reciente *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002) cuando en la voz 'Granados' asegura, reproduciendo de manera acrítica viejas habladurías, que el premio del Concurso le fue otorgado «por decisión casi unánime del jurado». Según hemos podido ver más arriba, el acta del jurado, firmado de puño y letra por todos y cada uno de sus miembros, sin salvedades ni

votos particulares de ningún tipo, deja bien claro que la concesión del premio «se acordó por unanimidad». Sí es verdad que hubo quienes no se sintieron a gusto con la decisión, como siempre ocurre en casos semejantes, entre ellos un tal José González de la Oliva, pianista mediocre que hacía crítica musical bajo el seudónimo de 'D Dur' en *La Correspondencia de España*, donde con intención denigrante calificó de «fantasía puccinesca» la obra premiada. Más allá de sus desatinados juicios, latían bajo la actitud de González otras pretensiones, que se vieron luego satisfechas al obtener en 1911 una cátedra de piano en el Conservatorio, en perjuicio de Joaquín Malats que también concurría, asunto al que no parece ajena la estrecha amistad de González con el ministro Julio Burell. Su virulento ataque a la obra de Granados y sus preferencias por la de Vicente Zurrón sirvieron de banderín de enganche a algunos descontentos, lo que tal vez guarde relación con la actitud de éste último al no autorizar que se hiciese público su nombre.

Sea como fuere, el *Allegro de concierto* de Zurrón se imprimió aquel mismo año (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904) y también la del otro autor especialmente mencionado por el jurado, José María Guervós (Madrid: Dotesio, 1904). Por otra parte, es curioso que, a juzgar por lo que indican los números de plancha de la edición, la obra galardonada no apareciese publicada hasta dos años más tarde (Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotesio, 1906), retraso que no ha sido explicado por los biógrafos de Granados. En algunos textos puede leerse que también se imprimió el *Allegro de concierto* de otro participante en el Concurso, Adolfo de Quesada, pero ése es uno más de los muchos errores que rodean este asunto, pues no hay la menor constancia de que Quesada fuese uno de los concursantes en 1903 y, además, su obra llevaba entonces más de veinte años publicada (Madrid: Enrique Abad, ca. 1880). Nada sabemos de las otras composiciones que fueron objeto de mención en el Concurso, o sea las de Mariani, Jiménez Delgado, Zavala y Ruiz Manzanares, todos ellos figuras bien conocidas y de acreditado prestigio en su época; todo indica que sus autores consideraron que sería poco fructífero tomarse el trabajo de buscar editor, o asumir la publicación por su propia cuenta. Y ésa parece haber sido también la actitud adoptada por Falla quien, tras haber dado a conocer al público su *Allegro de concierto* incluyéndola junto con las piezas de autores clásicos interpretadas en su recital dado en el Ateneo de Madrid el 15 de mayo de 1905, no da muestras de haberse ocupado con posterioridad del manuscrito, que sólo en fechas recientes ha sido publicado a instancias de sus herederos (London: J & W Chester, 1986).

Y queda, por último, la reflexión sobre los gustos, las orientaciones estéticas y las escalas de valores vigentes en cada momento. Hoy no es raro encontrar afirmaciones en el sentido de que las composiciones más interesantes de entre las presentadas al Concurso fueron la de Granados y la de Falla, confundiendo acaso la dimensión global histórica y artística del personaje con el valor real de una de sus obras en particular. No pensaron lo mismo, por el contrario, los maestros compo-

sitores y pianistas que las juzgaron hace cien años, quienes si bien encontraron méritos de excelencia en la primera de esas obras, no los hallaron de igual valor en la segunda. La evolución del lenguaje armónico que hoy observamos en el *Allegro de concierto* de Falla en relación con sus anteriores obras, la corrección formal, el virtuosismo y la brillantez de esa pieza no parecieron en su momento ser los más adecuados a los propósitos artístico-pedagógicos de aquella convocatoria. Al menos, no tanto como los de las composiciones presentadas por Granados, por Guervós y por Zurrón; y aunque la de Falla fue mencionada por su buena factura, quedó equiparada a las de Mariani, Jiménez, Zavala y Ruiz Manzanares. Sólo el conocimiento y el análisis de esas partituras —algo que quizás es ya del todo imposible— nos permitiría fundamentar con solidez y rigor el conocimiento de una época de la música española tan en la encrucijada y que, por circunstancias tanto de carácter objetivo como subjetivo, tendemos con frecuencia a limitar a la estela, brillante pero insuficiente, de unos cuantos nombres singulares destacados de un contexto no siempre bien explorado y cabalmente comprendido.

JUBILACIONES

La jubilación de los catedráticos Don Wladimiro Martín, Don José Vicente Peñarrocha Agustí y Don Antón García Abril, tras largos años de trabajo, nos ha hecho sentir a todos sus compañeros su ausencia en el Real Conservatorio. La biografía de los tres como profesores y artistas es sobradamente conocida y estimada.



Don Wladimiro Martín, Madrid 1933, ha estado vinculado a nuestro centro desde su etapa de estudiante. Aquí terminó sus estudios en 1953 con importantes premios: Diploma de Primera Clase y Premio Sarasate. Más tarde, en 1975, consiguió, mediante concurso-oposición, su cátedra de violín después de haber ejercido como profesor numerario del mismo desde 1964. Desde entonces ha impartido sus enseñanzas de manera constante, entregado a sus alumnos. En el Conservatorio ha ejercido como Secretario. Pero sobre todo ha sabido hacer compatible su tarea docente con su dedicación artística. Violinista en la Orquesta Nacional, de la que fue solista durante cuatro años, fue componente de la orquesta de cámara «Solistas Españoles». Sus actividades como concertista han sido y siguen siendo muy destacadas. Los compañeros hemos de agradecerle su labor con los alumnos, muy especialmente a través del grupo de cámara que formó en su cátedra, cuyas audiciones todavía están en el recuerdo. Esta labor con los alumnos cristalizó en 1995 con la creación de la Orquesta de Cámara del Conservatorio, de la que fue su director.



Don José Vicente Peñarrocha Agustí, Liria (Valencia) 1933, Catedrático de clarinete, ha desarrollado una labor docente muy intensa desde que en 1973 fuera nombrado Profesor Especial de este instrumento. Ha ejercido como destacado concertista en la Orquesta Nacional de España, en la que ingresó en 1962 y de la que fue Clarinete Solista desde 1968 a 1987. En 1969 fundó el Quinteto de Viento «Cardinal» con el que ha actuado en muchas ciudades españolas. Entre sus composiciones destacan sus **Variantes, 1, 2 y 3**, así como su **Sonata 1963**. Está en posesión de la Medalla de Oro de Bellas Artes y de la Cruz de Caballero de la Orden al Mérito Civil. Sus alumnos y compañeros guardan de él un recuerdo imborrable.



Don Antón García Abril, Teruel, 1933, Catedrático de Composición desde 1971. Ya había sido profesor auxiliar de esta especialidad en 1957. Las últimas generaciones de compositores españoles han recibido una influencia decisiva de este maestro, de quien se decía, ya en sus años de juventud, que tenía «la punta de lápiz más fina para escribir música». Su rica biografía artística y docente ha sido estudiada y analizada por diversos musicólogos, Fernando Cabañas, Álvaro Zaldívar, José Luis García del Busto, José Zárate, Ester Sestelo, etc. Ha recibido numerosos títulos y galardones por su dilatada obra como compositor y docente. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1982. De García Abril ha escrito Álvaro Zaldívar: «posee un estilo inconfundible que seduce a sus intérpretes, fascina a quienes lo escuchan y asombra a quienes lo analizan». He aquí la BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL sobre Antón GARCÍA ABRIL: La última información puede encontrarse en el número monográfico de *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XIX 203, Monográfico Música Española Contemporánea. In honorem Antón García Abril. Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza. Véase además: Antonio Fernández-Cid: *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March. Colección Río Duero. Madrid 1973; Fernando Cabañas: *Antón García Abril, sonidos en libertad*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias, Musicales 1993, 2ª ed. 2001; Fernando Cabañas: «Antón García Abril», *Diccionario de la Música Española e Hispano-Americana*, Vol. 5, Madrid, SGAE, 1999, págs. 412,419; Agustín Charles Soler: «Libre tonalidad: Antón García Abril», *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*; Ana Pilar Zaldívar: *Guía didáctica del piano sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril*, Madrid, RM, 1989; *50 años de teatro. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, Ministerio de Cultura , INAEM, 1991; Alberto González Lapuente: *Antón García Abril*, Madrid, SGAE, 1992; José Luis García del Busto: *Visión panorámica de la música de GARCIA ABRIL*, Edición del 17 Festival de Música de Canarias. Gobierno de Canarias. Consejería de Turismo y Transportes, 2001; *Compositores Contemporáneos*. Orquesta Filarmónica de Málaga. VIII Ciclo de Música Contemporánea; Álvaro Zaldívar Gracia: *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002; Javier Hernández Ruiz. Pablo Pérez Rubio: «Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión». *Música y Educación*, 2003, nº 56, Diciembre; Paula Coronas: *Antón García Abril – Poeta de Vanguardia*. Libro-disco. Ediciones Maestro, 2003. Andrés Ruiz Tarazona: *Antón García Abril visto por sus intérpretes*. (En preparación).

PREMIO

Premio de la Universidad de California 2003-2004 a Robert Stevenson

La Universidad de California ha concedido al Profesor Robert Stevenson (3.VII.1916) el prestigioso Constantine Panunzio Distinguished Emeriti Award 2003-2004 por su incomparable actividad dentro y fuera de la Universidad como profesor emérito, investigador, concertista, tras su jubilación en 1989. Este galardón fue instituido por Constantine Panunzio para premiar a aquellos profesores eméritos más sobresalientes de la Universidad de California en todos sus campus: Berkeley, Davis, Irvine, Los Angeles, Merced, Riverside, San Diego, San Francisco, Santa Barbara, Santa Cruz. Constantine Panunzio (1884-1964) fue profesor de sociología de la UCLA desde 1931 hasta su jubilación en 1952. Gracias a su esfuerzo, se instituyó el beneficioso sistema de pensiones de que gozan en la actualidad los profesores retirados de la Universidad de California. Durante los últimos doce años de su vida el Dr. Panunzio consiguió que éstas se incrementasen sustancialmente y que otras universidades americanas siguiesen el mismo ejemplo.

En carta del 25 de marzo de 2004, la Vice-Canciller y Decana de la Graduate Division de la Universidad de California expresa al profesor Robert Stevenson lo siguiente: «Me complace informarle que la Junta de Directores Constantine Panunzio ha le elegido a Vd. para recibir el Constantine Panunzio Distinguished Emeriti Award 2003-2004. Este premio se otorga anualmente a un distinguido emérito de la Universidad de California por su trabajo o actividad sobresaliente en el saber o en algún servicio educativo. Estamos sumamente orgullosos del trabajo que Vd. ha realizado a favor de la Universidad de California en sus respectivos campus. La lista de sus trabajos tras su jubilación es fenomenal. El comité de selección se complace en destacar que, desde su retiro hace ya quince años, sus incesantes y e importantes contribuciones a la musicología son inconmensurables y su incansable trabajo con los estudiantes es incomparable. Muchos grupos de todo tipo han reconocido sus méritos de diferentes maneras. Como Presidenta de la Junta Directiva del Premio Constantine Panunzio sólo quiero expresarle que estamos muy orgullosos de honrar así su trabajo y reconocer sus extraordinarios logros y contribuciones.... Felicidades, una vez más, por la obtención de este importante premio. Claudia Mitchell-Kernan. Vice-Canciller».

La actividad profesional de Robert Stevenson tras su jubilación en 1988 ha sido gigantesca, «mayor que la que desarrolla gran parte de profesores en toda su vida», afirma la redactora del periódico *Darby Bruin UCLA*, Jessica Rodgers, en su crónica del 23 de abril de 2004. La ayuda de Stevenson a sus alumnos, en el

PREMIO

ámbito académico y personal, queda de manifiesto no sólo en el número de tesis doctorales que todavía sigue dirigiendo, sino también en su continua disponibilidad, en su entrega generosa, en la cercanía diaria del tutor y confidente en los aledaños de la Biblioteca del Departamento de Música en el Schönberg Hall de la UCLA. La Dirección y el Claustro del Real Conservatorio de Música de Madrid felicitan cordialmente al insigne profesor Robert Stevenson por tan merecido premio.

Principales trabajos, actividades y méritos de Robert Stevenson desde 1989

Biografía sumaria de Robert Stevenson

Robert Murrell Stevenson: Melrose, Nuevo México (Estados Unidos) 3-VII-1916. Musicólogo, docente y compositor, profesor emérito de la UCLA desde 1989. En 1989 recibió la Medalla de Plata de las Artes otorgada por el Ministerio de Cultura español. El Real Conservatorio otorgó a Robert Stevenson en 1997 su Medalla de Oro, y en 1998 creó una cátedra con su nombre para propiciar en dicho Centro los estudios de musicología por alumnos Iberoamericanos. En 1998 la ORL (*Organization of Residential Life*), dirigida por Alan Hanson inauguró el Premio anual «Robert Stevenson» destinado a galardonar a los alumnos más destacados que se alojan en las Residencias Universitarias de la UCLA. En 1999 hizo donación de su legado documental y bibliográfico al Estado Español (aceptado por documento oficial del 18 de junio del mismo año) para que se guardase en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid puesto a disposición de los investigadores de la música iberoamericana. El Estado Español ha instituido desde entonces becas anuales para alumnos de musicología de países Iberoamericanos y el Real Conservatorio dispone de la Cátedra Robert Stevenson para gestionarlas.

Como docente ha realizado una ingente labor en la UCLA. Entre las tesis dirigidas por Stevenson, a partir de 1989, podemos reseñar las de los musicólogos James Radomski («The Life and Works of Manuel del Pópulo Vicente García») 1992; Walter Aaron Clark («Spanish Music with a universal accent: Isaac Albéniz's opera Pepita Jiménez») 1992; y Esperanza Berrocal («Ricardo Viñes and the Diffusion of South American Piano Literature») 2002. Como investigador, sus trabajos sobre la música colonial americana en las iglesias catedrales, conventuales y en el teatro son indispensables para llevar a cabo cualquier investigación sobre estos temas. Ha realizado estudios en archivos de México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile sacando a la luz numerosos documentos que han permitido conocer y analizar la historia de la música en América Latina y sus conexiones con la Península Ibérica. Sus investigaciones largas y precisas asimismo en los archivos españoles, notablemente en Sevilla y en Toledo, dieron como re-

sultado, entre otras, obras definitivas en muchos aspectos: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, edición aumentada y corregida por el autor en su edición castellana, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1992. Otros campos de la investigación musicológica también han sido objeto de su labor, todo lo cual se ve reflejado en un amplísimo número de publicaciones. Fue responsable de las secciones sobre música en el *Handbook of Latin American Studies* desde 1976 a 1998. Su contribución a la música y músicos Iberoamericanos a través de libros, artículos y entradas en los más importantes diccionarios, enciclopedias y revistas especializadas ha sido esencial para darlos a conocer internacionalmente, fuera del ámbito de cada país. Se cuentan por centenares los artículos publicados en *The New Grove Dictionary of Opera*, *The New Grove Dictionary*, primera y segunda ediciones, Macmillan 2001. *The New Catholic Encyclopedia* (2ª ed. 2003), *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, *Enciclopedia de la Música Ricordi*, *Enciclopedia de Referencia Católica*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Oxford Companion to Music* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Simon Collier, ed. *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and Caribbean*, 1992. Como intérprete, entre los últimos ciclos de conciertos de piano de Robert Stevenson podemos reseñar los celebrados en el Schönberg Hall Auditorium de Los Angeles, los días 17 y 19 de octubre de 1999, y en el National Meeting de la AMS, el 4 de noviembre de 1999, dedicados a conmemorar el sesquicentenario de Chopin (1849-1999) bajo los títulos «All-Chopin Recital» y «Chopin's Unique Gestures».

Producción musicológica entre 1989 y 2003

«Litszt in Andalusia», *Journal of the American Litsz Society*, 26, 1989, 33-36; «Historical Performance in 1915. Saint-Saëns'a view on the performance of early music», *Performance Practice Review*, 2/2, 1989, 126-132; «Recent contributions to the Iberian musical scholarship in the United States», *RMS [Revista de Musicología*, Madrid], 1990, 625-652; «Marianna Martines = Martinez; Pupil of Haydn and Friend of Mozart», *IAMR*, XI, 1990, 25-44; «Pedro de Escobar: Earliest Portuguese Composer in New World Colonial Music Manuscripts», *IAMR [Inter-American Music Review*, Los Angeles, CA.], XI, 1990, 3-24; «Recent Contributions to Iberian Musical Scholarship in the United States», *IAMR*, XI, 1990, 137-52; «Spain's Musical Emissary in San Francisco: Santiago Arrillaga (1847-1915)», *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López Calo*, Santiago de Compostela, 1990, II, 287-306; «Esperanza Pulido Silva 1901-1991», *IAMR*, XII, 1991, 139; «José López-Calo, S. J.: Biobibliography», *IAMR*, XI, 1991, 103-22; «Octava Conferencia Interamericana de Educación Musical 30 de Septiembre al 4 de Octubre de 1991», *IAMR*, XII, 1991, 129-34; «Silvestre Revueltas 1899-1940: New Biographical Revelations», *IAMR*, XII,

1991, 135-8; «Sub-Saharan Impact on Western Music to 1800», *IAMR*, XII, 1991, 101-18; «Therese Abernathy Stewart 1923-1991», *IAMR*, XII, 1991, 140; «Tomás Luis de Victoria: Unique Spanish Genius», *IAMR*, XII, 1991, 1-100; «Periódicos musicais brasileiros: sua história», *Revista Brasileira de Musicologia*, 19, 1991, 1-13; «Martin de Montedoca: Spain's First Publisher of Sacred Polyphony; chantre in Guatemala Cathedral (1570s)», *IAMR*, XII, 1992, 5-16; «Roger Wagner, 1914-1992», *IAMR*, 1992, 125-6; «Spanish Polyphonists in the Age of the Armada», *IAMR*, XII, 1992, 17-114; «Gilbert Chase», 1906-1992, *IAMR*, XII, 1992, 121-2; «Paul Henry Lang», *IAMR*, XII, 1992, 123-4; «Eleanor Hague, 1875-1954: Pioneer Latin Americanist», *IAMR*, XIV, 1, 1994, 57-66; «Ethnological Impulse in the Baroque Villancico», *IAMR*, XVI, 1, 1994, 67-106; «Nicolas Slonimsky: Centenarian Lexicographer and Musicologist», *IAMR*, XIV, 1, 1994, 149-55; «Eleanor Russell (1931-1993)», *IAMR*, 14/1, 1994, 167-168; «Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993)», *IAMR*, 14/1, 1994, 163-164; «Musical Silhouettes drawn by José Martí», *IAMR*, XIV, 2, 1995, 21-37; «Dinisio Preciado, Compositor», *Nassarre*, XII/2, 1996, 511-520; «Ignacy Jan Paderewski's California Connections», *Alts in Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1995; «Aportaciones del Doctor Jesús C. Romero a la musicología mexicana», *Heterofonia*, 1996, 25-37; «Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México», *Heterofonia*, 114-115, 1996, 25-37; «Colonial Treasure in the Puebla Cathedral Music Archive», *IAMR*, XV, 1, 1996, 39-51; «Esteban Salas y Castro (1725-1803): Cuba's consummate Cathedral Composer», *IAMR*, XV, 2, 1996, 73-102; «Musical Remembrances of Columbus's Voyages», *IAMR*, XV, 2, 1996, 1-71; «Sor Juana Inés de la Cruz's Musical Rapports: A Tercentenary Remembrance», *IAMR*, XV, 1, 1996, 1-21; «Sor Juana's Mexico City Musical Coadjutors: José de Loaysa y Agurto (=Agurto y Loaysa). Antonio de Salazar», *IAMR*, XV, 1, 1996, 23-37; «Pedro Cerone (1566-1625)», *IAMR*, 16/1, 1997, 1-27; «Atahuallpa's Realm: the Quest for Musical Identity in Ecuador», *Music in Performance and Society: Essays in honor of Roland Jackson*, Malcolm Cole, John Koegel ed., Warren, Michigan, Harmonie Park, 1997, 425-36; «Ignacio Jerusalem, 1707-1769: Italian Parvenu in Eighteenth-century Mexico», *IAMR*, XVI, 1, 1997, 57-61; «Historic Latin Composers of African Descent: A Keynote Address», *CBMR [Center for Black Music Research], Digest*, 10/2 Fall, 1997, 6-8; «The Harvard Biographical Dictionary of Music, ed. Don Michael Randel» (Review), *IAMR*, 16/2, 2000, 114-116; «Brasilana. Publicação quadrimestral da Academia Brasileira de Música» (Review), *IAMR*, 16/2, 2000, 108-110; «New Light on Two Maximum Mexican Composers: Coloquio Internacional: Centenario de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas», *IAMR*, 16/2, 2000, 67-70; «Bernardino de Sahagún's *Psalmodia Christiana* (Christian Psalmody)», *IAMR*, 16/2, 2000, 93-95. «Portugal e o mundo. O encontro de culturas na musica» (Review), *IAMR*, 16/2 (2000) 97-100; «Cathedral Music in Montreal.

Historical Precedents: Part. I», *IAMR*, 16/2 (2000), 25-32; en prensa: *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, reedición, corregida y notablemente aumentada con respecto a la que apareció en 1952, en Thomas Y. Crowell; entradas en el *The New Grove Dictionary*, primera y segunda ediciones Macmillan 2001. «First Composers of Music devoted to the Virgin of Guadalupe», Simposio dirigido por Steven Loza, Albuquerque, 2004. Entradas sobre músicos hispánicos, especialmente Morales y Victoria, en *New Catholic Encyclopedia* (2ª ed. 2003), *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, *Enciclopedia de la Música Ricordi*, *Enciclopedia de Referencia Católica*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *New Oxford Companion to Music* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Simon Collier, ed. *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and Caribbean*, 1992.

Bibliografía sumaria sobre Robert Stevenson

E. PULIDO SILVA, «Robert Stevenson, mexicanista», *IAMR*, X, 1989, n.º 2 (spring-summer), pp. 93-100; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «Robert Stevenson: la sabiduría de la sencillez», *Música* (Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid), n.º 1, 1994, pp. 12-14. Id., «Robert Stevenson», *Ritmo*, Madrid, LXV, julio agosto 1994, p. 5; *A tribute to Robert M. Stevenson: Third annual study session of the International Hispanic Study Group, national meeting of the American Musicological Society*, New York November, International Hispanic Study Group, 1995, en *International Hispanic Music Study Group, Newsletter*, vol. 2, n.º 2: Spring, 1996, pp. 1-20; J. A. ROBLES CAHERO, «Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson», *Heterofonía*, n.ºs 114-115 (enero-diciembre 1996), pp.48-63; A. PÉREZ SOTO, R. MIRANDA, «Robert Stevenson y la música Mexicana: bibliografía selecta», *Heterofonía*, 114-115, 1996, 64-72; «Robert Stevenson», *Dizionario...* UTET, 461; G. BÉHAGUE, «Robert Stevenson», *New Grove Dictionary*, 24, 2001, 379-80; «Robert Stevenson», *AMS Newsletter*, Febrero 2002; P. PELÁEZ, A. TELLO, P. ROMERO, «Catálogo de composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7, 8, 9, 2000, 2001, 2002; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «Robert Murrell Stevenson», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 66-70.

NECROLOGÍA

Pedro Lerma León

El día 21 de agosto de 2003 falleció nuestro querido compañero y maestro Don Pedro Lerma León. Su calidad humana, su simpatía expresada en su sonrisa constante, en su inteligente socarronería, en la finura de su ingenio, nos hace añorar más al artista y al maestro de tantos profesionales de la música, muchos de ellos activos en nuestro Real Conservatorio. Nació en Madrid el 31 de enero de 1916. Fue alumno de piano del insigne maestro José Cubiles. En 1934 obtuvo el Primer Premio Fin de Carrera por unanimidad del tribunal. Sus dotes como pianista en estos años jóvenes, según cuentan quienes le conocieron en esas fechas, eran extraordinarias. En 1944 obtuvo la cátedra de piano en nuestro Real Conservatorio. Salvo un paréntesis de estancia en América, ha ejercido su magisterio con gran dedicación en esta cátedra, hasta su jubilación ocurrida en 1986. Pocos años antes de jubilarse asumió la Dirección del Centro. Se avecinaban tiempos de cambio y el Conservatorio era un hervidero de ideas, de proyectos, de gentes. Pedro Lerma supo conducir el Centro con humanidad. Previamente había sido Inspector General de Conservatorios. Fue el primer secretario, fundador, de la Orquesta de Radio-Televisión Española. En 1984 fue galardonado con el Premio Nacional del Disco otorgado por el Ministerio de Cultura.

Pedro Lerma se dedicó en cuerpo y alma al ejercicio docente. Con sus alumnos mantuvo durante toda su vida unos lazos de profunda amistad, alentada por frecuentes veladas pianísticas, reuniones informales, almuerzos, etc.. Muy querido por sus compañeros, por sus conciertos y otras actividades recibió elogios de la crítica y de personalidades como Manuel de Falla, Federico Mompou, Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes, etc.

Descanse en paz.

Roberto Pla Sales

El día 17 de febrero de 2004 falleció Don Roberto Pla Sales. Perteneciente al Cuerpo de Profesores Especiales en nuestro Real Conservatorio durante muchos años pasó a formar parte del claustro de la Escuela Superior de Canto, por decreto del 29 de enero de 1970 (313/1970), cuando se creó esta institución, en cuyo proyecto y alumbramiento había trabajado intensamente con Lola Rodríguez de Aragón (1915-1984). Roberto Pla nació en Valencia el 16 de diciembre de 1915, hijo de Vicente y de Adela, pero pronto se estableció en Madrid, y aquí, en nuestro Real Conservatorio, cursó sus estudios musicales, piano, composición.

Músico inquieto, sus preocupaciones intelectuales y artísticas le llevaron a ejercer actividades diversas. Fue creador y director de varios coros, entre otros el de Radio Nacional de España, cargos que pudo compatibilizar con el ejercicio de la docencia como profesor de solfeo en nuestro Centro. El repertorio coral le llevó a centrar su interés en la música antigua y la musicología. Conocí a Roberto Pla el año 1968, siendo él director de producciones de música clásica en la casa discográfica Hispavox. Estaba empeñado en llevar a la fonografía el proyecto de publicaciones musicológicas que Higinio Anglés había iniciado en el CSIC bajo el título «Monumentos de la Música Española». La «Colección de Música Antigua Española» creada por Roberto Pla y llevada a cabo con la ayuda inestimable de María Francisca Bonmatí, fue un hecho de enorme trascendencia para la difusión de la música española, no sólo por la meticulosa selección del repertorio y de los intérpretes, sino también por la cuidada técnica reproductiva fonográfica que se empleó y por haber suscrito, para este menester, una coproducción con la prestigiosa casa discográfica francesa ERATO. Muchos de aquellos discos han obtenido, todavía en tiempos recientes, numerosos galardones internacionales e insólitos éxitos de ventas, como los que han conseguido algunas de las grabaciones de que hicimos con los monjes de Silos, posteriormente remasterizadas por la casa EMI. Mi recuerdo personal se llena de emoción al revivir las largas horas de conversación en los días inolvidables que duraron las grabaciones discográficas de canto litúrgico hispánico, gregoriano y música medieval. La lectura del libro de Higinio Anglés sobre las Cantigas de Santa María le abrió muchos horizontes y no pocos interrogantes que yo intentaba responder con alguna que otra pretenciosa doctrina de joven musicólogo, pero sobre todo mediante mis explicaciones sobre las teorías del ciego organista Francisco Salinas expuestas en su *De Musica Libri Septem* impreso en Salamanca en 1577. Leyó el texto castellano de este tratado por capítulos, a medida que iba avanzando mi traducción desde su elegante latín humanístico. Esta versión, realizada por encargo de Rodrigo de Zayas, verá la luz pública en Madrid, 1983, por la Editorial Alpuerto. El 19 de agosto de 1981, tras el oportuno concurso-oposición, Roberto Pla obtuvo el nombramiento de Catedrático para ocupar la plaza de Musicología Especializada (Música vocal), recién creada en la Escuela Superior de Canto. El año anterior, 1980, cuando Lola Rodríguez de Aragón cumplió, oficialmente, 65 años, Roberto Pla le había sustituido en la dirección de la Escuela. Sus alumnos y compañeros guardan de él vivo recuerdo de su personalidad artística y pedagógica, y como hombre interesado en temas, a veces, ajenos al músico, como es la filosofía, el misticismo, las teorías religiosas orientales, el taoísmo (por cierto, tradujo del francés el libro de pensamientos de Lao-Tsé). La verdad de ese mundo esotérico cobra hoy en Roberto Pla, tras su fallecimiento, su mayor claridad.

Descanse en paz.

I. F. de la C.

SE ACABARON DE IMPRIMIR LOS PRESENTES N.ºS 10 Y 11 DE LA REVISTA
"MÚSICA", EN SU 2.ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID
EL DÍA 24 DE JUNIO DE DOS MIL CUATRO,
FESTIVIDAD DE SAN JUAN BAUTISTA.

LAUS DEO



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA