

# La idea de un archivo musical de Navarra como génesis de experiencias compartidas con nuestro patrimonio musical

---

Nafarroako musika artxiborako asmoa, gure musika ondarearekin esperientziak partekatzeko abiaburu

---

The idea of a music archive in Navarre as genesis of shared experiences with local musical heritage

Marcos ANDRÉS VIERGE

Titular del Área de Música de la Universidad Pública de Navarra  
[marcos.andres@unavarra.es](mailto:marcos.andres@unavarra.es)

Recepción del original: 02/11/2016. Aceptación provisional: 30/12/2016. Aceptación definitiva: 12/01/2017.

## RESUMEN

El texto describe por qué es importante la creación de un archivo musical de Navarra. El principal argumento es que los archivos musicales deben también actuar como mediadores para la divulgación del patrimonio musical. Por otra parte, la historiografía musical ha mostrado la relación entre el conocimiento de la música, su conservación y divulgación. Finalmente, algunos casos concretos sobre músicos y música de Navarra muestran que la creación del archivo musical de Navarra sería muy importante para impulsar experiencias compartidas con nuestro patrimonio musical.

**Palabras clave:** archivo musical; patrimonio musical de Navarra; catálogos musicales; investigación musical.

## LABURPENA

Testuak azaltzen du zergatik den garrantzitsua Nafarroako musika artxibo bat sortzea. Horretarako arrazoibide nagusia da musika artxiboek musika ondarea zabaltzeko bitartekari ere izan behar direla. Bestalde, historiografia musikalak argi erakutsi du zer-nolako lotura dagoen musikaren ezagutzaren, kontserbazioaren eta dibulgazioaren artean. Azkenik, Nafarroako musikari eta musika jakin batzuen kasu zehatzek erakusten dute Nafarroako musika artxiboa sortzea arras garrantzitsua izanen litzatekeela gure musika ondarearekin esperientzia partekatuak sustatzeko.

**Gako hitzak:** musika-artxiboa; Nafarroako musika ondarea; musika katalogoak; ikerketa musikala.

## ABSTRACT

The paper describes why the creation of a music archive in Navarra is so important. The main reason is that music archives must also work as mediators for musical heritage dissemination. On the other hand, musical historiography has shown the relation between the music knowledge, its conservation and dissemination. Finally, some specific cases about musicians and music of Navarra show that the creation of the musical archive of Navarra would be very important in order to motivate shared experiences with our music heritage.

**Keywords:** music archives; musical heritage of Navarra; music catalogues; musical research.

Sumario: 1. LA VITAL NECESIDAD DE UN ARCHIVO. 2. HISTORIOGRAFÍA Y ARCHIVÍSTICA. 3. PATRIMONIO MUSICAL DE NAVARRA. 4. ALGUNOS CASOS CONCRETOS. 5. CONCLUSIONES. 6. LISTA DE REFERENCIAS.

## 1. LA VITAL NECESIDAD DE UN ARCHIVO

Hace ya más de una década que el patrimonio cultural ha adquirido un especial status o reconocimiento en diversos ámbitos de nuestra sociedad. Desde el punto de vista de la gestión cultural, el mundo académico y también el mercantil o turístico, el patrimonio cultural se ha establecido con nuevas miradas y acciones, más allá de los tradicionales criterios que sustentaban la idea de los bienes patrimoniales. Desde un punto de vista académico, un ejemplo significativo de todo este proceso es el Plan Nacional de Educación y Patrimonio, proyecto dirigido a las enseñanzas formales, no formales e informales, que se sustenta en la idea de la mediación entre los bienes patrimoniales y los sujetos, así como en el reconocimiento de que las experiencias con dichos bienes deben ser sentidas y compartidas, reconociendo así que el patrimonio solo puede serlo por estar vivo<sup>1</sup>. Ello no resulta extraño si tenemos en cuenta que en el concepto de patrimonio subyace en primera instancia un valor estético y social; pero el valor no es inherente a ningún objeto o evento, pues somos las personas quienes añadimos con criterios variables según las épocas dicho valor. En este ejercicio subyace otro de discriminación al seleccionar unos bienes y eliminar otros. El patrimonio implica de este modo un constructo social que favorece el conocimiento, la caracterización de las culturas y el desarrollo de un sentimiento identitario colectivo. Se trata por lo tanto de un proceso orgánico que permite incorporar nuevas ideas y usos en torno a los bienes patrimoniales. Algunos ejemplos de estas nuevas prácticas tienen que ver con la interacción del pasado con el presente,

1 Pueden verse las diferentes líneas de trabajo en torno a este proyecto en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: [www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/educacion.html](http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/educacion.html).

la relación del arte con el territorio, la creación de rutas turísticas en torno a los bienes patrimoniales de una comunidad o un país, la interacción entre diferentes bienes patrimoniales como por ejemplo, la pintura y la música, etc.

No obstante, a pesar de todo lo expuesto, los criterios tradicionales en torno al patrimonio permanecen y en algunos casos se reafirman con más relevancia. Así, la conservación y el tutelaje de los bienes patrimoniales siguen siendo aspectos fundamentales en las políticas de acción sobre el patrimonio histórico y cultural. En el caso del patrimonio musical, esto es especialmente relevante por la posición tan tardía que España tuvo con respecto a Europa en el terreno de la investigación musical. No obstante, en los últimos años puede observarse en España un creciente interés en estos temas, especialmente desde el punto de vista de la gestión y difusión (Álvarez, 2014).

Por otra parte, a lo especialmente singular del principal documento musical, la partitura (desde el punto de vista del patrimonio musical material), se han ido incorporando desde hace años diferentes documentos de «música programada» fundamentales para determinadas disciplinas como la danza, o para ciertos tipos de investigaciones como es el caso de la denominada «Musicología empírica», orientada fundamentalmente al estudio de la interpretación musical a través del audio.

Por todo ello, para el estudio y la realización de múltiples y variados eventos relacionados con la música de cualquier territorio, resulta imprescindible contar con un sustento que permita llevar a cabo una correcta gestión en torno a los bienes patrimoniales musicales, esto es, un lugar físico y virtual que en primer lugar conserve y tutele los fondos musicales de nueva incorporación; en segundo lugar, informe sobre dichos fondos y otros localizados en diferentes archivos de Navarra y España; y por último, sea el germen de todos aquellos proyectos musicales y transversales que se fundamenten en el estudio y difusión de nuestro patrimonio musical. Esta última fase proyectará la idea de un futuro archivo musical de Navarra (o centro de documentación musical) en algo totalmente imprescindible para el conocimiento de nuestra cultura musical y para compartir experiencias en torno a nuestra música.

Las siguientes palabras que definen el patrimonio musical desde una perspectiva básicamente tradicional, son para nosotros especialmente significativas: «Patrimonio musical español es el conjunto de bienes y manifestaciones musicales e inmateriales producido por la sociedad hispana a través de su historia que contribuye a identificar y diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido» (Gembero, 2005, 142).

En las palabras de la musicóloga navarra subyace el valor implícito en el concepto de «bienes», materiales e inmateriales, destacando además valores como la pervivencia histórica, la identificación con un grupo social y la necesidad de que el patrimonio sea protegido, conservado y difundido. Estas últimas acciones sugieren además que un bien patrimonial se define por lo que fue y es, por lo que implica socialmente, pero en última instancia por lo que se debe hacer con él. Resulta evidente que al menos desde el punto de vista del patrimonio musical, una labor de ese tipo es en buena medida inviable, al

menos desde el punto de vista del desarrollo de un plan estratégico cultural de cualquier comunidad, sin el espacio físico y virtual propio de un archivo o de diferentes archivos centralizados virtualmente.

## 2. HISTORIOGRAFÍA Y ARCHIVÍSTICA

Como sucede en otros casos, la archivística musical es una disciplina que surge y evoluciona con retraso a la propia archivística. Podemos decir que en Europa Central fue la presión de los historiadores y musicólogos la que motivó que los archiveros organizaran unas fuentes documentales necesarias para el estudio de la música y la realización de ediciones musicales. La investigación musical surgió y caminó a rebufo de otras ciencias humanas, principalmente la historia del arte. Fue aproximadamente hacia la mitad del siglo XIX cuando la historiografía de la música se concibió como una historia de los estilos musicales (*Stilgeschichte*), con un planteamiento que se basaba en la concepción estética de una belleza objetiva y absoluta (Adler, 1885). Los musicólogos estudiaron los aspectos formales o internos de las obras y procedieron a su clasificación cronológica. Estos trabajos permitieron que la musicología creciera –especialmente a partir de la década de los 20 del pasado siglo– en la dirección de identificar y ordenar, primero en archivos y después a través de las publicaciones de catálogos, el inmenso patrimonio musical que se encontraba en diferentes lugares de Europa, consiguiendo así una primera aproximación al estudio de las épocas creativas y los focos geográfico-políticos más relevantes de Europa. Esta perspectiva de trabajo influyó notablemente en las labores de divulgación musical, puesto que la correspondencia entre determinados rasgos compositivos y determinadas épocas y escuelas era algo fácil de asimilar. Al estar este repertorio asociado a una clase social dominante, su historia se refirió desde los inicios de la historiografía musical a las «grandes obras», los «grandes compositores» o a los «grandes hechos», dejando de lado otros aspectos como las obras que no conseguían entrar en ese repertorio idealizado, la interpretación de la música, sus aspectos sociales, su recepción o su crítica. Además, la musicología histórica de finales del siglo XIX subrayó conceptos como el de «música pura» o «gran arte» y «arte menor» que marcaron buena parte del pensamiento musical y la composición del siglo XX, pero que en el momento actual son como poco cuestionables (Cook, 2001, 57-69).

En España, Felipe Pedrell (1841-1922) es considerado como uno de los padres de la musicología española moderna. Sus ediciones de música sacra de antiguos compositores españoles, música para teclado de Cabezón, así como la edición completa de la música de Tomás Luis de Victoria, refleja una actividad paralela al resto de Europa. Su concepción historiográfica está a medio camino entre el positivismo y un análisis formalista y crítico, según los contextos culturales, estéticos e históricos. Ya en el siglo XX, destaca el impulso dado a la musicología española por Higinio Anglés (1888-1969)<sup>2</sup>, fundador del Instituto Español de Musicología en 1943, al que sucedió el Departamento de Musicología situado a su vez en la Institución «Milá i Folanals» del CSIC. Posteriormente,

2 Autor del primer estudio sobre la música medieval en Navarra (Anglés, 1970).

en esta misma línea de conservación, estudio y difusión del patrimonio musical español, hay que mencionar otras instituciones relevantes como la Sociedad Española de Musicología (SEDEM) o el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). En estos casos y otros que por razones de espacio no citamos ahora, se trata de instituciones que dedican sus esfuerzos al estudio y publicación de música española de diferentes épocas. En gran medida, estas investigaciones han repercutido también en la ordenación de los fondos musicales depositados en diferentes archivos. En cualquier caso, en todas las comunidades se han dado situaciones de este tipo y en ocasiones sin el amparo de una institución o archivo musical. Un ejemplo muy reciente lo constituye la tesis de Laura Celaya sobre el compositor navarro Jesús García Leoz (1904-1953) (Celaya, 2014). Dicho trabajo contribuyó a reordenar y clarificar el inventario del legado del compositor de Olite, localizado en el Archivo General de Navarra<sup>3</sup>. Otra tesis doctoral, sobre el compositor navarro Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1772-1756), aporta entre uno de sus logros, una organización y ordenación de la obra del músico roncalés en diferentes archivos nacionales e internacionales (Sánchez, 2016). Así, la lógica de una correcta acción cultural-musical desde el punto de vista de la Administración no debiera plantearse sin una implicación en la creación de archivos propiamente musicales o centros de documentación musical, donde los fondos musicales tengan una correcta gestión al servicio de la investigación y a la postre de la difusión musical.

En España, el Archivo de compositores vascos, Eresbil, en la localidad guipuzcoana de Errentería, fue uno de los primeros proyectos de este tipo que nació además con vocación de recuperación y divulgación del patrimonio musical. Buena muestra de ello lo constituye la Semana de la música vasca, *Musikaste*, en Errentería, que desde 1973 ha servido para programar música gestionada desde el propio Archivo. Eresbil tiene además la particularidad de que cuenta con abundantes fondos musicales e información sobre músicos navarros y música de la Comunidad Foral. No es ilógico pensar que esta posición fundamental hacia la música vasca y de Euskalerría de Eresbil y en última instancia del Gobierno Vasco pueda estar fundada en un concepto de la cultura como algo que fomenta la identidad colectiva de un pueblo o nación. Pero desde este punto de vista, ni siquiera el tema identitario sensibilizó durante años a la Administración de Navarra para la creación de un archivo propio, algo que resulta curioso si tenemos en cuenta las bases foralistas de los «partidos constitucionalistas y regionalistas» que han gobernado en Navarra desde la transición.

Otro ejemplo que ilustra en Navarra el descuido en torno a este tema se refleja en las *Semanas de Música Antigua de Estella*, referencia indiscutible de este tipo de repertorio desde hace 47 años. Desde sus comienzos, dicho evento tuvo como signo de identidad la proyección internacional y la divulgación especializada. En cambio, no existió apenas al amparo de sus programaciones un trabajo sistemático de recuperación de música propia de nuestra comunidad, perdiendo en ese sentido un tiempo y una oportunidad magnífi-

3 El Archivo Real y General de Navarra custodia cuatro fondos de compositores navarros: Jesús García Leoz, Emilio Arrieta, Mariano García Zalba y Felipe Gorriti. Además existe una colección importante de manuscritos musicales de la Edad Media y otros documentos que reflejan la evolución de la música navarra durante los últimos siglos.

ca para saber quiénes fuimos y somos desde una perspectiva musical. Una importantísima excepción a esta situación la encontramos en la relación entre Fernando Remacha (director en los años sesenta de dicho evento) con Higinio Anglés. El encuentro entre ambas personalidades, la intervención de Anglés en las «semanas de Estella» y el origen de los dos libros de Anglés sobre la música medieval en Navarra y sobre Teobaldo I, rey de Navarra, se plasman en la biografía musical sobre el músico tudelano (Andrés, 1998, 253-256). No obstante, para un conocimiento más profundo de esta relación y sus consecuencias musicales, un trabajo más reciente de María Gembero ayuda a comprender la dimensión que en aquellos años pudo adquirir al amparo de dicho evento la recuperación de nuestra música (Gembero, 2014, 201-245).

### 3. PATRIMONIO MUSICAL DE NAVARRA

El estado de la cuestión del patrimonio musical en Navarra se fue perfilando con suficiente claridad a partir del Cuarto Congreso de Historia de Navarra, celebrado en septiembre de 1998. En la ponencia presentada por Concepción Peñas se ofrecía información sobre diferentes archivos o fondos musicales específicos, así como de los principales trabajos musicológicos que sobre el repertorio navarro se habían realizado hasta entonces (Peñas, 1999, 379-408). En todo caso, para este último aspecto, hay que citar la ponencia que María Gembero Ustárrroz elaboró previamente para el Tercer Congreso de Historia de Navarra, en la que se daba repaso por los principales autores y obras que abordan temas musicales de Navarra (Gembero, 1998). En dicho trabajo, Gembero se refería a que la publicación específica de catálogos había sido más limitada que la de estudios sobre el repertorio navarro, por lo que incidía en la necesidad de elaborar catálogos sobre fondos musicales o compositores navarros. Esta situación no ha variado sustancialmente y en parte es un reflejo del problema que se plantea en archivos o bibliotecas, en las que los fondos musicales permanecen en cierto modo desatendidos debido a la falta de especialistas en el tratamiento de los documentos musicales<sup>4</sup>. Esta situación no ha favorecido la realización de proyectos englobados en un plan estratégico de la música en Navarra, y así, los proyectos realizados han tenido que ver con intereses individuales, académicos, concertados o privados. Aunque ahora no es el objetivo mostrar todas las acciones realizadas en Navarra en torno al patrimonio musical, sí resulta de interés comentar algunos casos diferentes.

Como ejemplos de realización de catálogos, me referiré en primer lugar a los trabajos de Concepción Peñas, Laura Celaya y Aurelio Sagaseta. En el primer caso, por iniciativa personal, Concepción Peñas elaboró el catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles, investigación que obtuvo el premio de la Sociedad Española de Musicología (Peñas, 1995). El segundo trabajo, de carácter académico y ya citado en estas páginas, formaba parte de la tesis doctoral de Laura Celaya y resulta de interés

<sup>4</sup> Un ejemplo lo constituye el legado de los fondos de la que fue biblioteca del Colegio de los hermanos Huarte, en Pamplona, fundado hacia 1835-1845, comprados por la Universidad Pública de Navarra, con documentos musicales de interés pero olvidados por falta de personal especializado capaz de generar iniciativas en torno a ellos.

en estos momentos porque aporta una profunda revisión, reordenación y catalogación de los fondos musicales del legado del compositor Jesús García Leoz conservados en el Archivo General de Navarra. Por último, el tercer ejemplo se refiere a una publicación reciente que recoge el catálogo de parte de los fondos musicales de la catedral de Pamplona, desde sus orígenes hasta 1962, proyecto dirigido y publicado por su maestro de capilla (Sagaseta, 2015)<sup>5</sup>.

Como trabajo de investigación realizado en un marco académico, en este caso la Universidad Pública de Navarra, cabe citar el proyecto «Patrimonio musical de Navarra: recuperación, estudio y catalogación», bajo la dirección de M.<sup>a</sup> Concepción Peñas García y subvencionado por el Gobierno de Navarra durante los años 2000-2002. El título del proyecto no ofrece dudas sobre las bases fundamentales en torno al patrimonio musical de Navarra. Entre las principales conclusiones que aportaba el proyecto, cabe destacar la creación de un depósito de partituras fotocopiadas, digitalizadas y microfilmadas, así como la elaboración de una primera base de datos con información más o menos detallada de documentos musicales de diferentes archivos y bibliotecas de Navarra y fuera de Navarra, lo que constituyó un primer intento materializado en la Comunidad Foral de un trabajo de estas características (Andrés, 2005, 255-256). Sin embargo, el proyecto que nació con una vocación de permanencia no llegó a materializarse por falta de apoyo administrativo.

Para ser justos, hay que citar también algunos ejemplos que muestran la sensibilidad que la Administración de Navarra ha mostrado por nuestro patrimonio musical. Desde la década de los noventa del pasado siglo, al amparo de efemérides relacionadas con algunos de los compositores navarros más destacados, se han realizado publicaciones y ediciones de música que han paliado en parte una labor sistemática en torno a la gestión de nuestra música. En este sentido, la labor del ICCMU fue importante en la publicación de ediciones y monografías sobre algunos compositores navarros. Cabe destacar en este sentido el encargo de la Administración para la efeméride del primer centenario de la muerte de Pablo Sarasate (1844-1908), por tratarse de un artista de indiscutible proyección internacional y por las condiciones en las que se encontraba su legado en el Archivo Municipal de Pamplona antes de realizar su investigación la musicóloga navarra titular de la Universidad Complutense, María Nagore (Nagore, 2013). La génesis del trabajo partió así del «año Sarasate», momento en el que la Administración de Navarra diseñó varios actos y eventos alrededor de la figura de Sarasate (Andrés, 2010b, 265-286). Sin lugar a dudas, las dos consecuencias más importantes de dicho evento fueron la exposición que sobre Sarasate fue inaugurada en el Palacio del Condestable de Pamplona el 16 de septiembre de 2008, y la publicación de la biografía musical ya citada, *Sarasate. El violín de Europa*, escrita por María Nagore Ferrer y publicada por el ICCMU, con patrocinio del Ayuntamiento de Pamplona en 2013. Respecto a la exposición permanente del Palacio del Condestable, María Nagore se refiere a ella en el prólogo del libro, destacan-

5 En este punto habría que señalar que existe en Navarra una amplia documentación musical custodiada por entidades religiosas, aspecto que requiere de una gestión específica. Como ejemplo, cabe citar la documentación musical variada que tiene que ver con el padre Donostia y que se conserva en el convento de San Pedro Extramuros de Pamplona.



do la importancia que tuvo el trabajo en el Archivo Municipal de Pamplona. Se podría decir que el primer éxito de la exposición consistió en organizar y dignificar el legado de Sarasate conservado en el archivo pamplonés, y a partir de ahí crear una exposición permanente que, como señalaba Nagore, «recupera la memoria del Sarasate universal, uno de los músicos más importantes de la historia» (cit. en Garayoa, 2008, 73). Habría que añadir a las palabras de Nagore las escritas por Emilio Casares en el prólogo de la biografía sobre Sarasate referidas al fundamento primario de este trabajo, la búsqueda de toda la obra de Sarasate, perfilando un catálogo detallado de su producción, necesidad prioritaria de nuestra musicología (Nagore, 2013, 16).

Por último, un ejemplo más reciente vinculado a la transferencia de conocimiento partía de la idea de que el patrimonio solo lo es cuando se experimenta y se comparte desde múltiples perspectivas (Andrés, 2015b, 1025-1035). El proyecto denominado «Patrimoniosn», enmarcado en el plan de acción social de la Orquesta Sinfónica de Navarra, consistía en la recuperación, conservación y divulgación de patrimonio musical de Navarra, interpretado en el territorio donde surgió o con el que se relaciona contextualmente. «Patrimoniosn» consistía en el asesoramiento sobre obras musicales inéditas u olvidadas y merecedoras de ser recuperadas, así como en todas las tareas necesarias para su proyección en concierto. El signo distintivo del proyecto radicaba en el entorno en el que la música recuperada era exhibida o interpretada. La experiencia se inició en el año 2014 con la recuperación de dos obras del Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles, sitio emblemático del Camino del Santiago, donde tuvo lugar un concierto que permitía comprender la verdadera dimensión del patrimonio musical cuando lo relacionamos con un territorio, un patrimonio monumental y también geográfico, pero de manera muy especial con un patrimonio musical recuperado. El trabajo realizado fue posible gracias a la colaboración de diferentes entidades, como la Orquesta Sinfónica de Navarra, la Coral de Cámara de Pamplona, la Universidad Pública de Navarra y el Conservatorio Superior de Música de Navarra. Pero hay que citar con especial relevancia el Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles y en esencia el lugar emblemático donde se guardó hace ya cientos de años la música recuperada y compartida en 2014.

Todos estos ejemplos ilustran la riqueza y dispersión de nuestro patrimonio musical y lo importante que sería para su puesta en valor un centro que actuara de motor y dinamizador de todas estas experiencias. Las siguientes palabras recogidas en una monografía dedicada al estudio de música y músicos de Navarra, editada en 2006 por la Institución Cultural Príncipe de Viana de Navarra con motivo de la conmemoración del VIII centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica, muestran las carencias que presenta Navarra desde esa perspectiva:

Pero el trabajo realizado revela también la necesidad de acometer proyectos de recuperación, conservación, estudio y difusión del patrimonio musical navarro. La experiencia de otras Comunidades Autónomas españolas desde hace varios años en la gestión de sus respectivos patrimonios musicales muestra el impacto positivo que podría tener la creación de un Centro de Documentación e Investigación Musical de Navarra, dependiente del Gobierno Foral, que fomentara el estudio y la catalogación

sistemática de los fondos musicales (históricos y etnomusicológicos) y la creación de una colección institucional de estudios y ediciones de música relacionados con Navarra (Gembero, 2006, 311-312).

Efectivamente, diversas Comunidades Autónomas españolas crearon desde hace años archivos o centros de documentación musical que en general han favorecido la conservación, estudio y difusión del patrimonio musical español. La propia Gembero señala en otro artículo más reciente diferentes posibilidades en torno a la creación de un centro de documentación musical de Navarra, tanto desde el punto de vista de los fondos que pudiera acoger como de su ubicación (Gembero, 2013, 89).

Hasta ahora, la ausencia de un centro navarro de las características a las que se refiere Gembero ha sido paliada en parte gracias a la excelente gestión de conservación y difusión de la música de compositores navarros realizada por el Archivo de Compositores Vascos, Eresbil, de Errentería<sup>6</sup>. Pero esto no debe ser una excusa para que la Administración de Navarra asuma finalmente que también nuestro patrimonio cultural, y en concreto el patrimonio musical, es digno de ser conservado y organizado en igualdad de condiciones que los documentos históricos y administrativos.

#### 4. ALGUNOS CASOS CONCRETOS

En este apartado comentaré algunos aspectos singulares de los archivos musicales, siempre aportando ejemplos o casos vinculados a la música de nuestra comunidad, con el fin de reflejar la importancia que para los futuros investigadores, y en general para nuestra cultura musical, pudiera tener la creación de un archivo musical de Navarra. Previamente hay que insistir en la base ideológica de este texto, esto es, la vinculación entre los archivos y el patrimonio musical, entendido este como algo vivo y compartido y, por lo tanto, como algo que es interpretable en sus valores. Efectivamente, ello implica una dificultad probablemente mayor en la selección de nueva documentación que pudiera entrar en un archivo o centro de documentación musical, dado que la procedencia de la documentación puede ser muy diversa y el valor histórico o estético de la misma es, como ya se ha dicho y especialmente en el último de los casos, muy interpretable. Esto es muy significativo en el caso de uno de los principales documentos que puede albergar un archivo musical o centro de documentación musical: la partitura, un documento con música anotada que se puede proyectar en diferentes formatos como borradores o apuntes, partituras generales, particellas, reducciones, guiones, etc. A lo que hay que añadir partituras impresas, no sin importancia según los casos y épocas. Sin entrar ahora en lo específico del lenguaje de este documento con música anotada o escrita, y por lo tanto de la necesaria formación para su correcta gestión en un archivo o centro de documentación, presentaré a continuación algún caso que pueda resultar significativo desde el punto de vista de la relación entre la investigación musical y la archivística.

6 Ahora llamado Archivo Vasco de la Música.

Para el tema que nos ocupa resulta interesante observar los aspectos que tratan sobre la partitura que fue adquirida en 1996 por el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errentería y que lleva por título *Piano/Suite/Remacha* (Andrés, 2015a). En 1996, el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errentería adquirió una partitura cuya portada lleva por título: *Piano/Suite/Remacha*<sup>7</sup>. No se trata de un manuscrito original de Remacha, sino de una copia con 17 páginas en formato vertical. Por tanto, a partir de ahí, se tenía constancia de una suite de Remacha que por escritura o lenguaje era fácilmente contextualizada en los años posteriores a su estancia en Roma (1928) y anteriores a la Guerra Civil. De hecho, hay claras semejanzas en aspectos melódicos y armónicos con la *Suite para violín y piano* (1928). El hecho de no disponer de todas las partes imposibilita un análisis significativo de la obra, aunque se puedan hacer apreciaciones de vocabulario armónico y perfil melódico. Como ya expliqué en otro artículo, Julio Arce fecha el estreno de la *Suite para violín y piano* el 9 de noviembre de 1928<sup>8</sup>. Por otro lado, en una crítica musical publicada en 1933 en el diario *La Libertad*, Sainz de la Maza menciona una *Suite* para nueve instrumentos y voz de Remacha, de la que destaca la alta elaboración y depuración compositiva: «Música de línea y expresión latinas, de elocuencia sin retórica, y sobre todo, bien cimentada, sin vacíos, como quiere su maestro, el gran Malipiero» (Sainz de la Maza, 1933, 8). Por su parte, el crítico Adolfo Salazar se refería a dicha obra en el diario *El Sol* de la siguiente manera:

Aunque la Suite de Fernando Remacha parecería obligarle a esa especie de «declaración de principios» que supone la música que hoy se hace evocando modelos dieciochescos, este músico prefiere guardar su libertad y solo muy de lejos alude a minués, gavotas y passapiés, que apenas hacen sino ofrecerle un motivo de carácter, desarrollado después liberalmente. El segundo trozo es un Aria con voz, cantada por Concepción Badía, un tanto gris e indeciso de hechura (Salazar, 1933, 5).

De lo que se deduce que estas dos reseñas críticas permiten verificar que efectivamente la partitura comprada por *Eresbil* es una copia incompleta de una obra de Remacha<sup>9</sup> (Sainz de la Maza menciona nueve instrumentos y voz), pudiendo además contextualizar la pieza en los años citados. Además, la lectura de ambas críticas permite situar la interpretación de la obra en un concierto realizado bajo los auspicios de la Sociedad de Cursos y Conferencias en el nuevo «Auditorium» de la Residencia de Estudiantes, el domingo 11 de junio de 1933, con Gustavo Pittaluga al frente del grupo de cámara y solistas de la Orquesta Filarmónica, con la colaboración de la cantante Concepción Badía y el pianista Enrique Aroca<sup>10</sup>. Como es sabido, el Archivo Histórico de la Residencia desapareció, lo que imposibilita una reconstrucción más exacta de los hechos y por el momento el hallazgo de la partitura completa. No obstante, la recepción de la

7 Este dato fue incluido en el catálogo de Remacha de la tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (Andrés Vierge, 1997, 592).

8 Al no existir partitura manuscrita de esta obra, la referencia que utiliza Arce es una reseña crítica de la revista *Ondas* (Arce, 2008, 105).

9 Con una grafía diferente a la copia de la *Suite para violín y piano*.

10 Para contextualizar la importancia para la «Música Nueva» de la Residencia de Estudiantes, véase Palacios, 2008, 114-118.

obra resulta en este caso concreto fundamental para verificar cierta información y contextualizar algunos datos.

Toda la información expuesta revela la profunda relación entre un archivo musical y la investigación musical a partir de otro tipo de fuentes. Además, se puede observar que una partitura no manuscrita e incluso incompleta puede ser relevante en términos históricos e incluso estéticos. En este caso, la partitura comprada por *Eresbil* permitió reconstruir una narrativa según la cual Fernando Remacha escribió o estrenó en 1933 la «Suite piano Remacha», una obra de concepción neoclásica relacionada en este sentido con su obra sinfónica *Suite Homenaje a Góngora* (1927) y la pieza de cámara *Suite para Violín y piano* (1928), composiciones con las que el compositor navarro conformaría un corpus de época, estilo y género secuencial y coherente.

Evidentemente, no hay que menospreciar, sino todo lo contrario, que el primer paso para todo este proceso tuvo su origen en el Archivo de Compositores Vascos, *Eresbil*, de Errentería al comprar la partitura a un anticuario. Tal acción implica una toma de decisión especializada, algo imprescindible igualmente cuando los archivos reciben donaciones o transferencias de documentación y necesitan seleccionar lo más importante, lo menos y quizás lo desdeñable.

Otro ejemplo significativo de la relación entre archivos e investigación musical lo constituye la tesis doctoral defendida por Laura Celaya Álvarez sobre la vida y obra del compositor Jesús García Leoz, a la que ya nos hemos referido antes. Como señala su autora, para realizar el catálogo de la obra del compositor de Olite, contó con su legado depositado en el Archivo General de Navarra. Su estudio en profundidad cambió sustancialmente el inventario de dicho legado, pues como señala Celaya la cifra de referencias musicales aumentó de 272 a 485. Además, se realizó un catálogo por géneros recalificando un número importante de su música.

La documentación musical no solo consiste en las partituras, sea cual fuere su formato. Existe también documentación de música programada, es decir, aquella que requiere de algún tipo de sistema –mecánico, digital, etc.– para su reproducción y que obviamente hoy en día resulta determinante. El archivo del Conservatorio Superior de Navarra, que recogió desde su creación en la Ciudad de la Música los fondos del archivo del Conservatorio Pablo Sarasate, contiene importantes cintas magnéticas destinadas a grabar conciertos o conferencias que tuvieron lugar a finales de los cincuenta y en los años sesenta del pasado siglo, y que sirven para comprender mejor la verdadera dimensión que en aquellos años tuvo el centro navarro.

Un caso relacionado con lo anterior pero diferente se refiere a cuatro cartas que Fernando Remacha escribió a Jorge Oteiza entre 1959 y 1961 (Andrés, 2010a). La cita aquí resulta oportuna por varias razones. En primer lugar, esas cuatro cartas procedían del archivo del Museo Jorge Oteiza, lo que refleja que la documentación musical puede aparecer en diferentes formatos y archivos, por lo que una centralización de la información es siempre una gestión muy oportuna. En segundo lugar, porque la cuatro cartas, aunque escritas desde y como director del Conservatorio Pablo Sarasate, se refieren

a asuntos que no incidían directamente en la función de Remacha al frente de centro navarro sino en proyectos que planeaba con Oteiza. Por lo tanto, se pueden considerar una documentación personal que, al igual que las memorias<sup>11</sup>, agendas, diarios, etc., son también propias de los archivos musicales. Finalmente, porque en alguna de las cartas, el asunto tratado se refiere a unos discos de música electrónica que Remacha esperaba recibir de Viena, revelando así otro tipo de documento musical como es el de música programada (Andrés, 2010a, 81).

Otros casos se refieren a fondos musicales relacionados con instituciones musicales de Navarra, con muchos años de historia y por tanto con abundante información de archivo, como es el caso del Orfeón Pamplonés o la Coral de Cámara de Pamplona, u otro tipo de asociaciones como el Casino de la Plaza del Castillo, con abundante documentación musical que seguramente podría permitir a través de su estudio conocer muchos aspectos de la vida musical en Pamplona en el siglo XIX.

Otras situaciones se dan en relación a la música de artistas navarros cuyos fondos se encuentran en distintos archivos nacionales. En algunos casos, estos artistas han sido más relevantes y afortunadamente su investigación se ha realizado, aunque al margen de intereses particulares de nuestra comunidad. Es el caso de la tesis doctoral sobre el navarro Juan María Guelbenzu (García, 2010), cuyos fondos principales están localizados en la Biblioteca Nacional de Madrid, con alrededor de unas cincuenta partituras impresas y unas cincuenta manuscritas. En otros casos, se trata de artistas de menos nombre como por ejemplo el peraltés Teodoro Apolunio Echegoyen Visiers (1875-1905), con unas doscientas partituras autógrafas en el Archivo de Música de Cataluña. Es lógico que al menos las primeras motivaciones de investigación de este y otros artistas similares que hasta ahora no han ocupado el mismo espacio que otros en la literatura musical, proceda de investigadores ligados al origen territorial de aquellos. Pero estas situaciones son complicadas si se hacen de una manera personal y sin apoyos institucionales. Una vez más, hay que insistir en que un archivo de música en Navarra sería fundamental no solo para saber lo que hay en otros sitios, sino también para, en la medida de lo posible, tenerlo en Navarra, y especialmente para poder estar en situación de programar aquella música que se estime de interés desde el punto de vista de nuestro patrimonio musical.

## 5. CONCLUSIONES

Los casos expuestos en este artículo son solo una pequeñísima muestra de todo aquello que queda por hacer. Nuestra tradición musical, nuestro patrimonio y el respeto por nuestra cultura musical no deben seguir al margen de una correcta gestión en torno a las experiencias y eventos que tengan lugar con nuestra música. La música no solo es sonido organizado, pues siempre se acompaña de significados atribuidos y funciones

11 Un caso interesante desde el punto de vista de las memorias lo constituye el del tenor navarro nacido en Bera de Bidasoa en 1893 y fallecido en San Sebastián en 1976, Isidoro Fagoaga, con una abundante documentación, propiedad de la familia, que requiere a su vez una organización y estudio especializado. Para casos como este, un centro de documentación se muestra fundamental.

sociales que ayudan a comprender buena parte de los valores artísticos y sentimientos colectivos de cualquier pueblo. También, nuestra memoria reciente puede conocerse a través de documentación musical que de manera transversal y personal puede adquirir una dimensión social de sumo interés. Como ejemplo, los valores históricos y estéticos de una composición como *Arrano Beltza* de Agustín González Acilu le colocan en una posición relevante de la música contemporánea española en los años de la transición. Pero los acontecimientos sucedidos en torno a su estreno añaden a la obra una riqueza y dialéctica entre el ámbito creativo personal y el social enorme. Por eso, es relevante no olvidar esa documentación, conservarla y protegerla. Por ello, la archivística debe entenderse cada vez más también como una herramienta para la divulgación del conocimiento.

## 6. LISTA DE REFERENCIAS

- Adler, G. (1885), Umfang, Methode un Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, 5-20.
- Álvarez Cañibano, A. (coord.). (2014). *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Andrés Vierge, M. (1998). *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: ICCMU. [(1997). *Vida y obra de Fernando Remacha* (tesis doctoral). Universidad de Valladolid].
- Andrés Vierge, M. (2005). Patrimonio musical de Navarra. *Revista de Musicología*, 28(1), 255-256.
- Andrés Vierge, M. (2010a). Cuatro cartas de Fernando Remacha (1898-1984) a Jorge Oteiza (1908-2003). *Príncipe de Viana*, 249, 75-85.
- Andrés Vierge, M. (2010b). Usos y debates sobre la gestión del patrimonio musical en Navarra. En torno a Pablo Sarasate. *Cuadernos de Música Vasca, Musiker*, 18, 265-286.
- Andrés Vierge, M. (2015a). Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984). *Anuario Musical*, 70, 5-18.
- Andrés Vierge, M. (2015b). *Patrimoniosn*. Un proyecto de seducción entre la música y el territorio. *Opción*, año 31, n.º especial 4, 1025-1035.
- Anglés, H. (1970). *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra.
- Arce, J. (2008). *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU.
- Celaya, L. (2014). *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)* (tesis doctoral dirigida por Marcos Andrés Vierge). Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial. (Versión original en inglés: *Music. A very Schort Introduction*. Oxford University Press, 1998).
- Garayoa, F. (17 de septiembre de 2008). Pablo Sarasate inunda el Palacio del Condestable con su música y su vida. *Diario de Noticias*, 73.

- García Fernández, M. E. (2010). *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical* (tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino Sánchez). Universidad de Oviedo.
- Gembero Ustárroz, M. (1998). La historia musical de Navarra en el contexto europeo. En *Corrientes artísticas* [CD]. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Gembero Ustárroz, M. (2005). El Patrimonio musical español y su gestión. *Revista de Musicología*, 28(1), 135-181.
- Gembero Ustárroz, M. (2006). Presentación. En M. Gembero (ed.), *Estudios sobre música y músicos de Navarra. Conmemoración del VIII Centenario de la Chantaría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006)*. *Príncipe de Viana*, 238 311-312.
- Gembero Ustárroz, M. (2013). Patrimonio musical de Navarra, marco legal y reflexiones para el futuro, *Tk*, 25, 81-92.
- Gembero Ustárroz, M. (2014). La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Inglés y Fernando Remacha (1968-1969). En *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia*. *XL Semana de Estudios Medievales (2013. Estella)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 201-245.
- Nagore Ferrer, M. (2013). *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU.
- Palacios, M.<sup>a</sup> (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: SEDEM, 2008.
- Peñas García, M.<sup>a</sup> C. (1995). *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Peñas García, M.<sup>a</sup> C. (1999). Patrimonio musical de Navarra. Luces y sombras. En *Mito y realidad en la historia de Navarra* (vol. III, pp. 379-408). Pamplona: SEHN.
- Sagaseta Aríztegui, A. (2015). *Catálogo del Archivo de Música Catedral de Pamplona: vol. I. Fondos históricos desde los orígenes hasta 1962*. Pamplona: Capilla de Música Catedral de Pamplona.
- Sainz de la Maza, R. (13 de junio de 1933). Sociedad de cursos y conferencias. Concierto de música contemporánea. *Diario La Libertad*, 8.
- Salazar, A. (14 de junio de 1933). Música moderna en la Residencia de Estudiantes. *El Sol*, 5.
- Sánchez, C. (2016). *Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756). Vida y obra* (tesis doctoral dirigida por Marcos Andrés Vierge). Universidad Pública de Navarra, Pamplona.

