

El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo

KARL-WERNER GÜMPEL

Quisiera discutir en mi estudio una tradición musical conocida por nosotros como *Cantus melodicus*, *Melodia*, o *Cantus Eugenianus*, la cual acrecienta nuestros conocimientos acerca del papel que Toledo tomó respecto a la ejecución y transmisión del canto medieval¹. Aún cuando, obviamente, su punto de partida debe haber sido originado desde tiempos más antiguos, no existe documentación directa en lo que se refiere a esta práctica particular del canto, sino hasta mediados del siglo XV², y la mayor parte de ésta proviene del siglo XVIII, cuando el *Canto melódico* ya había entrado en un estado artístico deteriorado. Por ello no es sorprendente que bajo tales circunstancias resultara solamente un concepto muy limitado de la investigación en este campo³. Mientras tanto, sin embargo, se han descubierto nuevos y más detallados aspectos del *Can-*

¹ Este artículo es otra versión del publicado en castellano en las *Actas del II Congreso de Estudios Mozárabes*, Toledo 1985. El texto ofrece una versión ampliada de mi ponencia sobre el tema «Cantus Eugenianus-Cantus melodicus» (cf. *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, ed. D. Heartz y B. Wade, Kassel-Basilea-Londres, 1981, pp. 407-413).

² 1448 marca el año en el que el Papa Nicolás V confirmó al Claustro o Maestro de melodía una de las 50 raciones existentes en la Catedral de Toledo. De 1467 en adelante se sabe de dieciocho personas que sirvieron como Maestro de melodía, cuya posición fue eliminada por el Concordato de 1851.

³ Acerca de la historia del Canto melódico cf. FERNÁNDEZ VALLEJO, F.A., *Memorias y disertaciones que podrán servir a quien escriba la historia de la iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV...* (1785); Disertación V, *Sobre la música*, ed. L. Serrano bajo el título «Historia de la música en Toledo». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XVI (1907), pp. 219-243, especialmente 226-231; RUBIO PIQUERAS, F., *Música y Músicos Toledanos*, Toledo, 1923; ROJO, C. y PRADO, G., *El Canto Mozárabe* (Biblioteca Central: Publicaciones del Departamento de Música, t. v), Barcelona 1929, pp. 148-156; S. Corbin, «Note sur l'ornamentation dans le plain-chant grégorien», *International Musicological Society: Report*

to melódico de Toledo en una fuente del siglo XVI⁴, los cuales nos desafían a reconsiderar y reevaluar la práctica de este canto, en particular con respecto a su origen, estructura interna, y estilo musical. En una perspectiva más amplia, encontramos aquí una tradición local profundamente arraigada en el mundo creativo del área mediterránea y, que como tal, contribuye con amplitud al ambiente musical de la Iglesia Primada de España.

Gerónimo Romero de Ávila, Maestro de melodía desde 1749 hasta 1779, explica que el *Cantus melodicus* representa una versión de Canto Gregoriano embellecida con ciertas ornamentaciones melódicas y rítmicas⁵. Era cantado, añade, «alternatim cum cantu Gregoriano», eso es —alternando en una y la misma pieza— con el canto tradicional.

Romero hace distinción entre dos formas de *Cantus melodicus*: la *Glossa duplex* y la *Glossa simplex*; sin embargo, la selección correcta depende de la clasificación litúrgica del día específico en el calendario de la Iglesia. Como regla general, sólo ciertas piezas de la Misa y de las Horas litúrgicas se ejecutaban en este estilo, mientras que el resto se destinaba al Canto gregoriano o a la polifonía. Los cantores eran llamados *seises* (o *infantes de coro*), muchachos especialmente entrenados en este estilo por el Maestro de melodía. Según Romero, la práctica del *Cantus melodicus* existía sólo en la Catedral de Toledo, donde gozaba de muy alta estima. Una observación semejante se encuentra en un tratado publicado el 1776 por Francisco Marcos y Navas: «Canto Melódico es una cierta glosa, con que los niños de la Santa Iglesia de Toledo adornan los versículos de las Horas, y otras cosas»⁶. Pedro de Loyola Guevara, teórico del siglo XVI, nos provee con una discusión crítica «desto que en Toledo llaman Melodía, que los mochachos dizen en los Versetes de las Oras, y en otros Responso, lo qual no se haze en otra parte de España, ni fuera della...»⁷.

of the Eighth Congress New York 1961, t. 1, Kassel, 1961, p. 435 s.; PRADO, G., «Estado actual de los estudios sobre la música mozárabe», *Estudios sobre la liturgia mozárabe* (Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, serie III. 1), Toledo 1965, pp. 89-106, especialmente 98-104.

⁴ Véase más abajo la edición crítica de esta fuente.

⁵ La presente descripción del *Cantus Eugenianus* en el siglo XVIII (incluyendo varias citas) está basada en las obras de Romero de Ávila citadas abajo.

⁶ *Arte, ó compendio general del canto-llano, figurado y organo*, Madrid, (1776), p. v, nota (a).

⁷ Acerca de este tratado y el criticismo de su autor sobre la *melodía* véase más adelante en nuestro estudio.

Romero de Ávila también nos dice que este canto tuvo su origen con Eugenio II, el arzobispo visigótico de Toledo, quien murió en 657.

Podemos formarnos una idea del *Cantus melodicus* en el tiempo de Romero, refiriéndonos a las siguientes ilustraciones: el primer ejemplo nos lo da la *Glossa duplex* (*Glosa doble*), la cual era usada «ad omnes festivitates per annum» («para todo lo que no es ferial»); mientras que el segundo ejemplo muestra la *Glossa simplex* (*Glosa simple*) usada «ad Ferias, Responsoría, et Tractus» («para lo ferial, Responsorios y Tractus»).

Glossa duplex

Texto




Glosa



Co nsti ti tu es e o s.

Glossa simplex



Co nsti ti tu es e o s.

Ambos ejemplos han sido tomados de la disertación de Romero *Sobre el Canto Gothico, y Eugenio, vulgo Melodia*, escrita en 1774 a petición del Cardenal Francisco Antonio de Lorenzana⁸. Un año más tarde una

⁸ El manuscrito original pertenece ahora a la Biblioteca Pública de Toledo donde lleva la signatura R (Ms) 177.

versión latina del texto fue publicada en el *Breviarium gothicum* de Lorenzana⁹.

Obviamente estas ilustraciones reflejan numerosas medidas reformistas que Romero aplicó al *Cantus melodicus* tal como había sido transmitido desde tiempos más antiguos. Es el mismo maestro que en su tratado *Sobre el Canto Gothico* refiere a la «expurgación que se ha echo en este último tiempo de él, de los vicios que tenía, a causa del transcurso de tantos siglos, y su reducción a Arte»¹⁰.

Desde el punto de vista musical uno se siente bastante avergonzado por la manera estereotipada con que la melodía gregoriana ha sido ornamentada. En realidad, Romero usa una versión simplificada del **Graduale Constitues eos principes**, como base para su procedimiento de ornamentación, limitándose éste a la aplicación de unas cuantas figuras con respecto a ritmo y melodía. A pesar de tales implicaciones negativas, se debe subrayar que el *Cantus melodicus* de Romero de Avila pertenece a una tradición continua, aunque es sólo una reflexión pobre de lo que en otro tiempo fuera una etapa más vital.

Adentrándonos en los períodos más antiguos del *Cantus melodicus*, nos topamos en la última parte del siglo XVI con la obra del teórico Pedro de Loyola Guevara, quien terminó su *Arte para componer canto llano*¹¹ con el capítulo 'De lo que llaman melodia en Toledo'. Las palabras de Guevara son en su mayor parte críticas, hasta el punto de ser desfavorables. De esta manera, él deduce conclusiones inmediatas por el hecho de que no podría encontrar publicaciones acerca de la *melodía*, «ni menos quien me de razón dello». Este hecho fue considerado por él como indicio de una práctica carente de arte, «porque si fuera arte, muchos le supieran, y estuviera escripto sobre ello, y en otras muchas partes lo vsara». Y si nosotros seguimos su criterio, la *melodía* no era más que la «inucción de algún embaydor», «cosa de burla, y que no tiene fundamento, razón ni arte», no obstante sin olvidar el «algazara de Moros», acerca

⁹ Toledo, 1775, pp. xxvi-xxix, impreso también en Migne, PL, t. LXXXVI, col. 33-36.

¹⁰ Fol. 13v.

¹¹ El título completo de esta obra publicada en Sevilla en 1582 (con Privilegio Real de 1575) aparece de la siguiente manera: *ARTE PARA COMPONER Canto llano, y para corregir y emendar la Canturia que está compuesta fuera de Arte, quitando todas las opiniones y dificultades que hasta agora auido, por falta de los que la compusieron*. El estudio acerca de la *melodía* se encuentra en los folios 28v-30r. Para más amplia información sobre Guevara véase *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. VII, Londres 1980, col. 792a s.

del cual él recordó la práctica de ornamentación usada en Toledo. En vista de esto, debemos preguntarnos, si nuestro autor no se habría inspirado en las reformas litúrgico-musicales de su tiempo, que no toleraba más que aquel canto que era oficialmente reconocido (canto purificado). Sin embargo, Guevara reconoció ornamentación de cantos gregorianos como una práctica aceptable de su propio tiempo, ornamentación sutil «con buenos pasos, y quiebras meneándose discretamente de vn punto a otro», siempre y cuando fuera ejecutada por un cantor experto¹². Después de todo, ornamentación y desarrollo melódico deben ser considerados como los aspectos más esenciales y creativos del canto desde su origen y durante su transmisión, especialmente en los países mediterráneos.

La fuente más valiosa acerca del *Canto melódico* de Toledo es un pequeño tratado español con el título de *Arte de melodia sobre canto llano y canto d'organo*, actualmente preservado en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona (Ms. 1325)¹³. Aunque esta fuente tan interesante es anónima y no tiene fecha, varios criterios paleográficos señalan su origen a principios del siglo XVI. Tenemos también la evidencia del estilo literario, el cual se caracteriza por el uso repetido de palabras y frases catalanas. Aún más importante: hay en la obra dos referencias específicas a nombres de lugares, ambas relativas a Toledo¹⁴.

En cuanto al contenido de nuestro tratado, se debe considerar primero de dónde deriva el término *melodia*. Aparentemente, éste tuvo un amplio significado durante mucho tiempo. Aún en los textos de Romero de Ávila, la memoria de la palabra y la idea que conlleva, está todavía viva, cuando él escribe: «Cantus Eugenianus quem nunc melodicum appellamus —Canto Eugeniano, vulgo Melodia». Pero aquí podemos notar que el nombre *Melodia* o *Cantus melodicus* ha llegado a ser un aditamento a lo que ahora es un título más importante, *Cantus Eugenianus*, aunque

¹² De interés especial son las palabras con las cuales Guevara termina su observación: «... que claro está que vn cantor diestro no a de dezir vn canto llano si canta solo, tan simple, y seco como el está compuesto, si no que a de quitar, o poner de lo que allí está puntado, guardando la orden del tono, sin hazer desgarrros, ni disparates, y así esto no es para todos, sino para los que emos dicho» (*op. cit.*, fol. 29r).

¹³ Este manuscrito contiene una colección de tratados teóricos pertenecientes a los siglos XVI y XVIII, entre ellos el *Tractat molt útil de la art del cant pla* (ed. H. Anglès en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, serie I.21, Münster, 1963, pp. 281-293), y una versión catalana con varias secciones de Guillelmus de Podio, *Commentarii musices* (Valencia, 1495), lib. VII, que fue editada por K.W. Gumpel en *Orbis Musicae*, t. II, (1973-74), pp. 41-52. Esta publicación también incluye una descripción detallada acerca del ms. 1325.

¹⁴ Véanse las frases 5 y 17 de nuestra edición.

la primacía histórica del anterior es evidente. Nuestro tratado del siglo XVI nos da esta definición: «Melodia es ornar y agraciar los sonos del canto lano»¹⁵. Por otra parte, el texto menciona la «melodia o illumination de sonos» como medios para hacer el canto «mas dulce»¹⁶. De forma muy similar el *Tesoro de la Lengüa Castellana o Española* (1611) de Sebastián de Covarrubias define *melodia* como «cierto primor que hace la voz y el canto suave y dulce...; y en la santa Yglesia de Toledo», el texto continúa, «ay maestro particular, que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos lo alcançan»¹⁷.

Sin ninguna duda el uso de la palabra *melodia* como término genérico para la ornamentación vocal o rítmica sigue una tradición por sí misma, la cual puede encontrarse ya en varias fuentes de la Edad Media, dentro y fuera de España.

Me gustaría recordar el tratado anónimo *Quatuor principalia musicae* escrito después de 1380 en Inglaterra. En el tercer *Principale*, la ejecución uniforme de piezas gregorianas en *longae* o *breves* es explicada, «quia in plano cantu omnes notae sive voces naturaliter aequales». Pero «causa melodiae et coloris», respectivamente «pro melodia facienda», ciertas alteraciones rítmicas son permitidas¹⁸. Aún más, el texto explica cómo aplicar tonos de paso a intervalos melódicos, esto es, como parte de la «floritura».

Otra fuente que capta nuestro interés, es la *Crónica* del Franciscano Salimbene de Adán, escrita durante la segunda mitad del siglo XIII. Aquí, el término *cantus melodiatus (sive fractus)* es usado para describir un tipo de canto, el cual, debido a sus modificaciones rítmicas y a su ornamentación melódica, se diferenció del Canto Gregoriano¹⁹.

¹⁵ Cf. frase 20.

¹⁶ Cf. frase 5.

¹⁷ Cf. p. 798a de la edición del texto por Martín de Riquer (Barcelona, 1943).

¹⁸ Cf. E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, t. IV, París, 1876 (reimpresión Hildesheim, 1963), pp. 251a s. y 253a s.

¹⁹ Una primera referencia puede encontrarse en las crónicas de 1247, en las cuales leemos acerca del *frater* Henricus Pisanus: «Item sciebat scribere, miniare..., notare, cantus pulcherrimos et delectabiles invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos». Otro monje, *frater* Vita Lucensis, «fecit multas cantilenas de cantu melodiato sive fracto, in quibus clerici seculares maxime delectantur» (1247). Y acerca del *frater* Guidolinus Ianuarius de Parma, Salimbene recuerda: «Optime cantabat in cantu melodiato, id est cantu fracto...» (1284). Cf. *Cronica Fratris Salimbene de Adam Ordinis Minorum*, ed. O. Holder-Eger (*Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, t. xxxii), Hannover, 1905-1913, p. 181 s., 183 y 552.

Podemos también considerar la observación de San Ildefonso de que el arzobispo Eugenio II de Toledo *melodiae cognitione*, es decir, gracias a su conocimiento de la *melodia*, corrigió el canto eclesiástico²⁰. De todos modos, es interesante ver esta reforma del Canto Visigótico totalmente fundada sobre el concepto de 'euphonia'. Según las palabras de su hermano Isidoro de Sevilla, San Leandro compuso «multa dulci sono»²¹. Básicamente, lo mismo fue reportado por Félix de Toledo acerca del arzobispo Julián: «ac de officiis quam plurima dulciflavo sono composuit»²². Y San Ildefonso emplea las palabras «In ecclesiasticis officiis quaedam eleganter et sono et oratione composuit», cuando habla del obispo Juan de Zaragoza²³. Sin ninguna duda el *Antifonario Visigótico* de León persigue la misma vena de los documentos anteriormente citados. No sólo encontramos aquí claras referencias hacia los *melodie cantus*, sino que nos encontramos familiarizados también con el concepto estético de *melodia-euphonia*:

O quam dulciter promes armonia suavia panges
tu codex magne antiphonari sacre.
Omnia compones hominis sensus tu fobes
dura precordia tu leni fluxu mollis²⁴.

En fin, en un lugar totalmente diferente, en los cantos de Aleluya de la Liturgia Ambrosiana, la palabra *melodiae* (plural) ciertamente sugiere melismatización melódica, o bien agrandamientos ornamentales: desarrollos musicales que en cambio tienen su homólogo en los altamente melismáticos *Alleluia prolixa* de la liturgia mozárabe, así como las *melodiae longissimae*, sobre las cuales Notker Balbulus nos habla en su *Liber ymnorum*²⁵.

²⁰ *Liber de viris illustribus*, cap. 14 (Migne, PL, t. xcvi, col. 204): «...studiorum bonorum vim persequens, cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit, officiorum omissos ordines curamque discrevit.»

²¹ *De viris illustribus liber*, cap. 41 (Migne, PL, t. lxxxiii, col. 1104).

²² *S. Juliani toletani episcopi Vita seu Elogium* (Migne, PL, t. xcvi, col. 448).

²³ *Op. cit.*, cap. 6, col. 201.

²⁴ *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, ed. L. Brou y J. Vives (*Monumenta Hispaniae Sacra*: Serie litúrgica, t. v/1), Barcelona-Madrid, 1959, p. 4 (*Alius protocus*, y *Prefatio*).

²⁵ Véase la edición del *Liber ymnorum* por W. VON DEN STEINEN en su obra *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, t. II, Berna, 1948, p. 8: «Cum adhuc iuuenculus essem et melodiae longissimae, saepius memoriae commendatae, instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare.»

Lo que se puede tomar de estas fuentes es el hecho de que el término *melodía* abarca una amplia variedad de fenómenos musicales. Considero de bastante interés el hecho de que algunos tratados árabes ofrecen fascinantes paralelos, los cuales no deben pasar desapercibidos. En ellos el arte de *melodía* (*lahn*) está expuesto como el punto más enfocado de deliberaciones teóricas. Además, este mismo arte se desenvuelve en dos áreas importantes, *ie.*, la ciencia de *melodía* (en su entendido moderno), y la ciencia del ritmo. Al-Farabi aún distingue muy claramente entre los tonos fundamentales (también llamados ‘esenciales’) y los decorativos (‘suplementarios’) de melodías, cuando escribe: «Los primeros son comparables a la cadena y a la hilaza de una fábrica, o a los ladrillos y a las vigas usadas en una construcción. Al contrario, los otros tonos representan las decoraciones, los ornamentos, y todos los elementos secundarios de una construcción...»²⁶. A pesar de todo, tenemos que preguntar si el concepto árabe se aplica también a la *melodía* como un proceso de melismatización, el cual, aparte de procesos ornamentales, parece ser el aspecto más importante del *Canto melódico*.

En nuestro tratado del siglo XVI la introducción de la *melodía* atribuida a San Ambrosio, siguiendo las palabras del primer fragmento²⁷, entendemos su insatisfacción con el Canto Gregoriano como «cosa muy

²⁶ Al-Fārābī, *Kitābu l-mūsīqī al-kabīr*, Introducción: Discurso II. Véase la traducción francesa en R. d'Erlanger, *La musique arabe*, t. 1, Paris, 1930, p. 39.

²⁷ Actualmente el texto introductorio comienza con una referencia a Gregorio Magno, sobre la cual pueden ofrecerse estas observaciones: la leyenda medieval acerca del Papa Gregorio, cuya oración presuntamente salvó el alma del Emperador Trajano de tormentos infernales, nos fue primeramente reportada a principios del siglo VIII por un monje anónimo de Whitby, Inglaterra, y después aceptada dentro de las biografías de Paulus Diaconus (texto ampliado) y Johannes Diaconus. Mientras que estos documentos se concentran en la oración y las quejas del Papa, otra ola de transmisiones nos menciona también la enfermedad física escogida por él como castigo penitencial. Así leemos en un texto castellano del siglo XV: «E dizen que el ángel añadió: por que rrogaste por el danado, escoge de dos cosas qual quisieres; o serás atormentado dos dias en Purgatorio, o todo el tiempo de la tu vida serás en enfermedades e en dolores. E el escogió que quería más todo el tiempo de su vida auer estas enfermedades, que non ser atormentado dos dias en Purgatorio. Onde así fue fecho, que dende adelante o fiebre o podagra o alguna enfermedad siempre sofrío, o dolores, e más el dolor del estómago que lo atormentaua mucho» (cf. *Legenda Aurea*, cap. 46). Se puede descubrir aquí fácilmente un eco lejano de los *Dialogi* y la *Epistola ad Venantium et Italicum*, en los cuales Gregorio nos habla de sus varias enfermedades. Es de bastante interés que el *Arte de melodía* trata de edificar un puente entre este detalle biográfico y la percepción tradicional del Papa Gregorio como fundador de música sacra. Para más información sobre este tema véase GREGORIUS MAGNUS, *Dialogi*, ed. U. Moricca, Roma, 1924, p. 211 s. (lib. III, cap. 33); idem, *Epistola ad Venantium et Italicum*, Migne, PL, t. LXXVII,

dura y desgraciada» como la razón para su creación de «otra menos diuision de figuras. Y con aquellas menores figuras entre las maiores ordeno tal melodia o illuminacion de sonos, con que el canto lano pareciesse mas dulce cantando»²⁸. Esta frase nos demuestra que la amplificación de melodías estaba conectada al uso de notas que fueron interpoladas entre los tonos originales de un canto particular²⁹. Seguramente, la amplificación y la ornamentación resaltan como una de las principales características del Canto Ambrosiano, cuando es comparado al Canto Gregoriano. Ya en los tiempos medievales deben ser detectadas tales cualidades distintivas, puesto que el autor anónimo de la obra *Summa musicae* ob-

col. 1056 s. (lib. IX, ep. 123); *The Earliest Life of Gregory the Great By an Anonymous Monk of Whitby*, ed. B. Colgrave, Lawrence/Kansas, 1968 (reimpresión Cambridge, 1986), p. 126-129 (cap. 29) y 161-163, nota 122; PAULUS DIACONUS, *Sancti Gregorii Magni Vita*, Migne, PL, t. LXXV, col. 43, 48 s. y 56 s. (cap. 5, 15 y 27); H. GRISAR, «Die Gregorbiographie des Paulus Diakonus in ihrer ursprünglichen Gestalt, nach italienischen Handschriften», *Zeitschrift für katholische Theologie*, t. XI (1887), p. 160, edición pp. 164, 170; JOHANNES DIACONUS, *Sancti Gregorii Magni Vita*, Migne, PL, t. LXXV, col. 65 s. y 104-106 (lib. I, cap. 7); II, 44) Jacobus a Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Th. Graesse, 3ª edición, Ratisbona, 1891 (reimpresión Osnabrück, 1965), p. 196 s. (cap. 46); *La Estoria de los quatro Doctores de la Santa Iglesia...*, ed. F. Lauchert (*Romanische Bibliothek*, t. XIV), Halle, 1897, p. 297 s. (cap. 137: «de en commo rogó sant Grigorio por el alma del enperador Trajano e de la pena que ouo por ello»); G. PARIS, «La légende de Trajan», *Bibliothèque de l'École de Hautes Études*, t. XXXV, Paris, 1878, p. 261-298; F.H. DUDDEN, *Gregory the Great: His Place in History and Thought*, Londres, 1905 (reimpresión Nueva York, 1967), t. I, p. 48 s.

²⁸ *Arte de melodía*, frase 4-5.

²⁹ De este modo es comprensible que el capítulo que sigue a la introducción explique las figuras de las notas empleadas en la *melodía*, y sus valores. Al lector se le muestran ocho caracteres, los cuales pueden encontrar también en los *Commentarii musices* de GUILLERMUS DE PODIO, i.e., maxima, longa, brevis, semibrevis, alpha, tocius, uncus, y finalis (cf. lib. V, cap. 31-36). Entre estos merecen ser mencionados los llamados 'tocus' y 'uncus' porque según nuestro texto eran conocidos en Toledo por una palabra especial: 'estrunto'. En cuanto a los nombres 'tocus' y 'uncus', sólo aparecen en pocos tratados del siglo XVI (e.g., Domingo Marcus Durán, *Lux bella*, Sevilla, 1492, fol. (a6)); Martín de Tapia, *Yergel de Música spiritual speculativa y activa*, Burgo de Osma, 1570, fol. Ivijr). El *Ordinarium Barcinonense* de 1569 presenta ambas figuras bajo el nombre 'uncus' (fol. 247v).— Las primeras tres figuras derivan del acento poético de las sílabas en el texto: la brevis con un valor de la mitad de una longa, mientras que la semibrevis, siendo igual a la mitad o a un tercio de una brevis, ha sido inventada «para dar ayre o azer neuma al canto lano» ('ayre', obviamente la traducción de 'neuma', debe entenderse en este contexto como la frase melismática de un canto). Una explicación similar se da para la ligadura oblicua llamada 'alfa'. Cf. ESTER-SALA, María A., «Difusió de l'obra de J. Bermudo a l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569», *Recerca Musicològica*, v (1985), 13-43.

servó al final del siglo XIII que Gregorio Magno no hacía su canto tan largo, «quemadmodum sanctus Ambrosius dictus est cantum suum fecisse»³⁰.

Estudiando el texto introductorio de nuestro tratado español, considero de sumo interés el hecho de que el autor tratara de establecer una relación directa entre la *melodía* y el Canto Mozárabe, pues termina sus deliberaciones anteriores diciendo: «como parece en las cantorias de la missa mosarue antiquissimas en Toledo en su yglesia»³¹. ¿Fue esto un esfuerzo para engrandecer una práctica de ejecución musical bastante dudosa; o revela el autor, tal vez, cierta verdad acerca del origen histórico de la *melodía*? Sin embargo, cuál era el conocimiento actual acerca de un canto ya no existente en ese tiempo? ¿O fue posiblemente una reflexión de la reforma litúrgica mozárabe iniciada por el Cardenal Cisneros? Sin conocer la respuesta, me gustaría creer que, con respecto al *Canto melódico*, la idea de una fundación más antigua habría tenido sus méritos.

* * *

Regresemos a nuestro tratado español para centrar nuestra atención en el aspecto técnico y estilístico del *Canto melódico*. El capítulo II empieza con el estudio sobre el arte de *melodía* en un sentido más estricto, introduciéndolo con la definición dada anteriormente: «Melodía es ornar y agraciar los sonos del canto lano». Luego el autor prosigue esbozando el orden de presentación, el cual se basa en la siguiente división: «Melodía en un mismo punto, Melodía en subiendo, y Melodía en descendiendo». Para cada explicación se da el nombre, el patrón del embellecimiento y una definición del mismo.

Veamos primero la «Melodía en un mismo punto». Hay cuatro adornos en conexión con una sola nota, y estos son *quiebro*, *onda*, *tremolacio*, y *dos ondas*.

Quiebro significa llegar a una nota y quebrarla en dos partes, de tal manera que la voz no toca la nota baja ni la nota alta que sigue. Esta figura puede ocurrir en diferentes partes de una nota; *i.e.* al principio, al final, o con un quiebro al principio y otro al final de la nota.

Para ejecutar una *onda* se empieza de una nota dada a la siguiente nota más alta, y luego se regresa al tono inicial. Otra vez el movimiento de

³⁰ Véase M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784 (reimpresión Hildesheim, 1963, t. III, p. 197a).

³¹ *Arte de melodía*, frase 5.

onda, y aparentemente el 'deslizamiento' de la voz, puede ser ejecutado tanto al principio como al final de la nota.

El tercer ornamento, basado en una sola nota, la *tremolacio*, es explicado como el hacer 'temblar' todo el tono o una gran parte del mismo, sin tocar arriba ni abajo.

Dos ondas, finalmente, se caracterizan por ser sucesivas, de tal manera que cada una de ellas se alza desde el tono inicial a la nota más alta siguiente, y luego baja.

Después de estas explicaciones, se nos muestra un impresionante número de formas de ornamentación para ser aplicadas a intervalos ascendentes o descendentes, desde una segunda hasta una quinta. En general, presentan cuatro formas diferentes para cada intervalo, siempre acompañadas de un esbozo de sus características.

Además, el lector dispone de ilustraciones cuidadosamente escritas. También debo hacer mención de la terminología extremadamente singular de la obra, la cual por su lenguaje descriptivo, bien puede tener su origen en tradiciones folklóricas españolas. Era tal terminología la que fuera ridiculizada por Pedro de Loyola Guevara³².

Algunos ejemplos: *Gleva* (del latín 'gleba')³³ es un ornamento de tres notas ejecutadas entre los tonos de una tercera descendente. Empieza una segunda mayor debajo de la primera nota del intervalo, desde la cual pasa a una segunda mayor encima, y retorna a la nota principal, de manera que crea una transición suave hacia la segunda nota del canto llano.

Detrás del nombre *capileyo* o *capilejo*, de 'capilla', descubrimos una ornamentación de dos notas en relación al intervalo descendente de una segunda mayor. Al describir esta fórmula, el *Arte de melodia* menciona tres características: tocar en el punto más arriba, volver al punto mismo, y pasar al canto llano. De paso, es lógico que la inversión de *capilejo* sea llamada *contracapilejo*.

Ambas formas, como la mayoría de los ornamentos, pueden ser extendidas según otro patrón. Tales combinaciones tienen como propósito primordial el de ornamentar intervalos más grandes.

³² *Op. cit.*, fol. 28v-29r: «Y esto bien parece inuención, pues no tiene arte, y aún los mesmos nombres que tienen, parece que hazen burla dello, a los quales dizen Hondas, Formación, Goteados, Sobaquillo, y otros muchos que yo no sé, ni aún éstos que é dicho entiendo.»

³³ Sobre el fondo etimológico de éste y de los otros términos véase J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954.

En cuanto a los ornamentos individuales, quedan algunos nombres que merecen atención: *goteada* (deriv. de 'gota'), *cargadillo* (deriv. de 'carga'), y *sobaquilo* (deriv. de 'sobaco'). Entre los anteriores destaca el primero, de especial interés en lo que se refiere a sus características —la repetición o anticipación de una nota dada—, las cuales no se encuentran en ninguno de los otros patrones.

La realización más simple de ornamentación melódica se presenta en la *rastrada*, el adorno más frecuentemente mencionado. Llena el espacio de un intervalo dado mediante el paso por los tonos intermedios. Etimológicamente hablando, el verbo 'rastrar' ('arrastrar') se deriva de la palabra latina 'rastrum'³⁴.

* * *

Estudiando el fenómeno de *melodía*, uno tiene que darse cuenta que en la Edad Media el arte de aplicar ornamentos musicales era una manera de transmisión estrictamente oral. Mientras que la teoría de la música se ocupaba de temas especulativos y analíticos, era más bien a través de la práctica, la forma mediante la cual un cantor adquiría sus técnicas de embellecimiento. Solamente en el curso del siglo XVI aparecen los primeros ejemplos de un tipo de tratado, en el cual el arte de ornamentación vocal e instrumental se convirtió en tema de consideraciones didácticas. Investigaciones modernas nos han demostrado que el proceso de racionalización y estandarización empezó hacia el año 1530, con Italia y España como sus mayores centros³⁵. Obviamente la *melodía* debe ser considerada una parte de este proceso, y es posible que se refiera a una práctica ya existente en la Catedral de Toledo desde varios siglos antes. Ello es igualmente válido para la práctica ornamental francesa llamada

³⁴ Como el título del tratado nos indica, la *melodía* encontró su aplicación no solamente en música monofónica, sino también en polifonía (canto de órgano). En verdad, composiciones como la *Missa Tornacensis* del siglo XIV o los motetes de Felipe de Vitry con sus ampliaciones melódicas pueden acercarnos a la práctica actual de la *melodía*. El teórico italiano UGOLINO DE ORVIETO en su *Declaratio musicae disciplinae* (s. XV) nos presenta el término 'música melodiata', usando éste paralelamente al lado del término tradicional 'contrapunctus' (lib. II, cap. 1 y 4 Cf. *Corpus Scriptorum de Musica*, t. VII/2, ed. A. Seay, Roma, 1960, p. 3 y 8).

³⁵ Cf. FERAND, E. «Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance», en *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. J. LaRue, Nueva York 1966, p. 154-172.

*machicotage*³⁶. Aún cuando ésta se extendió en la Edad Media, su actual codificación no tuvo lugar sino hasta el siglo XVI. No obstante, la ornamentación como aspecto vital de ejecución musical, siempre fue expuesta a cambios técnicos y estilísticos, del mismo modo que todos los repertorios de canto monódico sostuvieron una transformación constante. Por eso se puede asumir con cierta verosimilitud que nuestro *Arte de melodía* refleja un nivel artístico avanzado del *Canto melódico*. De qué manera sobrellevaría cambios internos musicales, se ha podido ver en los ejemplos de Romero de Ávila expuestos al principio de este artículo. Al mismo tiempo podría imaginar fácilmente una práctica más antigua, caracterizada por un uso más flexible y extensivo de ornamentos y elaboraciones melódicas. Como quiera que fuese extensa su aplicación, eran siempre usadas para crear la impresión de melodías bellamente fluentes, y según las palabras del famoso teórico Domenico Pietro Cerone «para ganar la benevolencia de los oyentes»³⁷.

³⁶ La información más extensiva acerca de la 'machicotage' puede encontrarse en el *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* de JEAN LEBFUF, París, 1741 (reimpresión Ginebra, 1972), cap. 5. Véase también M. J. D'ORTIGUE, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant et de musique d'église*, París, 1854 (reimpresión Nueva York, 1971), col. 765-767; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. II, p. 437 s.

³⁷ *El Melopeo y el Maestro*, Nápoles 1613, lib. VIII, p. 541.

APÉNDICE

Barcelona, Biblioteca de Catalunya: Ms. 1325, fol. 21r-24v

CRITERIOS DE EDICIÓN

Texto principal: 1. Los signos de puntuación son empleados conforme al sistema actual. 2. Las letras mayúsculas y minúsculas son empleadas según el uso moderno. 3. Se reemplaza la contracción de palabras del tipo 'dorgano' con el apóstrofe: d'organo. 4. Se desarrollan las abreviaturas. 5. Se emplean los corchetes agudos < > para encerrar letras, sílabas, o palabras que resultan necesarias en cuanto al entendimiento del texto original; los corchetes rectos [] para indicar letras o palabras suprimidas; los paréntesis () para encerrar las partículas del texto original que se perdieron cuando el manuscrito fue cortado.

El *aparato crítico* registra todas las variantes del texto. Sirve también para explicar formas particulares de la ortografía, e.g., lano = llano, assaber = a saber, etc. Además el lector encontrará allí algunas notas textuales.

fol. 21r

Jesús

¹*Arte de melodía sobre canto lano
y canto d'organo*

²Quando sanct Gregorio por la oración de Trayano, por la penitencia de aquella, <sofria> vn dolor d'estómago, el qual dolor no le cessaua sino en la missa o en las horas canónicas, [y] por esto, porqué duró más tiempo la missa <y> las horas, puso la música en la yglesia, [en] la qual por muchos antigos filósofos antes d'él fue alada y inuentada. ³Y entonces notó el dominical y santural por canto lano y hizo que antíphonas y psalmos y responsos se cantassen, como parece en su tonario. ⁴Después sanct Ambrosio, arçobispo de Milán y doctor de los quatro en ti[m]ología, siendo sauio y affectado en la música y viendo que el canto lano assí como está es cosa muy dura y desagraciada, inuentó otra menor diuisión de figuras. ⁵Y con aquellas menores figuras entre las maiores ordenó tal melodía o iluminación de sonos, con que el canto lano pareciesse más dulce cantando, como parece en las cantorias de la missa mosarue antiquissimas en Toledo en su yglesia.

¹ lano] Lano (*La forma tipográfica 'lano' en lugar de 'llano' es usada a través del tratado*).

² Trayano] trayana Ms. // cessaua = cessaba // alada (= hallada)] alaua Ms. // inuentada] inuentaua Ms.

³ Y] y Ms. // hizo = hizo.


⁴ Milan] milan Ms. // sauio = sabio.


⁵ Y] y Ms. // entre] entra Ms. // paraciesse] pareciese Ms. // cantorias] cantarias Ms. // mosarue = mosarbe (mozárabe) // Toledo] toleodo Ms.


⁶Y porque plenaria noticia se aya de toda la melodía y de sus figuras y sus nombres, per menute ablaemos de las figuras principales y mayores de canto lano.


fol. 21v ⁷Capítulo <primero> de ocho figuras mayores
y principales de canto lano


⁸Las figuras del canto lano sacadas de las figuras de geometría / fueron inuentadas según la cantidad de las sílabas de cada vna de las ocho partes de la oración, es a saber, sílaba breue o longa. ⁹Y otras fueron inuentadas para dar ayre al canto lano, y otras para en lugar de ligaduras, quales son estas: Máxima, longo, breue, semibreue, alfa, tocus, vncus, finalis.


¹⁰Máxima es figura grande, como parece por exemplo , y antigamente fue inuentada <para> la sílaba longa, y fue sacada de la geometría quadrulatera, de la qual figura es canto lano [y no santos].


¹¹Longo  fue inuentado para la sílaba longa, y fue sacado de la mitad de la máxima por diuisión.

¹²Breue  fue inuentado para la sílaba breue, y fue sacado de la mitad del longo por diuisión.

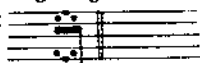
¹³El semibreue  fue inuentado para dar ayre o azer neuma al canto lano o en lugar de ligadura, el qual fue sacado de la mitad o del tercio del breue.

¹⁴Alfa  es figura como aquí, la qual fue inuentada para ligaduras y neumas, la qual fue sacada a similitud del epigonio que es figura de geometría.

¹⁵Tocus es figura sicut breuis con dos plicas azia riba , <y> fue inuentada en senyal de repelar la voz aza riba y tornar al mesmo punto en lugar de melodía.

¹⁶Vncus est figura como breue con dos plicas azia baxo , y fue inuentada para repelar la voz azia baxo y tornar al mesmo punto. ¹⁷Y estas dos laman en Toledo estrunto.

¹⁸Finalis es figura grande con dos birgulas después d'ela⁺, que trauiessen las cinco líneas:



⁶ Y] y Ms. porque (catalán) = porque // menute] manute Ms. // per menute = por menude-menudo (castellano), per menut (catalán).

⁹ Y] y Ms. // longo... finalis] Longo. Breue. Semibreue. Alfa. Tocus. Vncus. Finalis Ms.

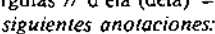
¹⁰ y no santos] Estas palabras no tienen ningún sentido en vista de la posición en la cual se encuentran.

¹¹ inuentado] inuentada Ms.

¹⁵ azia (aza) riba = hacia arriba // vos = voz.

¹⁶ azia baxo = hacia abajo.

¹⁷ Y] y Ms. // laman = llaman // Toledo] toledo Ms.

¹⁸ birgulas = virgulas // d'ela (dela) = d'ella // Debajo de la figura se encuentran en el manuscrito las siguientes anotaciones:  // cinco = cinco.

fol. 22r

¹⁹Capítulo secundo de diffinición
y diuisión de melodía

²⁰Melodía es ornar y agraciar los sonos del canto lano. ²¹Melodía es partida en tres partes: Melodía en vn mesmo punto, melodía en subiendo, melodía < en > descendiendo, de les quales seguns sus nombres y figuras y diffiniciones daremos exemplo por orden.

²²Capítulo terço de melodía
en vn mesmo punto

²³Melodía en vn mesmo punto en quatro maneras, es assab(er), quiebro, onda, tremolacio, dos ondas, la diffinición de los quales es:

²⁴Quiebro es entrando en el punto, quebra < n > do en dos partes que la vos no toque alto ni baxo, como parece por exemplo.



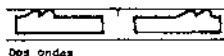
²⁵Onda es entrando en el punto y saliendo, tocando con la vos en el signo propinco más arriba del punto, y volver al mismo punto, como parece por exemplo.



²⁶Tremolacio es todo el punto o la maior parte d'el tremolar... no tocando en ninguno de los estremos arriba ni baxo, como parece por exemplo.



²⁷Dos ondas es onda doblada, como parece arriba y como parece por exemplo.



fol. 22v

²⁸Capítulo quarto de la melodía
subiendo

²⁹En la melodía subiendo y decendiendo se a de sobreponer al trauado solamente por el canto lano, del qual la diffinición es açi: ³⁰Trauado es sillaba que viene traue del son de la sillaba posada, y esto por la maior parte que la sillaba

²¹ melodía^{1,2} Melodía Ms. // les (catalán) = las // seguns (catalán) = según.

²³ assaber = a saber // quiebro... dos ondas] Qiebro / Onda / Tremolacio / Dos ondas Ms. // la] La Ms.

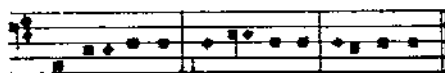
²⁴ vos = voz.

²⁵ vos = voz.

²⁶ ...] Obviamente se encontraba aquí otra palabra. En el manuscrito se pueden ver rasgos de una letra indescifrable. // Figura: Tremolacio] tremolacio Ms.

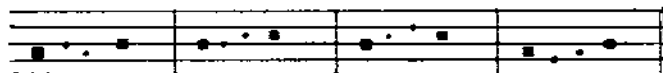
²⁹ trauado] treuado Ms. // solamente (catalán)] solament (sic) Ms.

sea de vna mesma dición, y en síllaba longa por la maior parte, como parece por exemplo.



Per om-ni-a se-cula seculorum

³¹Volviendo a la melodía del subir, comensando por segunda, quatro maneras ay de melodía en la segunda. ³²La primera es que toca en el punto más arriba y buelue al mismo punto y después va al punto mesmo del canto lano, <y> el nombre es sobaquilo. ³³La secunda es al azer otro punto en el mismo punto y azer otro punto en el que viene y passar al canto lano, y su nombre es goteada. ³⁴La terça es tocar en el punto propinco y en el otro más arriba y voluer al canto lano, y su nombre es cargadillo. ³⁵La quarta es que toca en el punto más baxo y torna al mismo punto y passar al canto lano, y su no <m>bre es rastrada, como parece por exemplo.



Sobaquilo

Goteada

Cargadillo

Rastrada

fol. 23r

³⁶Capítulo quinto de melodía
[y] de tercera subiendo

³⁷Melodía de tercera subiendo en quatro maneras. ³⁸La primera es entrepuesto entre'l un estremo y el otro vn son pequenyo. ³⁹La segunda es entrepuesto con cargadillo entrepuesto entre los dos extremos. ⁴⁰La terça es entrepuesto con gotea-

³¹ comensando = comenzando.

³² buelue = vuelve // sobaquilo] Sobaquilo Ms.

³³ azer = hacer // goteada] Goteada Ms.

³⁴ cargadillo] Cargadillo Ms.

³⁵ rastrada] Rastrada Ms. // Ejemplo (Sobaquilo):  Ms.

³⁹ entrepuesto] entrepuesta Ms.

da. ⁴¹La quarta es glosa rastrada que toca en el punto mas abaxo y buelue al mesmo punto <y al otro> más arriba y despues al canto lano, como parece por exemplo.



⁴²Capítulo sexto de melodía
de quarta subiendo

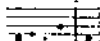
⁴³La melodía de quarta subiendo es en quatro maneras. ⁴⁴La primera es rastrada que es tocar en todos los puntos de entre los estremos. ⁴⁵La segunda es <rastrada> con cargadillo en medi(o) d'ela, anci a la parte graue como a la aguda, como entre el (e)stremo de la rastrada y el canto lano que conuiene. ⁴⁶La terça <es> onda fuera del primero punto y passar al canto lan(o). ⁴⁷La quarta es glosa despues de la onda sobredicha, passan(do) por los entrepuestos sonos, <como parece por exemplo>.



⁴¹ buelue = vuelve.

⁴⁵ d'ela (dela) = d'ella.

⁴⁷ sobredicha] sobradicha Ms. // Ejemplo: Rastrada²] Rastrado Ms. // La 4ª nota de la 'Rastrada con cargadillo' está rodeada con un círculo. // Después de notar la 'Glosa' el copista del manuscrito añade las siguientes figuras:



fol. 23v

⁴⁸Capítulo séptimo de melodía
de quinta subiendo

⁴⁹La melodía de quinta subiendo es en quatro maneras. ⁵⁰La primera es onda separada y passar al canto lano. ⁵¹La segunda es rastrada, y es passar por todos los entrepuestos. ⁵²La terça es rastrada con cargadillo al cabo d'ela. ⁵³La quarta es rastrada con sobaquillo, como parece por exemplo.



⁵⁴Capítulo prim<er>o de melodía
por descender

⁵⁵La melodía de descender por segunda, 3^a, 4^a y 5^a, como de cada vno daremos exemplo, y primerament a melodía de secunda.

⁵⁶Melodía de segunda descendiendo en quatro maneras. ⁵⁷La primera es goteada, y es azer otro son en el mismo punto y otro en el venidero. ⁵⁸La segunda <es> contracapileyo, y es tocar en el punto <más baxo y voluer al mismo punto> y baxar al canto lano. ⁵⁹La tercera es capileyo, y es tocar en el punto más arriba y boluer al punto mismo y passar al canto lano. ⁶⁰La quarta es glosa, y es tocar en el punto más baxo primero y segundo y voluer al canto lano, como parece por exemplo.



⁴⁸ septimo] Septimo Ms.

⁵² d'ela (dela) = d'eila.

⁵⁵ primerament (catalán)] primeramente (sic) Ms.

⁵⁷ goteada] Goteada Ms. // azer = hacer.

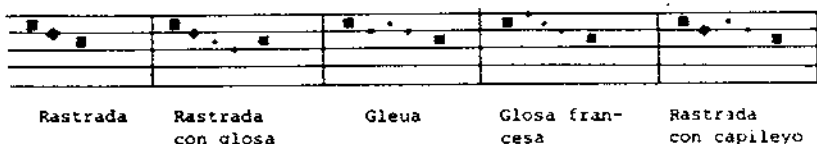
⁵⁹ boluer = volver.

⁶⁰ glosa] Glosa Ms.

fol. 24r

⁶¹Capítulo segundo de melodía
para terça descendiendo

⁶²La melodía para decender terça en sinco maneras. ⁶³La primera es rastrada que es tocar al son intermedio. ⁶⁴Segunda es rastrada con glosa después de la rastrada. ⁶⁵Terça es gleua que es tocar en el signo más baxo y boluer al mesmo punto y después boluer al signo que viene para passar al canto lano. ⁶⁶La quarta es glosa francesa que es tocar al punto más arriba y boluer al mesmo punto y al otro que viene baxando, y después al canto lano. ⁶⁷La quinta es capileyo con rastrada a la vna parte y a la otra, como parece por exemplo.



⁶⁸Capítulo terço de <melodía de>
quarta descendiendo

⁶⁹La melodía de quarta descendiendo es en quatro maneras. ⁷⁰La primera es rastrada, y es tocar en los signos de intermedio. ⁷¹La segunda es glosa, y es tocar en el signo más arriba y boluer al mesmo punto, y después rastrada. ⁷²La terça es rastrada con gleua a la parte baxa. ⁷³La quarta es rastrada con gleua a la parte d'arriba, como parece por exemplo.



⁶² sinco = cinco.

⁶⁵ gleua = gleba // boluer = volver.

⁶⁶ boluer = volver.

⁶⁷ *Ejemplo:* Gleua (= Gleba)] gleua Ms. // Glosa] glosa Ms.

⁷¹ boluer = volver.

⁷² gleua = gleba.

⁷³ gleua = gleba / *Ejemplo:* Rastrada^{1,2,3}] rastrada Ms.

fol. 24v

⁷⁴Capítulo cuarto de <melodía de>
quinta descendiendo

⁷⁵La melodía de quinta descendiendo es en quatro maneras. ⁷⁶La primera es rastrada, y es tocar en los puntos intermedios. ⁷⁷La segunda es contracapileyo a la parte aguda con rastrada. ⁷⁸La terça es capileyo a la parte aguda con rastrada. ⁷⁹La quarta es dos terceras con dos gleuas, como parece por exemplo.



Rastrada	Contracapileyo	Capileyo	Dos gleuas en
	con rastrada	con rastrada	dos terceras

⁷⁹ Rastrada] rastrada Ms. // gleuas (catalán) = gleuas (glebas) // Ejemplo: gleuas = glebas.

