

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



TRABAJO FIN DE MÁSTER
CURSO 2013-2014

**Fray Juan Sánchez Vidal (1715-1768): teoría y
música en el manuscrito M/761 de la Biblioteca
Nacional de España**

LUIS LÓPEZ RUIZ

TUTOR: JAVIER SUÁREZ-PAJARES

ÍNDICE

Introducción	3
Objetivos	3
Estado de la cuestión.....	3
Metodología	6
Descripción de la fuente principal	7
Tópicos comunes y rasgos de modernidad en la teoría musical especulativa española de la primera mitad del siglo XVIII	8
Algunas consideraciones sobre la música religiosa de las décadas centrales del siglo XVIII.	15
Fr. Juan Sánchez Vidal y su obra teórica y musical del manuscrito M/761 de la BNE.	21
Apuntes biográficos	21
Planteamiento de la autoría de fray Juan Sánchez Vidal del contenido del manuscrito M/761 de la BNE.....	24
El tratado <i>Historia y origen de la música y canto llano. Libro primero</i>	25
Las piezas musicales religiosas del manuscrito M/761 de la BNE.	36
Conclusiones y nuevas vías de investigación	52
Bibliografía	54
ANEXO I: Edición crítica del tratado <i>Historia y Origen de la Música y canto llano. Libro primero</i>	59
Criterios de edición.....	59
Historia y Origen de la Música y canto llano. Libro primero	60
Capítulo 1: De la música en común, de su definición y etimología.....	60
Capítulo 2: En que se trata de la invención de la música y sus instrumentos y quien la inventó.....	62
Capítulo 3: En que se explica quién se deba llamar músico, poeta, cantor, cantante, psaltes, profeta, compositor, maestro de capilla y ministril; y en qué se diferencian unos de otros	63
Capítulo 4: De la importancia de la música y de algunos efectos prodigiosos que causa.....	66
Capítulo 5: En que se trata de la Música reducida a arte y ciencia de cantar o modular	69
Capítulo 6: En que se dice cómo la música es una de las Siete Artes Liberales, y que a los sabios, nobles y príncipes conviene el saberla.....	70
Capítulo 7: En que se dice cómo la Música es un agregado de todas las Artes Liberales o incluye en sí a todas ellas y que es la que más inmediatamente se usa en el oficio divino	72

Capítulo 8: En que se trata de la música mundana, humana e instrumental	74
Capítulo 9: En que se trata de la música instrumental, reducida a música armónica, orgánica, rítmica, rítmica y métrica	75
Capítulo 10: En que se trata de la música que, según a lo que se aplica, se llama secular o religiosa	76
Capítulo 11: En que se trata de la música religiosa del Santo Templo de Salomón	79
Capítulo 12: En que se trata de la música eclesiástica de ahora y qué principio tuvo	82
Capítulo 13: En que se trata del manicordio, o clavicordio boeciano o pitagórico, y de los tres géneros músicos: diatónico, cromático y enarmónico	85
Capítulo 14: En que se trata del canto antiguo de San Gregorio Pontífice Magno	92
Capítulo 15: En que se trata del canto llano compuesto por Guido Aretino monje benito	97
Capítulo 16: En que se dice qué diferencia hay del canto llano al contrapunto y canto de órgano	102
Capítulo 17: En que se dice cuánto convenga entender y estudiar bien el canto llano a todos los que tienen obligación de cantar	104
Capítulo 18: En que se trata de todas y cada una de las partes que se cantan así en la misa como en el oficio divino	106
Capítulo 19: En que se exhorta no se canten, ni toquen, cosas profanas o humanas en la Iglesia	114
ANEXO II: Catálogo de las piezas musicales de M/761	119
ANEXO III: Edición crítica de piezas musicales.....	153
Criterios de edición de las piezas musicales y notas críticas	153
Misa – <i>Kyrie</i>	157
Misa – <i>Gloria</i>	166
<i>Stabat Mater</i>	188
Motete <i>O vos omnes</i>	208
<i>Coplas al misterio doloroso – copla 1ª</i>	211
Dúo al Nacimiento: <i>A mi Niño, a mi alma, a mi Bien</i>	212
Recitado y aria: <i>La altura del Dios omnipotente – Llega amorosa pastorcilla</i>	215
Recitado y aria: <i>Amor de Dios eterno – Rompe el pelícano el duro pecho</i>	223
Recitado y aria: <i>Oh, Cordero divino – Corderito amado</i>	230
Dúo al Santísimo: <i>Rebelde y pertinaz entendimiento</i>	237
Recitado y aria: <i>Sin Vos mi Bien – En la pena con que aliento</i>	243
Dúo al Santísimo: <i>No te canses, no, cazador de las almas</i>	252
Dúo al Santísimo: <i>Todo se da con primor</i>	254

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

El presente trabajo tiene como objeto estudiar el volumen facticio manuscrito con signatura M/761 de la Biblioteca Nacional de España, fuente con documentos datados entre los años 1755 y 1764, y aportar datos que contribuyan a la identificación de la autoría de la obra teórica y musical religiosa que en él se contienen, así como a presentar una aproximación biográfica del autor propuesto para dicha fuente: fray Juan Sánchez Vidal. Para el estudio y valoración del contenido de dicho manuscrito en el contexto de la música religiosa del periodo, este trabajo incluye entre sus objetivos la transcripción completa del tratado teórico manuscrito existente, así como la selección y transcripción de algunas de las piezas musicales más significativas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España es un volumen facticio que contiene el tratado teórico *Historia y origen de la música y canto llano. Libro primero* y una colección de piezas musicales en una sola encuadernación que agrupa diferentes documentos. El apartado posterior de descripción de fuentes detallará más su contenido. Por ahora, en la consideración del estado de la cuestión sobre esta fuente, debe concretarse la siguiente división: por una parte, y dado que una línea de investigación del presente trabajo ha sido la propia figura de fray Juan Sánchez Vidal, el estado del conocimiento de la vida y obra de dicho autor; en segundo lugar, la identificación del origen de la fuente y sus características, y por último, el conocimiento del contenido y su presencia en otros estudios musicológicos. A continuación se describirá el estado de la cuestión relativo a cada uno de los puntos anteriores, aunque el estudio concreto de la fuente en lo que respecta a caligrafía, encuadernación, tipo y procedencia del papel, etc., no formará parte del cuerpo de este trabajo.

En lo relativo al primer punto, el panorama es bastante desolador, ya que la información disponible de fray Juan Sánchez Vidal encontrada no es más que la que recogen los autores que han mencionado en sus trabajos el tratado teórico y que coincide en todo momento con los pocos datos que se incluyen en M/761. Este autor no tiene entrada en los diferentes diccionarios biográficos o enciclopédicos consultados¹ por lo que en la elaboración de su biografía nos hemos basado totalmente en fuentes primarias.

¹ Aguilar Piñal, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993; Asenjo Barbieri, Francisco: *Legado Barbieri / edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Vol.1, Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L.1986; Asenjo Barbieri, Francisco: *Legado Barbieri / edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Vol.2, Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L.1986; Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1986.

En relación al manuscrito, la única información es la incluida en el registro de la biblioteca que indica su procedencia de la biblioteca de Barbieri. No hay nada sobre datos de copistas o características físicas detalladas, más allá de la información que se encuentra en el catálogo que hicieron Higinio Anglés y José Subirá donde recogen las anotaciones que hizo el mismo Barbieri sobre el manuscrito y su opinión sobre la existencia de dos copistas. Se incluye a continuación su referencia:

Se trata de un volumen de 155 fols., desde el fol. 59, numerados recientemente a lápiz, caja de 26,2 x 15,8 cm., encuadernación del siglo XIX. Al dorso: “Sánchez Vidal Obras M.S.”. El volumen contiene tres partes: a) fols. I-58, b) fols. 59-67, c) fols. 68 hasta el fin. La primera se titula: “Historia y origen de la Música y Canto llano “Libro primero”, copiado en 1755. En el fol. 58 se lee el título del segundo libro de esta obra de autor anónimo: Canto llano theorico o especulativo. Libro segundo”.

Este volumen perteneció a Barbieri, quien escribió: “Esta obra incompleta, creo que es del Padre Fray Juan Sánchez Vidal, monge profeso de la Real Cartuja del Paular, y la creo escrita entre los años 1755 al 1764. Barbieri.”, con la rúbrica correspondiente. A continuación añadió: “Las obras de música práctica, y los villancicos que acompañan, son autógrafos del mismo fray Juan Sánchez Vidal.”

Esta obra se presenta copiada por dos manos: fols. I-2 y S-56 parece letra de un copista; en el fol. 56 v. se anota con rasgo gráfico que se parece al del fol. 2-7: “fin del libro prim.º. Esto es solo un rasgo o modelo de un tomo en folio que saqué después, dividido en tres libros, con muchas tablas o demostraciones mathematicas. Año 1755.” Por lo mismo, la obra en tres volúmenes – de la cual la presente es un breve compendio – estaba terminada ya en 1755. Sobre si su autor es el mismo Fray Juan Sánchez Vidal, no podemos por hoy asegurarlo [...].

La obra del autor anónimo tiene un valor excepcional entre los tratadistas del siglo XVIII. Las anotaciones que él escribe sobre el canto popular, cortesano y religioso, así como lo que expone sobre los instrumentos, valdría la pena de editarla aun en nuestros días. El autor conoce muy bien los teóricos de la antigüedad griega y latina, así como los de la Edad Media hasta el P. Kircher².

El tercero de los puntos que debemos abordar en este estado de la cuestión se refiere a aquellos trabajos que hacen mención al manuscrito M/761. La mención a la figura de Juan Sánchez Vidal, cuando aparece en estos estudios, lo hace ligada directamente al manuscrito y en ellos solo se contempla la obra teórica contenida en él, sin mencionar, salvo un caso, las obras musicales. Ya que son escasos los trabajos que se han referido al manuscrito, cabe comentar cada referencia brevemente, según su orden cronológico.

El primero es la gran aportación que Francisco José León Tello realizó en su estudio sobre la teoría musical española de los siglos XVII y XVIII. En el capítulo de *Otros tratados* de la sección de tratados de canto llano y figurado se refiere así al que nos ocupa:

Mucho más importante que los anteriores es el volumen en el que figura una *Historia y origen de la música y canto llano*. Es obra manuscrita e incompleta ya que, terminado el primer libro, se anuncia el segundo, pero no sigue su contenido. En cambio, se inserta a continuación una colección de composiciones del mayor interés. Son autógrafas de Fr. Juan Sánchez Vidal, monje profeso de la Real Cartuja del Paular: parece acertada la suposición de Barbieri de que la parte teórica fuera también de este compositor; pudo ser escrita hacia 1760. Más que su concepto y división de la música litúrgica o su exposición de la solmisación destaca en su tratado la distinción que establece entre músico, cantor, cantante, ministril, compositor, maestro de capilla e instrumentista³.

Como se observa, León Tello hace referencia a las piezas musicales y además incluye en las láminas finales del libro, que son fotografías de algunas fuentes

² Anglés, Higinio y José Subirá: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, 1946,1949 y 1951, entrada 100, pp. 199 a 202.

³ León Tello, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 532.

musicales, la primera página del aria *Oh, Dios sacramentado* existente en uno de los cuadernillos con piezas musicales del manuscrito. Con respecto a esta referencia, es interesante una pequeña puntualización: la Fundación Juan March conserva el original de la memoria entregada por León Tello y fechada en 1965⁴ que supondría el núcleo del trabajo publicado unos años más tarde, pero en este caso no aparece la referencia al tratado en cuestión, por lo que tuvo que ser un añadido posterior por parte del autor.

El siguiente estudio que cita a Sánchez Vidal y el tratado es el de Carmen M^a Álvarez Escudero sobre el compositor Miguel de Ambiela⁵. Esta autora cita directamente algunas líneas del capítulo tercero del tratado en el que se describen las figuras de ministriles y maestro de capilla junto con una clasificación instrumental.

Antonio Martín Moreno, en su clásica monografía sobre el siglo XVIII, incluye también una referencia al tratado, pero sin otorgarle autoría y sin citar en ningún momento la figura de Sánchez Vidal, aun cuando este nombre aparece en el lomo del libro. Al igual que León Tello, denota el interés de esta obra:

Mayor interés presenta el anónimo manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional, titulado precisamente *Historia y origen de la Música y Canto llano*. Escrito al parecer en 1755 tiene un valor excepcional entre los tratadistas españoles del siglo XVIII, según la opinión de Anglés, quien afirma que las observaciones que allí figuran sobre el canto popular, cortesano y religioso así como sobre los instrumentos, merecerían ser editadas en la actualidad⁶.

Ya en años posteriores, el tratado es citado en dos ocasiones por M^a Pilar Alén⁷. En ambas se refiere a él como una obra interesante de referencia para mostrar las quejas de algunos autores a las prácticas musicales religiosas de mediados del siglo XVIII. Para ello escoge algunos párrafos del último capítulo del tratado que es precisamente el que dedica este tema. Esta elección se discutirá más adelante, pero sí merece la pena ahora indicar que, en los dos trabajos, Alén identifica el tratado como anónimo, citando solo la referencia de Barbieri a la posible autoría de Sánchez Vidal.

Otra referencia interesante la encontramos en un artículo de Montserrat Sánchez Siscart⁸, donde el tratado aparece atribuido por la autora a la figura de Sánchez Vidal y lo cita entre autores como Andrés Lorente, Antonio de la Cruz Brocarte y Juan Francisco de Sayas como exponente de la consideración científica de la música en el siglo XVIII, señalando cómo Sánchez Vidal incluye también la consideración de la Música como disciplina artística.

Por último, un muy reciente trabajo de Bernardo García-Bernalt sobre la capilla de música de la Universidad de Salamanca incluye otra referencia a Sánchez Vidal como

⁴ Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, signatura MB-1965.76.I.II.

⁵ Álvarez Escudero, Carmen María: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al Barroco musical*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, pp. 22-23.

⁶ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 (consultada la edición de 2006), p. 435.

⁷ Alén, M^a Pilar: “La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, en Casares, Emilio y Carlos Villanueva (coord.): *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-25; Alén, María Pilar: “Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el siglo XVIII”, *Quintana*, nº 1, 2002, pp. 143-151.

⁸ Sánchez Siscart, Montserrat: “Notas sobre la evolución del concepto de “mimesis” en la teoría musical española del siglo XVIII”. *Revista de musicología*, vol. XX, 1997, nº 1, pp. 393-400.

autor de este tratado⁹, aunque de nuevo solo para usar algún extracto del mismo en el discurso general. En este caso, la descripción que el capítulo diecisiete realiza de las partes cantadas de la misa, aspecto que se comentará posteriormente.

Como puede concluirse, parece que en diferentes trabajos, la autoría de Sánchez Vidal del tratado *Historia y origen de la música y canto llano* no se establece o se realiza tímidamente. Por otra parte, es claro que, en diversas ocasiones, varios autores se refieren a la importancia e interés de esta obra, aunque no se ha realizado un estudio completo de la misma. En lo que se refiere al conocimiento de la figura de fray Juan Sánchez Vidal, en el punto de inicio de este trabajo, todo estaba por hacer.

METODOLOGÍA

La realización de este trabajo ha presentado dos vías principales de investigación, cada una con una serie de criterios metodológicos. La primera es la identificación de todos los posibles datos que contribuyan a configurar un perfil biográfico de Juan Sánchez Vidal. Para ello hemos partido de la relación de Juan Sánchez con el monasterio de Santa María de El Paular que se indica en el manuscrito. La ley de desamortización aplicada en el siglo XIX produjo la dispersión de los bienes del monasterio y su documentación fue trasladada en parte al Archivo Histórico Nacional, ya que el real decreto del 25 de julio de 1835 no permitía la venta de los contenidos de archivos¹⁰. Es por ello que una labor de investigación en dicho archivo ha sido el punto de partida para la localización de documentos que pudiesen aportar datos biográficos y ha permitido trazar una línea que enlaza con la catedral de Plasencia y con la ciudad de Granada, lo que se describe posteriormente en los apuntes biográficos de Sánchez Vidal.

La segunda vía trata el estudio del contenido del manuscrito. Para ello hemos realizado la transcripción completa del tratado y de determinadas piezas que se han considerado significativas. Como criterios para esta selección, se ha tenido en cuenta que la presencia de diferentes estilos en el manuscrito esté representada, se han considerado relevantes las indicaciones de fechas y autorías, y se han incluido piezas con diferentes plantillas instrumentales y vocales, así como con las diferentes tipologías que se describirán posteriormente. El estudio de diferentes trabajos musicológicos en torno a la música religiosa del siglo XVIII, en lo concerniente a la teoría y a la práctica musical, nos ha permitido crear un marco de referencia con el que contrastar las características extraídas de M/761 y situarlo así en un contexto que permita valorar adecuadamente su interés para la historia musical española del siglo XVIII.

En relación a las transcripciones. Los anexos I, II y III de este trabajo contienen, respectivamente, la transcripción del tratado *Historia y origen de la música y canto llano. Libro primero*, el catálogo completo detallado de las piezas del manuscrito y la transcripción de algunas obras musicales. Los criterios de edición utilizados para cada uno de ellos se incluyen en el anexo correspondiente.

⁹ García-Bernalt Alonso, Bernardo: *En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio (1738-1801)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 239-240.

¹⁰ Gómez, Ildefonso M.: *Real Monasterio de Santa María de El Paular*. Madrid: Diorki, 2004, p. 18.

DESCRIPCIÓN DE LA FUENTE PRINCIPAL

Ya se ha indicado el carácter de libro facticio de M/761, ya que es una encuadernación conjunta de diferentes cuadernillos o conjuntos de documentos. Desgraciadamente, la Biblioteca Nacional no dispone de información adicional que permita conocer quien realizó la encuadernación, pero planteamos la posibilidad de que fuese el mismo Barbieri para la inclusión de dichos documentos en su biblioteca, ya que el lomo de la misma está rotulado como *Sánchez Vidal – Obras*, con lo que parece que quien realizase la encuadernación daba por cierta la autoría del tratado a dicho músico. El *Inventario y tasación de la biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri ingresada en la Biblioteca Nacional en 1894* incluye la obra *Historia y origen de la música y canto llano, libro 1º*, indicando como autor a Fray Juan Sánchez Vidal con un signo de interrogación y su catalogación con signatura 23 en el estante G de la biblioteca de Barbieri, con una tasación de veinte pesetas¹¹. Sin embargo, este índice no proporciona detalles de procedencia o mención alguna a las piezas musicales. Esto parece relacionarse con las notas firmadas por Barbieri sobre la primera hoja del manuscrito, que ya indicasen Inglés y Subirá. En la parte superior de la misma hoja, y escrito a lápiz muy tenue, existe otra indicación de Barbieri: “1755 ¿será obra de Fray Juan Sánchez Vidal? (sí!)”.

Recogiendo la información de la catalogación de la biblioteca, el libro está formado por 154 hojas de 32 cm. de altura aproximadamente, aunque esto difiere en los diferentes documentos y su encuadernación está realizada en pasta española con tapas adornadas, tejuelo verde, falsos nervios y filetes dorados en el lomo. En la entrada del catálogo identifica el conjunto formado por dos libros, siendo el primero el tratado *Historia y origen de la música y canto llano*, al que cita como anónimo, y un segundo que incluye todas las piezas musicales, las cuales atribuye a Sánchez Vidal. Efectivamente el tratado no contiene indicación de autor, pero este punto se tratará más adelante. Los diecinueve capítulos de los que consta este tratado están descritos en un apartado posterior.

En lo que respecta a la segunda parte del conjunto, la Biblioteca Nacional incluye en su descripción la existencia de seis cuadernillos, cada uno con diferente contenido y características, pero siempre de carácter religioso. Salvo el cuadernillo primero, en pequeño formato de unos 20 cm. y que contiene letras de villancicos, todos los demás incluyen música notada en formato de partitura (exceptuando el *Credo* a tres voces del sexto cuadernillo). Hemos de comentar en este punto que esta descripción de la biblioteca parece inexacta en un aspecto. Aunque efectivamente es clara la identificación de los cuadernillos segundo al quinto, es nuestro parecer que existe un séptimo cuadernillo insertado entre las hojas 136 y 147 (numeración global del manuscrito) pertenecientes al sexto cuadernillo, y por tanto con un error de encuadernación. El color y estado del papel es claramente diferente al del resto de folios en ese conjunto. Por otra parte, cinco de las piezas del cuadernillo cuarto son copias casi literales de otros cuadernillos, tres existentes en el quinto y otras dos que son precisamente de este denominado séptimo cuadernillo y no del sexto¹². El

¹¹ *Inventario y tasación de la biblioteca de Francisco Asenjo Barbieri ingresada en la Biblioteca Nacional en 1894*. BNE, MSS/20461, fols. 101v-102.

¹² Las piezas repetidas son las *Coplas al Corazón de Jesús Sacramentado: Sagrado ymán de mi afecto*, los conjuntos de recitado y aria *Amor de Dios eterno, que te abrasas - Rompe el pelicano el duro pecho* y *Oh Cordero divino que tanto te has humanado – Corderito amado pues hoy me has llamado* del cuadernillo quinto y el villancico con estribillo *Agraciada pastorcilla, triste y sola y con mancilla* y el

planteamiento de que el cuarto cuadernillo incluya copias de los otros dos, y no al revés, se discutirá en el apartado de descripción del contenido musical. Otro error de encuadernación, esta vez del quinto cuadernillo, sí que es recogido por la descripción de la biblioteca. Las hojas 117 y 118 de dicho cuadernillo están insertadas fuera de lugar, de hecho interrumpiendo el final del aria que existía en el folio 116v y que concluye en 119. Sin embargo estas dos hojas solo incluyen dos piezas y no las hemos considerado, al igual que la biblioteca, como pertenecientes a un cuadernillo adicional.

En lo que respecta a las indicaciones de fechas y autorías, interesa saber que, además de la fecha de 1755 incluida en la nota final del tratado teórico, solo los cuadernillos primero al cuarto contienen fechas, siendo respectivamente 1757, 1763, 1763 y 1763-1764. La referencia a fray Juan Sánchez Vidal solo se incluye al final del cuadernillo segundo y en las piezas del cuadernillo cuarto, mientras que la inclusión de autoría de los cuadernillos primero y quinto solo indica “un padre cartujo”.

El anexo II de este trabajo incluye la catalogación completa de todas las piezas de los diferentes cuadernillos junto con su instrumentación, tipología e incipits. Igualmente, un posterior apartado que describe la música del manuscrito, ofrece más información en cuanto al número de piezas y características. La siguiente tabla incluye la localización de cada parte del manuscrito según la numeración global, así como el número de piezas de cada cuadernillo.

	Localización en M/761	Nº de obras
Tratado teórico	Fols. 1-56v	1
Cuadernillo 1º	Fols. 59-65v	2
Cuadernillo 2º	Fols. 69-84v	1
Cuadernillo 3º	Fols. 86-94v	3
Cuadernillo 4º	Fols. 95-106v	9
Cuadernillo 5º	Fols. 108-127v	11
Cuadernillo 6º	Fols. 129-136v/147-154v	7
Cuadernillo 7º	Fols. 137-146v	6

Tabla 1: Divisiones y contenido de M/761

TÓPICOS COMUNES Y RASGOS DE MODERNIDAD EN LA TEORÍA MUSICAL ESPECULATIVA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Con el objetivo de poder realizar una valoración de la obra teórica que se incluye en el manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España, es necesario realizar un breve recorrido por algunos aspectos de los estudios de similar índole que otros tratadistas realizaron durante la primera mitad del siglo XVIII. Dada la fecha que el mismo manuscrito ofrece como datación del tratado teórico (1755) y la biografía de fray Juan Sánchez Vidal, se limita este apartado a los aspectos tratados en obras anteriores a 1760. Por otra parte, y dado el contenido del tratado, se escogen aquellos trabajos de tipo especulativo frente a los que centran su interés en aspectos técnicos compositivos o de interpretación instrumental.

Más que realizar una descripción del contenido de los principales tratados de este periodo, este apartado pretende conformar un marco teórico en el que se identifiquen los

recitado y aria *La altura del Dios omnipotente no desdeña al más humilde pastorcillo* – *Llega amorosa pastorcilla*, ambos del denominado séptimo cuadernillo.

principales aspectos incluidos por los tratadistas de la época y detectar aquellos que, en la transformación del discurso de cada autor, muestran el cambio de pensamiento estético y musical del período.

De singular importancia para un estudio de la obra teórica española del siglo XVIII es el trabajo que realizara Francisco José León Tello en los años sesenta becado por la Fundación Juan March, publicado finalmente unos años más tarde con algunas ampliaciones¹³. Igualmente, Antonio Martín Moreno, en su monografía dedicada al siglo XVIII¹⁴, dedica un capítulo final a la teoría musical de este siglo, con especial dedicación a las polémicas musicales ocurridas.

Al recorrer los diferentes tratados teóricos especulativos españoles se encuentra una insistente repetición de ciertas temáticas y contenidos, muchas veces con casi idéntica definición. Lejos de interpretarse como un moderno concepto de copia o plagio intelectual, parece que la inclusión de determinados tópicos en los tratados permitía a un autor establecerse dentro de una tradición erudita que se identificaba por una serie de contenidos casi obligados, al menos hasta los nuevos enfoques del pensamiento ocurridos en la segunda mitad de siglo. De este hecho son conscientes muchos tratadistas, y parece que prácticamente se ven obligados a incluir estos tópicos, aun muchas veces siendo otro el interés principal de su obra¹⁵.

Muchos de estos tópicos comunes son de carácter altamente especulativo y anacrónico, casi mitológico, orientados a recoger una antiquísima tradición de definiciones, divisiones y conceptos que aparece ya en los principales tratados medievales. La mayoría se muestran prácticamente inalterados y su inclusión parece responder más a una exigencia del formato que a una credulidad ciega de los autores. Por el contrario, encontramos aquellos otros contenidos que describen una teoría musical de carácter práctico destinada a definir el sistema musical empleado o los tipos musicales del momento. Ambos grupos son recorridos por los tratadistas de similar manera, lo que permite observar, principalmente en los segundos, la evolución del pensamiento musical de estos años.

Dentro de los temas más especulativos, los tratadistas recogen una concepción triple para el origen de la música, aludiendo a un origen bíblico, de la antigüedad clásica y de la historia del cristianismo. El primero de los tres supone citar a personajes como el rey David o su hijo Salomón, en sus actos de alabanza divina con prácticas musicales y con el canto e invención de los salmos, o la atribución de la invención de la música a Jubal o Tubal, descendiente de Caín descrito en el Génesis¹⁶, y cuya historia sufre algunas

¹³ León Tello, Francisco José: *La teoría española...*

¹⁴ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española...*

¹⁵ León Tello apunta esta cuestión al tratar la obra de Antonio Martín y Coll: “La tradición opera con fuerza especial en la teoría de la música. Cuando se trata de libros dedicados al canto llano, la reiteración especulativa era necesaria.” (León Tello: *La teoría española...*, p. 468). Martín y Coll llega a avisar al comienzo de su tratado *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro* de 1714 que “Nada de cuanto contiene la obra es mío”, como advertencia de la inclusión de elementos que proceden de una obligada tradición literaria.

¹⁶ El capítulo 4 del libro del Génesis incluye la descripción de los descendientes de Caín, hijo de Adán y Eva. Lamek pertenece a la quinta generación después de Caín y tuvo dos esposas, Ada y Zila. De Ada, nacieron Jabal y Jubal, siendo este último el padre de todos los que manejan arpa y órgano (vers. 21). Otro personaje, citado también a menudo, es Tubal-Caín, hijo de la otra esposa Zila, de quien dice el Génesis que fue el artífice de toda obra de bronce y hierro (vers. 22).

modificaciones en los diferentes tratados. En efecto, ya el tratado de Andrés Lorente publicado en 1672, indica que:

El cual Tubal, entrando un día en la fragua de Tubal Caín, su hermano, primer inventor de la herrería, vio que los martillos, y por mejor decir, reparó en que los martillos hacían y causaban consonancias y música con su sonido, [...] y de aquí nació y tuvo su principio el canto de órgano entre los hombres¹⁷.

Pablo Nasarre, por su parte, incluye este tópico con la idea de que del nombre de Jubal se deriva el júbilo:

Se puede inferir de esta palabra júbilo lo que significa propiamente alegría, que es uno de los efectos que causa, por derivarse esta palabra de Juval, que fue el primero que inventó instrumentos que recreasen y alegrasen¹⁸.

También los tratadistas de mediados de siglo, Antonio Ventura Roel del Río¹⁹ y Juan Francisco Sayas²⁰, realizan su correspondiente mención a Jubal. Por su parte, y en relación a la polémica sobre la inclusión del Si bemol en los modos quinto y sexto, Luis Cirilo González remitía a Jubal para justificar que él mismo usaba el bemol en su época ya que, de lo contrario la música estaría imperfecta²¹.

La relación con el mundo de la antigüedad clásica es otro punto obligado para describir el origen de la música, o más bien en este caso, el del origen de determinadas posturas y efectos de la misma. Así, autores como Pitágoras, Platón y Aristóteles son recurrentes en la descripción de sus posturas ante la música, punto que no merece la pena discutir aquí. En este sentido, la línea se extiende a autores latinos y del cristianismo antiguo. La autoridad de Boecio, la responsabilidad de San Ambrosio y San Gregorio en la creación de los cantos o las referencias a San Isidoro y a Casiodoro para describir las bondades y efectos de la música, son puntos comunes. Incluso la figura de Jesucristo aparece como referencia para el origen de la música en algunos trabajos, como el citado de Juan Francisco Sayas.

Otro punto recurrente en los tratados será la discusión del carácter científico y artístico de la música, así como su misma definición y los tipos que de ella existen, en su versión más metafísica boeciana que considera la triple división de música mundana, música humana y música instrumental. Tanto la definición como la consideración científica de la música y su relación con las Siete Artes Liberales son de gran interés en este periodo, ya que los ligeros cambios introducidos por los tratadistas dejan ver un alejamiento de la postura racional de principios de siglo hasta la primacía del aspecto

¹⁷ Lorente, Andrés: *El porqué de la música en que se contiene las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada en útiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocantes a la Harmonía Música*. Alcalá de Henares: 1672, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 18.

¹⁸ Nasarre, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: 1723-24, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 90.

¹⁹ *Institución armónica o doctrina músico teórica y práctica que trata del canto llano y de órgano; exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro*. 1748.

²⁰ *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto y modestia, con que la debemos todos los Sacerdotes practicar en su Santo Templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas Deydades, en sus Templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por agena Theatral y Profana: Fundado en las Escrituras Divinas, concilios Sagrados, Decretos y Bulas Pontificas, Santos Padres y Autores los más graves de la Facultad*. 1761.

²¹ León Tello: *La teoría española...*, p. 477.

sensorial de la segunda mitad. Según Sánchez Siscart, de nuevo Lorente se sitúa como figura esencial para los tratadistas de principios de siglo:

El inicio del XVIII viene marcado por la omnipresencia de la obra de Lorente, que sintetiza la teoría y práctica del siglo anterior. Esto condiciona que los primeros tratados sigan la corriente tradicionalista de raíces aristotélicas y tomistas, lo que, unido a la condición eclesiástica de los teóricos y a su formación escolástica, hace que se mezclen argumentos basados en la autoridad con los emergentes del racionalismo²².

Así, encontramos la postura matemática de Pedro de Ulloa²³ o planteamientos como el de Nasarre cuando indica el carácter de la música como ciencia:

Digo ser ciencia la perfecta armonía, porque no puede haber armonía perfecta donde no hay sonido perfecto; y el decir de melodía perfecta es porque de la perfección del sonido nace la perfección de la consonancia y de la consonancia la proporción, la cual engendra la melodía perfecta²⁴.

La relación con otras disciplinas científicas es, por tanto, inmediata, recogiendo la posición de la música dentro del *Quadrivium* medieval y cómo se identifican aspectos musicales con la Geometría, Aritmética y Astronomía: “La distinción de los tonos es relacionada con la Aritmética, las dimensiones lineales de los cuerpos sonoros es vinculada a la Geometría y el carácter móvil de la vibración a la Astronomía”²⁵.

Por su parte, la consideración artística de la música es preferida por Antonio Martín y Coll, todavía en el primer cuarto de siglo cuando, referido a denominar ciencia a la música, no quiere “vestirla de tan rumboso nombre, porque aunque el de ciencia es más noble, confieso con los filósofos que a la música le viene mejor el arte”²⁶.

Un autor posterior, como Antonio Ventura Roel del Río²⁷, ya incluye en sus planteamientos un diferente sentir a lo que debe gobernar una buena composición musical. Junto con Antonio Rodríguez de Hita²⁸, será uno de los principales autores que a mediados de siglo participe de la discusión que la obra *Teatro Crítico Universal* (primer tomo publicado en 1726) del padre Benito Feijoo planteó por su rechazo a las novedades musicales que el estilo italiano introducía en la música religiosa. El *sonar bien* para Roel del Río está sujeto al deleite del oído, aunque en este punto también había avanzado el mismo Feijoo cuando plantea:

²² Sánchez Siscart, Montserrat: “Notas sobre la evolución...”, p. 394.

²³ *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid: 1717.

²⁴ Citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 91.

²⁵ León Tello: *La teoría española...*, p.91 en relación a la teoría musical de Nasarre.

²⁶ *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro, dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece a la teórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica y las entonaciones de los psalmos con el órgano. Dispuesto por fray Antonio Martín y Coll, Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco y organista del Real Convento de Madrid. Dedicado al glorioso San Diego de la ciudad de Alcalá de Henares*. 1714.

²⁷ *Institución armónica...* 1748.

²⁸ *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales. Documentos a los Profesores de Música. Cartas a sus discípulos de D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. 1757.

El juez supremo y único de la Música es el oído. Si la Música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima; y siendo bonísima no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas²⁹.

Este comentario de Feijoo sirve para poder realizar una descripción de las fases por las que el cambio de pensamiento atraviesa en esta primera mitad del siglo XVIII ante el cambio del sistema de reglas compositivas del barroco hacia el neoclasicismo de los años posteriores. Las polémicas de comienzos de siglo ante las disonancias introducidas por Sebastián Durón o, especialmente, por Francisco Valls en su misa *Scala Aretina*, sirvieron de base para un discurso cada vez más proclive al cambio estilístico.

En una primera fase encontramos aquellos autores que reconocen la limitación de las reglas de los grandes maestros del período anterior, la no universalidad de las mismas y la existencia de excepciones. En este sentido, el compositor Miguel de Ambiela es paradigmático, al afirmar, según indica Álvarez Escudero, que, a pesar de su consideración de la música como “arte liberal y además verdadera ciencia y como tal tiene sus primeros principios ciertos e invariables”, Valls no había quebrantado las reglas, ya que “la regla de la música que prohíbe entrar cantando en especie disonante no es tan universal que no admita excepciones”³⁰.

La segunda fase en este proceso es la que concede directamente al oído el juicio de valor para corroborar la validez de un determinado pasaje musical. Es la fase en que, para Sánchez Siscart, el oído se convierte en el “receptor primario de la música que luego será juzgada por el entendimiento y, por tanto, aunque no pueda discernir, sí puede juzgar entre lo sonoro agradable y desagradable”³¹.

Una tercera fase, situada en los años centrales del siglo, precede a los planteamientos que tratadistas como Antonio Soler o Antonio Eximeno propondrán algunos años después. Sin llegar, como estos últimos, a declarar directamente nuevas posturas y teorías en el campo técnico o estético, defenderán claramente la necesidad de un nuevo conjunto de reglas para la música ante la imposibilidad de las antiguas para seguirle el paso en sus novedades compositivas. Esta parece la postura de Antonio Rodríguez de Hita cuando indica que:

Se dice al discípulo no dé las falsas sino con ligadura y se dan de golpe a cada paso, se llama a la cuarta falsa y se usa como consonante a todas horas... No digo que no dicen bien...pero sí pretendo se persuadan a que es menester aprender ya por otras reglas y otras razones³².

Otra temática recurrente a la que parece debían acudir los tratadistas de la primera mitad de siglo es la que recoge la relación de la teoría modal con los afectos, así como sus efectos terapéuticos. Es esta una antigua tradición que se trata a comienzos de siglo desde una perspectiva de explicación científica y que permitirá relacionar cada modo con un conjunto determinado de estados emocionales. De la segunda década son los

²⁹ Feijoo, Benito: “El no sé qué”, *Teatro Crítico Universal*, tomo sexto, 1734, citado en Martín Moreno: *Historia...*, p. 425.

³⁰ Ambiela, Miguel de: *Disceptación música y Discurso Problemático en que se controvierte la entrada del segundo tiple en el Miserere Nobis de la Misa que Don Francisco Valls, Presbítero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Barcelona compuso con el título de Scala Aretina, por Don Miguel de Ambiela, Presbítero, Racionero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia de Toledo*. Toledo: 1717, citado en Álvarez Escudero, Carmen María: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela...*, p. 181.

³¹ Sánchez Siscart: “Notas sobre la evolución...”, p. 396.

³² Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo...*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 214.

trabajos de Tomás Vicente Tosca³³ y Pedro de Ulloa, que relacionaran las vibraciones de los sonidos con vibraciones nerviosas del cuerpo humano que explican este fenómeno, y posteriormente el trabajo de Nasarre que relaciona cada modo incluso con un astro determinado, el cual le otorga su carácter concreto. El rechazo directo a esta teoría, o su matización en el tipo concreto de música que cause estos efectos determinados más allá del canto llano, es un rasgo de modernidad en la teoría musical. El punto de inflexión lo volvemos a encontrar en Rodríguez de Hita:

Ríome de que el primero punto bajo es triste y de que el octavo es alegre; lo que hace alegres y tristes los tonos es la colocación de las especies y figuras; quédese lo demás para cuento del tiempo de Lino, Anfión y Orfeo, cuando todo se explicaba por símiles y parábolas³⁴.

La influencia de la música en los afectos humanos es planteada a menudo en relación a la idoneidad de un tipo de música u otro para la interpretación en el templo. Una discusión central en toda la tratadística de la época será la aceptación o no de las nuevas modas compositivas procedentes de Italia y que se habían establecido fuertemente en la música teatral y ejercían su influencia en la música religiosa. Algunos teóricos abordan directamente el tema, mientras que en otros se puede rastrear su efecto en las disquisiciones técnicas que realizan de la música de su tiempo.

Pablo Nasarre se encuentra entre los primeros, cuando afirma que la música española es para él preferible a la italiana, ya que los italianos “usan las disonancias con desorden y desconcierto, que parece que hay un trocar de las consonancias en disonancias”, mientras que los españoles “sea porque la letra se haga más inteligible o por estilo introducido hacen las ligaduras de menos figuras a fin de abreviar la letra y a veces aunque sean muchas ponen letra en todas”³⁵.

Aún más crítico con la introducción del estilo italiano se muestra el padre Feijoo:

Las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de minuetos, recitados, arietas, allegros y a lo último se pone aquello que llaman grave, pero de eso muy poco porque no fastidie. [...] ¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebros amatorios, aquellas inflexiones lascivas que contra las reglas de la decencia y aun de la música enseñó el demonio a las comediantas y estas a los demás cantores?³⁶

Por otra parte, es muy claro su rechazo a la introducción del violín dentro de los instrumentos para la música religiosa. Feijoo no está conforme con la introducción del violín en la iglesia por el carácter de su sonido, ya que “sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus”³⁷.

Es este teórico alguien fundamental para enumerar los criterios de deformación que la música contemporánea presenta respecto a la antigua:³⁸ división excesiva de las figuras, aumentando la velocidad con pérdida de la precisión; multiplicación de las

³³ *Tratado de la música especulativa y práctica*, incluido en su *Compendio matemático*, 1710.

³⁴ Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo...*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 221.

³⁵ Nasarre, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: 1723-24, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 158.

³⁶ Feijoo, Benito: *Discurso sobre la música en los templos*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 164.

³⁷ Feijoo, Benito: *Discurso sobre la música en los templos*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 165.

³⁸ León Tello: *La teoría española...*, pp. 168-169.

alteraciones sacando “la armonía de quicio” y libertad formal del melodismo que destruye las reglas del contrapunto imitativo.

En los años cuarenta, la posición de los tratadistas es mucho más abierta, desde la admisión de Francisco Valls de las virtudes de la música italiana, aunque reservada para su uso fuera del templo:

Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la Música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc. y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición, pero esto que para el Teatro es admirable, en el Templo [...] sería impropio³⁹.

Otro ejemplo muestra las preferencias de Antonio Rodríguez de Hita de esta música para afectar el alma:

Persuadíos a que la mayor habilidad del compositor es morar el ánimo del que oye y no el poner pasos, imitaciones, ni fugas; y si no, decidme, ¿qué pasos, imitaciones ni fugas tiene un aria? Y con todo las oímos tales que dominan enteramente el alma⁴⁰.

Los criterios que indica Feijoo sobre la transformación de la música en su época son rastreables en las discusiones técnicas que los tratadistas de cada década incluyen en sus trabajos, aún sin que ello suponga una formulación de opinión ante el cambio estilístico. Uno de los puntos más tratados y que más ejemplifica la idea del cambio es el que trata el sistema hexacordal para la formación del sistema musical, así como el número de modos considerados y sus posibles transportes. No es sorprendente que el sistema hexacordal y de mutanzas que había gobernado el canto llano se mantuviese debido a la importancia de este en la música religiosa y de su reducido ámbito melódico, para el cual era suficiente dicho sistema. Pero la necesidad de acudir a nuevos sistemas técnicos para la música es evidente cuando se van introduciendo los conceptos de tonos con alteraciones transportados y las melodías que instrumentos y cantantes realizan son de ámbitos mucho más amplios. Así, ya Pedro de Ulloa, en su tratado de 1717 introduce en su discusión tanto el sistema hexacordal como el heptacordal que incluye la séptima sílaba Si.

Todavía Nasarre se atiene al sistema de seis notas, aludiendo a la perfección de este número indicando que “siendo la música perfecta, como es, era razón que tuviese voces en número perfecto que la expresasen”⁴¹.

Algunos autores, como Roel del Río, llegan a vislumbrar la diferencia entre tono y modo, hasta ahora íntimamente relacionados ya que un cambio de modo supone un cambio también de altura o tono. Pero la diferencia es fundamental cuando se entiende la teoría de los modos transportados, de manera que sobre un mismo tono puedan construirse modos diferentes. En su caso Roel del Río llega a aceptar los modos transportados y las alteraciones propias, pero solo admite cinco modos diferentes, en una teoría confusa que se sitúa a medio camino entre las que adoptan claramente la bimodalidad mayor y menor. Este último concepto está mucho más clarificado en el

³⁹ Valls, Francisco: *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona: 1742, fol. 7, citado en Alén, María Pilar: “Controversias...”, p. 147.

⁴⁰ Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo...*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 223.

⁴¹ Nasarre, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: 1723-24, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 110.

importante tratado de Antonio Soler, en el que incluye doce tonos mayores con sus alteraciones propias y doce tonos menores, si bien estos últimos no corresponden a una escala natural de La transportada.

La aparición del sistema heptacordal, de los modos transportados y la reducción del número de los mismos son por tanto rasgos que irán mostrando la modernidad de los tratados musicales. Junto con la defensa de la nueva música en la Iglesia, las variaciones introducidas en la teoría de los afectos y las obligadas alusiones al origen e historia de la música, todos estos temas fueron lentamente transformándose durante la primera mitad del siglo XVIII, en un discurso que indicaba el cambio de pensamiento estético musical de estas décadas.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA MÚSICA RELIGIOSA DE LAS DÉCADAS CENTRALES DEL SIGLO XVIII.

La consulta de la bibliografía específica para la música española del siglo XVIII, así como la observación del repertorio musical religioso de la primera mitad del siglo, muestran como aspecto más significativo que este periodo fue rico en nuevas propuestas y cambios estilísticos. El panorama para describir estos cambios musicales es extenso y no forma parte de los contenidos del presente trabajo, sin embargo, dadas la descripción que más adelante se realiza de la música contenida en M/761, es necesario apuntar algunos rasgos que conformen un marco de características de la música religiosa de mediados de siglo.

En relación a este nuevo estilo o estilo moderno que se va imponiendo a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, la musicología española ha matizado en los últimos años la influencia de la música italiana y el papel de los músicos italianos en su formación, lejos de las antiguas valoraciones de décadas pasadas de musicólogos como José Subirá sobre la invasión o contaminación de la música española por la italiana. Sin entrar de nuevo en gran detalle en este punto, pueden citarse los ejemplos de Álvaro Torrente:

Parece, pues, que la introducción de las convenciones de la ópera italiana en los villancicos de la capilla real fue realizada por compositores españoles, y su desarrollo más marcado ya se había completado antes de que el primer compositor italiano de importancia (Falconi) obtuviera un puesto en la corte. Durón, Literes, y en particular Torres, parecen haber sido los artífices del proceso⁴².

Y el de José López-Calo:

Pero es indispensable, antes de comenzar a estudiar el desarrollo que esta nueva música experimentó a lo largo del siglo, volver a los dos orígenes de los que procede: lo que haya habido de desarrollo autóctono de la música española de iglesia recibida de los siglos anteriores y el influjo que la música extranjera, particularmente la italiana, haya ejercido en el nacimiento o creación de esta nueva música. [...]

Una opinión intermedia parece ser la más acertada. Podría expresársela así: que las fórmulas melódicas, o, si se quiere con otra definición, los “ingredientes” que constituyen la melodía, preexistían ya, pues se las encuentra, y en abundante número, en la música de finales del siglo XVII, y aun antes. De tal manera, que quien quisiera defender a ultranza, en un modo poco menos que exclusivo, el papel de la continuidad en la evolución histórica de la música tiene, ciertamente, una

⁴² Torrente, Álvaro: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Boyd, Malcolm, Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p. 94.

base segura y cuenta con razones muy poderosas que lo sostengan. Pero creo que no son suficientes para explicar lo sucedido [...] a partir de los primeros decenios del siglo XVIII⁴³.

Dos de los aspectos centrales tratados en los estudios de la música de este período son los cambios experimentados en las plantillas instrumentales de las composiciones y las novedades en los planteamientos formales. Es precisamente el trabajo de López-Calo el que sirve como referencia para, a modo de resumen general, indicar algunas características generales de los cambios sufridos durante estos años por la música. Según López-Calo⁴⁴, el proceso de transformación vio la sustitución del modelo compositivo modal por el tonal, extendiéndose el uso de la armadura de clave propia de la tonalidad y desapareciendo las claves altas usadas para el transporte de la música. Igualmente, la música religiosa observará una preferencia por el compás binario. En relación a los instrumentos musicales, se produce una sustitución por aquellos más modernos, para los que se escribe en un lenguaje instrumental técnico específico, alejado de la imitación de modelos vocales. Su papel en las composiciones vocales crecerá hasta encontrar partes exclusivamente instrumentales.

Las novedades estilísticas, sin embargo, no hicieron desaparecer el precedente estilo contrapuntístico de la música religiosa, más bien supusieron la coexistencia de dos estilos en este período al que los compositores acudían en función, generalmente, de la lengua del texto de la composición. Como indica Martín Moreno, las composiciones religiosas en latín parecían exigir el uso del modelo contrapuntístico más solemne, mientras que las composiciones en lengua vernácula se servían de la melodía y la composición homofónica. Estas diferentes posibilidades parecen recogidas en las clasificaciones que los teóricos de la época realizan para la música de su tiempo. Es el caso de la clasificación de Francisco Valls en estilo *eclesiástico, canónico o motético* para la música en lengua clásica; el *madrigalesco* que usa la música para “vestir” la poesía; el *melismático*, que se refiere a la homofonía vertical de las voces; el *fantástico*, para los instrumentos y el *dramático o recitativo* para las comedias⁴⁵. Ya en 1707, Antonio de la Cruz Brocarte incluye en su tratado una diferenciación entre contrapunto y composición, en donde esta última es “la parte que ordena los sonidos al conciento en concurrencia de poco y mucho número de voces”⁴⁶. Estas características señaladas parecen concordar con las quejas indicadas en el anterior apartado que el padre Feijoo exponía para la música de su tiempo acerca de la división excesiva de las figuras (relación con el lenguaje instrumental), multiplicación de alteraciones (auge de la tonalidad y la modulación) y libertad del melodismo (frente a la práctica contrapuntística).

En relación a la importancia que la concepción armónica de la música frente al contrapunto toma en este periodo y a las novedades estilísticas, merece la pena referirse a la información que Antonio Rodríguez de Hita incluye en el capítulo VIII de su citado tratado *Diapasón instructivo* de 1757⁴⁷. En este apartado, el compositor realiza una

⁴³ López-Calo, José: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, 2012, p. 491.

⁴⁴ López-Calo: *La música en las catedrales españolas...*, pp. 492-493.

⁴⁵ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española...*, p. 449.

⁴⁶ de la Cruz Brocarte, Antonio: *Médula de la música teórica cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de cuatro discursos, en los cuales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, con toda brevedad y claridad*. Salamanca: 1707, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 547.

⁴⁷ Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales. Documentos a los Profesores de Música. Cartas a sus discípulos de D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular,*

clasificación de los acordes (*diapasones*) que se utilizan frecuentemente, así como de las maneras de *entristecerlos* o *extrañarlos*. Así, junto a los acordes perfecto mayor y menor (denominados por el autor *diapasones sonoros*) aparecen acordes de séptima, acordes *tristes* de quinta aumentada⁴⁸ y acordes *extraños* de séptima disminuida, lo que es una indicación de la riqueza armónica planteada. El mismo Rodríguez de Hita es un defensor de una libertad en el enlace de consonancias perfectas entre voces y de la posibilidad de invertir libremente la disposición de las voces de un acorde sin atenerse a reglas específicas:

Se sigue también, que siendo los que más se usan precisamente los diapasones sonoros, y la quinta parte de ellos, dándose dos consecutivos, salen dos consecutivas. Se ha fatigado la antigüedad en variarlas por la colocación material, pero en lo substancial no ha podido, ni puede remediarlo, y por adherirle demasiado aquello, se olvidó de la cadencia, y es menester atender a todo; y así siempre que la cadencia lo necesite, se han de dar dos quintas, o tres: más no serán menester jamás para cantar bien; pero si fuere necesario, dense más⁴⁹.

Por otra parte, el mismo autor se refiere a la consonancia de la cuarta, algo que es necesario destacar en este punto para tener como referencia en la descripción de la música de M/761:

Por estas mismas razones debe ser regulada por consonante la cuarta; pues usarla entre particulares, o con el baxo, solo es materialidad. Todos la usan entre particulares: pues, ¿por qué no libremente, como con ellas, con el baxo?⁵⁰

Según diferentes estudios, las décadas de los años 20 y 30 supusieron para la música religiosa de grandes instituciones la transformación de la plantilla de instrumentos para la que se componía, aunque la introducción de los nuevos instrumentos, como violines y oboes se había producido en las primeras décadas del siglo. Así, Javier Suárez-Pajares identifica el período de Salvador de Sancho Iturmendi como maestro de capilla en la catedral de Sigüenza (1725-1754) como los años en que violines, violas, flautas, trompas y oboes se asientan definitivamente en la catedral y para los que compone con “tratamiento idiomático acertado y con un papel tímbrico perfectamente planeado”⁵¹. López-Calo identifica la fecha de 1715 para la primera noticia de la presencia del violín en la catedral de Plasencia y un asentado uso de oboes y trompas en el año 1750, que, junto a los violines, violón y clarines, conformaban una nueva plantilla instrumental respecto a años anteriores⁵². Para el monasterio de Guadalupe, será la fecha de 1731 la que suponga la presencia regular de dos violines, mientras que será en la segunda mitad cuando será habitual el uso de oboes, flautas y trompas⁵³. Sobre la música de la catedral de Segovia, mientras las obras catalogadas de Jerónimo de Carrión, maestro de capilla

Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo. Manuscrito 2456 de la BNE, p. 32.

⁴⁸ Rodríguez de Hita los denomina de quinta superflua y de cuarta remisa. Según Nasarre, la quinta superflua se sitúa entre la quinta y al sexta menor, pero más cerca de la sexta menor que de la quinta (Nasarre: *Escuela Música...*, p. 206).

⁴⁹ Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo...*, p. 33.

⁵⁰ Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo...*, p. 35.

⁵¹ Suárez-Pajares, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: ICCMU, 1998, volumen I, pp. 297-298.

⁵² López-Calo, José: *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo: Ediciones de la Coria – Fundación Xavier de Salas, 1995, pp. 104-108.

⁵³ Rodilla León, Francisco: “La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)”, *Nasarre*, 28, 2012, pp. 67-116.

hasta el año 1721, indican la presencia de bajones, chirimías y un acompañamiento general, las de Juan Montón y Mallén, maestro de capilla desde 1759, presentan una estable configuración de dos violines, dos trompas y acompañamiento general, encontrándose también presencia de flautas, violines, clarines y oboes⁵⁴.

Una muestra contemporánea de este cambio en la composición instrumental es el detalle con el que Francisco Valls se refiere a la manera en que se compone para instrumentos como violines, oboes, flautas, trompas y clarines. En concreto, sobre la característica formación que incluía cuerdas y maderas, indica:

El estilo de música entre violines, obueses y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín lo practica el obué y la flauta y por ordinario violines y obueses en un lleno de música tocan una misma parte: las flautas como son instrumentos de poco cuerpo de voz acostumbran a tocar solas⁵⁵.

Esta cita parece ilustrar perfectamente el cambio estilístico indicado por López-Calo para la música de Antonio de Yanguas, maestro de capilla en la catedral de Salamanca hasta su muerte en 1754. En su misa de 1740, escrita para ocho voces, dos violines, un oboe y dos trompas, violines y oboe parecen actuar según las indicaciones referidas por Valls⁵⁶. El mismo López-Calo indica para la década de 1760 una intensificación en el uso instrumentístico de violines, trompas, oboes y flautas, al igual que un virtuosismo vocal más desarrollado⁵⁷.

Un aspecto importante para este apartado dada su relación con las obras musicales incluidas en M/761, es el que se refiere a los cambios formales de la música religiosa con texto en lengua vulgar, en concreto en el género más importante de estas características del período: el villancico. Relacionado con el anterior punto de la plantilla instrumental, el villancico, según Paul R. Laird, adoptó una formación estándar para acompañar a los cantantes con dos violines, oboes y acompañamiento continuo a lo largo del siglo XVIII, identificándose además estos instrumentos con la influencia de la música italiana⁵⁸.

Álvaro Torrente defiende un importante cambio en la concepción del villancico religioso para el siglo XVIII. Más allá de la consideración de una forma musical que alterna estribillo y coplas, tal y como había ocurrido durante los tres siglos anteriores y aspecto, por otra parte, común a otros géneros en lengua vulgar, el villancico queda definido para Torrente ya no por la forma, sino por la función⁵⁹, entendiéndose como composición, en lengua vernácula, para un contexto religioso. Es interesante la indicación del mismo autor de cómo el villancico se muestra como un punto de encuentro de diferentes corrientes y tradiciones musicales que incluyen la tradición popular, el drama litúrgico, la música pastoral, la música teatral, la de cámara y la

⁵⁴ López-Calo, José: *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988.

⁵⁵ Valls, Francisco: *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona: 1742, fol. 7, citado en León Tello: *La teoría española...*, pp. 565.

⁵⁶ López-Calo, José: *La música en las catedrales españolas...*, p. 496.

⁵⁷ López-Calo, José: *La música en las catedrales españolas...*, p. 498.

⁵⁸ Laird, Paul R.: *Towards a history of the Spanish villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997, p. 114.

⁵⁹ Torrente: "Las secciones italianizantes...", p. 89.

polifonía litúrgica⁶⁰. Esto significa que el villancico será un género muy sensible a los cambios introducidos en los diferentes géneros musicales y exponente de las novedades del período, por lo que verá alterada su concepción formal con la aparición durante la primera mitad del siglo de secciones de influencia italiana, como los recitados y arias, que ya frecuentaban en el género de la música teatral, junto a estribillos, coplas y respuestas.

Acudiendo directamente a los años del segundo cuarto de siglo, Torrente señala que los villancicos de la Capilla Real que incluían secciones de recitados y arias de los años treinta ya son mayoritarios. Es interesante su apunte sobre los años posteriores a 1740 en los que parece existir una reducción de secciones en los villancicos limitándose a las formas italianas:

Durante el tercer periodo, 1720-1740, las secciones italianas se convirtieron en la norma habitual. Recitados y arias se hicieron predominantes, el uso de estribillos e introducciones se redujo a un pequeño número de piezas, mientras que coplas, graves, minués y fugas casi desaparecieron. [...] A partir de 1740 se produjo un cambio significativo. Durante esos años, el número de secciones en los villancicos descendió a dos o tres, que solían ser recitativos o arias⁶¹.

El panorama, por lo tanto, para la estructura del villancico de mediados de siglo es de una gran diversidad, a la vez que el interés por el aria como elemento musical de mayor expresividad y lucidez de los recursos vocales queda establecido. Diferentes trabajos muestran un intento de clasificación de los tipos formales encontrados para los villancicos del siglo XVIII, aunque suelen referirse al repertorio de un autor concreto. Así, Paulino Capdepón realiza una división formal de los villancicos de Antonio Soler según cuatro tipos generales⁶²:

Forma 1 ^a	Introducción – estribillo – coplas
Forma 2 ^a	Introducción – estribillo – coplas – seguidillas
Forma 3 ^a	Introducción – estribillo – tonadilla – coplas
Forma 4 ^a	Introducción – estribillo – recitado – aria – (recitado) – minué

Tabla 2: Clasificación de los villancicos de A. Soler según P. Capdepón

Como puede observarse en esta clasificación, introducción y estribillo parecen características fundamentales para la consideración de un villancico y queda reservado para un cuarto tipo la introducción de formas italianizantes, aunque admite el autor las múltiples posibilidades que pueden encontrarse. Sin embargo, ya se ha comentado la profusión de recitados y arias en los villancicos de mediados de siglo y su exclusividad como secciones formales en gran parte de ellos, con lo que otra clasificación parecería más adecuada. Por esta cuestión y por la idoneidad que presenta para el estudio de los villancicos presentes en M/761, como se describirá posteriormente, parece más acertada la clasificación que Marta Sánchez realiza para los villancicos de los años cincuenta de Juan Francés de Iribarren, maestro de capilla en la catedral de Málaga hasta su muerte en 1767. Sánchez identifica tres tipos de villancicos, en su mayoría formados por dos secciones, según la siguiente tabla:

⁶⁰ Torrente, Álvaro: “The villancico in early modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, 2000, pp. 57-77.

⁶¹ Torrente: “Las secciones italianizantes...”, p. 93.

⁶² Capdepón, Paulino: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*. Real Monasterio de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993, citado en Laird, Paul R.: *Towards a history...*, p. 126.

Tipo I	Estribillo y coplas
Tipo II	Recitativo y aria o algún otro movimiento de carácter italiano o de procedencia no española
Tipo III	Mezcla de elementos españoles e italianos

Tabla 3: Clasificación de los villancicos de Iribarren según M. Sánchez

Como indicación para la anterior clasificación, los elementos populares españoles, como seguidillas, tonadillas, pastorales o jácaras quedarían incluidos en el concepto de estribillo que Sánchez indica para Iribarren⁶³.

El trabajo de Marta Sánchez sobre los villancicos de Iribarren es interesante en lo que se refiere a determinar algunos de estos elementos de procedencia popular en los villancicos. Es útil recoger la identificación rítmica de dichos elementos por lo que se presentará en la música de M/761. La siguiente tabla muestra dicha clasificación⁶⁴.


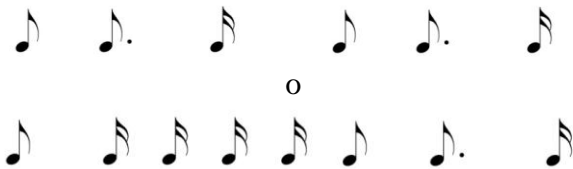

Seguidilla	
Tonadilla	
Pastoral	

Tabla 4: Esquemas rítmicos populares según M. Sánchez

Como resumen, por tanto, de lo expuesto, podemos concluir que la música religiosa de mediados del siglo XVIII, utilizaba, junto a un estilo polifónico más severo, otro menos estricto, más rico melódicamente y en el que se desarrollaba el concepto de la tonalidad. En el aspecto instrumental, la configuración de una plantilla de violines, oboes, trompas y bajo continuo pareció establecerse firmemente, mientras que en el formal, las secciones italianas de recitados y arias acabaron dominando la escena de la música en lengua vernácula, en una interesante mezcla de elementos que combinaban elementos españoles e italianos.

⁶³ Sánchez, Marta (ed.): *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren*. Pittsburgh, Pa.: Latin American Leterary Review Press, 1988, pp. 71-72, citado en Laird, Paul R.: *Towards a history...*, p. 119.

⁶⁴ Esta tabla es la que recoge Pilar Ramos en relación al trabajo de Sánchez en su artículo sobre la música de tradición pastoral en el siglo XVIII: Ramos López, Pilar: "Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos", en Knighton, Tess, Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 288.

FRAY JUAN SÁNCHEZ VIDAL Y SU OBRA TEÓRICA Y MUSICAL DEL MANUSCRITO M/761 DE LA BNE

APUNTES BIOGRÁFICOS

Dada la inexistencia de datos biográficos en la bibliografía acerca de fray Juan Sánchez Vidal, ha sido necesario acudir a fuentes primarias con el fin de poder construir un perfil para la biografía de este autor.

La indicación de Barbieri, así como la autodenominación del autor de las piezas musicales de algunos de los cuadernillos como monje profeso de El Paular, ha permitido detectar la fuente más importante para esta construcción biográfica. Se trata del *Libro donde se asientan las profesiones de los padres monges de esta Real Cartuxa de el Paular, las Donaciones de los Hermanos, sus Profesiones, los Obitos de todos, aunque mueran en otra casa; y los de los Huespedes que murieron en esta; desde XXV de Febrero de 1732*, libro manuscrito existente en el Archivo Histórico Nacional⁶⁵ procedente del Monasterio de Santa María de El Paular. Dicha fuente contiene, para el período que indica, las anotaciones de las profesiones (paso del estado de novicio al de monje) de los integrantes del monasterio, así como el obituario que recoge notas informativas sobre cada uno. Así, se encuentra para el listado de profesiones, la siguiente entrada para el año 1737 de un Juan Sánchez nacido, según se calcula fácilmente, el 31 de agosto de 1715:

Don Juan Sánchez, natural del Lugar de Cuacos en el obispado y vera de Plasencia de edad de 22 años menos 21 días. Después de haber cumplido el año de su noviciado, hizo su profesión en esta Real Cartuja del Paular, día de San Lorenzo diez de agosto de 1737, siendo Prior de esta Casa N. V^{do} P^e Dⁿ Joseph García que se la dio⁶⁶.

Que el referido Juan Sánchez, natural de Cuacos, parece ser el autor buscado, lo confirma la entrada correspondiente en el obituario del mismo libro para el año 1768, transcrita a continuación:

El V. P. Dn Juan Sanchez, nat[ural] de la villa de Cuacos en el obispado y vera de Plasencia, murió en esta santa casa el día 14 de octubre del año 1768 siendo de edad de 52 años. Los 31 de religión, en los que vivió muy cargado de enfermedades aumentadas con los rigores de sus penitencias de que son testigos las paredes de las celdas que en Granada habitó muchos años y publicaron con sus manchas el santo aborrecimiento que tenía a su carne. Fue muy abstraído de genio; su única diversión era componer varios tratados de música, en que fue muy diestro, por haber sido ese su ejercicio en la Catedral de Plasencia. Fue muy dado a libros espirituales y con singular afición a los de Sta. Theresa de quien fue tan devoto que tenía hecho propósito de hacer por la Santa cuanto lícitamente pudiere y le pidiesen en su nombre, y no contento con esto añadió al apellido de Sánchez el de Theresio para desahogo de su ardiente devoción. Y en prueba de haber sido esta muy agradable a Dios y a la Gloriosa Madre, nótese la circunstancia del día y concurrencia de los dos oficios; pues habiendo recibido con mucha devoción los Santos Sacramentos vivió casi milagrosamente más de quince días, parece que aguardando a que llegase el día de esta santa para morir, pues apenas empezó su día eclesiástico, entre una y dos de la tarde dio su espíritu al Señor y su cuerpo fue enterrado en el camposanto el mismo día de la santa que fue el siguiente, mezclando los funerales con las alabanzas que en honor suyo consagra a Dios Nuestra Madre la Iglesia Bendita, sea su divina misericordia que

⁶⁵ AHN, sección clero regular-secular, sig. L. 8152.

⁶⁶ *Libro donde se asientan...*, fol. 2.

así favorece a los que honran a sus santos, de cuyo número esperamos que será y rogará por nosotros. Amén.

Requiescat in pace⁶⁷.

Así pues, un Juan Sánchez que había compuesto varios tratados de música, se encontraba entre los miembros del monasterio en las fechas que M/761 indica, la de 1755 tras el tratado teórico y las de 1763 y 1764 para algunas piezas musicales. Sin embargo, no aparece en estas entradas anteriores la referencia al apellido Vidal, aunque sí una interesante indicación a que este religioso hubiese estado en la catedral de Plasencia. Afortunadamente, en el archivo de la catedral de esta ciudad extremeña se encuentra información sobre este autor, ahora claramente relacionado con el apellido Vidal. El *Libro de Informaz[ione]s de mozos de coro desde el a[ñ]o de 1721 hasta el de 1737*⁶⁸, incluye el expediente de limpieza de sangre número 39, en el cual don Francisco Fermín de Oliva, “secretario de los señores deanes y cabildo de Plasencia”, da fe del “ministerio de mozo de coro a Juan Sánchez Vidal, natural del lugar de Cuacos”. Este informe, por otra parte del mismo formato y contenido que los habituales de limpieza de sangre de esta catedral⁶⁹, está fechado con distintos días, dados los diferentes interrogatorios, de julio de 1734. Finalmente indica que dichas informaciones se aprobaron en cabildo ordinario. Efectivamente, el acta capitular del viernes 30 de julio de 1734 de la catedral incluye la entrada siguiente:

Diéronse las informaciones hechas a Juan Sánchez Vidal, natural de Cuacos y, habiéndose aprobado en virtud del informe de D. Pedro Matheos Nieto, canónigo y comisario, se le concede licencia para entrar a servir la plaza de mozo de coro en que está nombrado⁷⁰.

El expediente indica también, como era habitual, la genealogía del aspirante a la plaza. Podemos conocer, por tanto, que Juan Sánchez Vidal era hijo de Juan Sánchez Mulero y María Martín Vidal, vecinos y naturales del lugar de Cuacos; que sus abuelos paternos fueron Martín Sánchez Mulero y María Sánchez, naturales y vecinos de Jaraiz; y sus abuelos maternos José García de Aguilar y Ana María Vidal, vecinos y naturales también de Cuacos. El interés de estos datos se encuentra en el apellido Mulero de su padre, apellido por el cual parece que se nombra al nuevo mozo de coro en dos entradas de las actas capitulares de años posteriores. El acta capitular del 22 de enero de 1735 incluye que “a petición de Juan Sánchez Mulero, mozo de coro, le nombró el cabildo en la plaza de estudio que obtenía Manuel Grande”⁷¹.

Mientras que una entrada del acta capitular del 14 de enero de 1736, permite relacionar, casi con seguridad, la referencia de Sánchez Mulero con Sánchez Vidal:

A petición de Juan Sánchez Mulero, mozo de coro, se le concedió licencia en la forma ordinaria por término de doce días para pasar al lugar de Cuacos con el motivo de estar su padre gravemente enfermo⁷².

⁶⁷ *Libro donde se asientan...*, fols. 88-88v.

⁶⁸ Volumen 12-bis, signatura K-3, del Archivo catedralicio de Plasencia.

⁶⁹ Para una descripción de las características de los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Plasencia, consúltese Ramos Berrocoso, Juan Manuel: *Introducción, notas y apéndices al Inventario de los Libros de informaciones de limpieza de misereros, mozos y capellanes de coro en el Archivo de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: J.J. R. B., 2009, pp. 16-17. El índice de los expedientes recogidos por Ramos Berrocoso incluye efectivamente el de Juan Sánchez Vidal (p. 57).

⁷⁰ Libro de actas capitulares nº 54.

⁷¹ Libro de actas capitulares nº 54.

⁷² Libro de actas capitulares nº 55: 1736-38. Fol. 3v.

Esta información anterior, junto con la referencia a la entrada de Juan Sánchez en el monasterio de El Paular en 1736, indican que estuvo solamente dos años como músico en Plasencia y que entró ya a una edad avanzada de dieciocho años. Durante estos años, el maestro de capilla era Juan Santiago Palomino, por lo que podemos suponer una relación breve entre maestro y alumno. La entrada de 1735 se refiere a una plaza de estudio, la cual puede relacionarse con las ayudas que la catedral de Plasencia ofrecía a aquellos mozos de coro que habían servido en ella hasta el cambio de la voz y que querían seguir estudios eclesiásticos. La catedral costeaba los estudios a cambio de que los estudiantes cantasen en las fiestas principales⁷³. Es sin embargo sorprendente que Juan Sánchez la obtuviese tras solo un año de su ingreso al servicio de la catedral, aunque para esta situación cabe aventurar una hipótesis. Desde 1694 hasta 1721, había servido como organista, y con una muy alta consideración por parte del cabildo, Sebastián de Landa y Eraso. Tras su muerte, su viuda, Mariana Pascual, obtiene del cabildo un dinero para el funeral y poder retirarse a vivir con su hijo al lugar de Cuacos⁷⁴. Pues bien, Sebastian de Landa y Pascual, párroco de la iglesia de Cuacos, es precisamente quien se encarga y firma el interrogatorio que se realiza en Cuacos sobre Juan Sánchez Vidal y su familia y se incluye en el informe de limpieza de sangre comentado, en fecha 28 de julio de 1734. Según este dato, cabe suponer una cierta relación entre Juan Sánchez y el párroco, alguien que probablemente conocería el funcionamiento de la catedral de Plasencia y quien le podría haber aconsejado e incluso recomendado para su ingreso y posterior obtención de una plaza de estudio.

De la entrada del obituario de El Paular, podemos conocer que Juan Sánchez estuvo en Granada, probablemente en el monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de dicha ciudad, de la misma orden cartujana y con una especial relación con el primero. Ya que dicha entrada indica su muerte en El Paular, deben existir unos años que dicho autor tuvo que encontrarse en la ciudad andaluza. Una posible pista se encuentra en el *Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de Nuestra Señora*⁷⁵, procedente de la cartuja de Granada. En dicho libro manuscrito, existe una entrada del 22 de julio del año 1738⁷⁶ en la que el prior “señala ante el altar de Nuestra Señora del Rosario” para que “ganen las indulgencias los individuos de esta santa casa, como se siguen”. A continuación aparece un listado de padres monjes, religiosos conversos y hermanos donados que pertenecían al monasterio escrito con letras diferentes, por lo que podemos suponer que ellos mismos escribían su nombre en dicho libro. Pues bien, el último de los padres monjes listados es un P. D. Juan Sánchez. Solamente para terminar y no excedernos en el listado de suposiciones, y como una comparativa solamente informativa, incluimos a continuación las imágenes de la firma indicada en dicho libro de Granada y la escritura supuestamente autógrafa del nombre de Juan Sánchez tras la misa del segundo cuadernillo de música del manuscrito 761 de la Biblioteca Nacional, aunque hay que tener en cuenta que median veinticinco años entre una y otra:

⁷³ López-Calo, José: *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 100.

⁷⁴ Gómez Guillén, Román: *Juan Santiago Palomino. Maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1712-1738)*. Cáceres: Seminario de Musicología del Conservatorio Profesional de Música "Hermandades Berzosa", D.L. 1985. P. 34.

⁷⁵ Archivo Histórico Nacional, sección clero regular-secular, sig. L. 3606.

⁷⁶ Fol. 13.

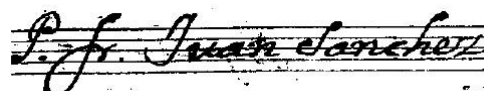
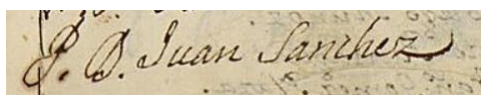


Imagen 1: Firmas de los manuscritos L. 3606 y M/761 respectivamente

PLANTEAMIENTO DE LA AUTORÍA DE FRAY JUAN SÁNCHEZ VIDAL DEL CONTENIDO DEL MANUSCRITO M/761 DE LA BNE

Como se comentó en el estado de la cuestión, autores como Antonio Martín Moreno y M^a Pilar Alén citan el tratado *Historia y origen de la música y canto llano* de M/761 como anónimo. Efectivamente, la parte del facticio dedicada al tratado teórico no contiene indicación de autor, aunque sí la fecha de 1755 al final del último capítulo. De los cuadernillos musicales incluidos a continuación, solamente el segundo y el cuarto llevan indicación de autor en las piezas, siendo esta fray Juan Sánchez Vidal, monje profeso de El Paular. Una observación de la caligrafía entre el tratado y la letra de las partituras parece confirmar la existencia de la misma mano en los dos sitios, pero, a falta de un estudio más técnico en este aspecto, parece que la mención a Juan Sánchez Vidal en el obituario de El Paular como autor de varios tratados de música es más concluyente. Es por esta razón que creo razonable atribuir, al igual que hiciese Barbieri en la anotación del comienzo del manuscrito, la autoría del tratado teórico efectivamente a Juan Sánchez Vidal, monje de El Paular y natural de Cuacos.

Por otra parte, ya se ha comentado en los apuntes biográficos, la existencia de un periodo granadino del autor, aún por determinar con exactitud. Es algo que parece cuadrar con las letras de villancicos que contiene el cuadernillo primero de la parte musical del libro. Son dos conjuntos de letras de villancicos, el primero de los cuales para “la noche del Nacimiento de N[uestro] Redentor y día de los S[an]tos Reyes” y que “compúsolas un monje cartujo, año de 175[¿?]”. El segundo, más extenso, para las mismas celebraciones y “compuestas en Granada por un monje cartujo, año de 1757”. Es posible por lo tanto, que este monje cartujo sea realmente Sánchez Vidal, y que estas letras se encontrasen junto con las demás obras y tratado en el momento de la encuadernación del facticio. Si esto es así, podría ser que el aludido período granadino se extendiese desde 1738 a por lo menos 1757⁷⁷, con lo que el tratado teórico hubiese sido escrito probablemente en la ciudad de Granada.

En lo que respecta a las piezas musicales, ya se ha comentado la existencia de cinco cuadernillos. Solamente el segundo, que contiene la misa completa, y el cuarto, con villancicos, tienen indicación de autor en la figura de Juan Sánchez Vidal y con fechas de 1764 en los dos, salvo una pieza del cuarto cuadernillo con fecha de 1763. No podríamos a priori adjudicar más autorías en las piezas incluidas, a pesar de ser de un mismo copista y de que Barbieri indicase que son piezas autógrafas, pues bien pudiese ser que Juan Sánchez copiase algunas piezas de otros autores en la colección. Sin embargo, la repetición con algunas variaciones de tres piezas del cuadernillo quinto y de

⁷⁷ Cabe citar una curiosa coincidencia para el año de 1757. El libro de *Fundación de Misas* procedente de la cartuja de Granada y existente en el Archivo Histórico Nacional, sección clero regular-secular sig. L. 3624 indica en la entrada del diez de agosto de 1757 que se pagaron “las rentas de ocho años a María Torralvo, huérfana natural del lugar de Cuacos, obispado de Plasencia, hija de Blas Torralvo y de Ana Vidal.” La coincidencia del apellido y la localidad puede suponer la presencia en Granada de un familiar de Juan Sánchez.

dos piezas del séptimo en el cuarto, en donde sí aparecen con su autoría, nos hace suponer que la presencia compositiva de Sánchez Vidal puede extenderse a estos otros dos cuadernillos.

Con respecto al cuadernillo tercero, que como se comenta más adelante presenta una unidad como música para la Semana Santa, la misma mano de los demás solo indica la fecha de 1763. Más adelante se muestra cómo una sección del *Stabat Mater* incluido en este tercer cuadernillo es idéntica al estribillo del villancico *Agraciada pastorcilla* del cuarto, obra que contiene la indicación de estar compuesta por nuestro autor en 1764. Este hecho apunta de nuevo a que este conjunto de obras del tercer cuadernillo sea suyo, y que Sánchez Vidal reutilizase el pasaje del *Stabat Mater* para el villancico.

EL TRATADO *HISTORIA Y ORIGEN DE LA MÚSICA Y CANTO LLANO. LIBRO PRIMERO*

El tratado musical que contiene el manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España contiene diecinueve capítulos de contenido principalmente especulativo que ocupan un total de cincuenta y seis folios. Según reza el título del mismo, parece ser una primera parte de un tratado más extenso, lo que parece confirmarse con el comentario introducido al final del último folio, el cual permite realizar la datación del trabajo: “Fin del libro primº. Esto es solo un rasgo, o modelo de un tomo en folio que saque después, dividido en tres libros; con muchas tablas, ô demostraciones mathematicas. Año 1755”.

A continuación, folio 58r, aparece una nueva portada impresa, tras la cual desgraciadamente no se incluye o conserva en el manuscrito texto alguno. Parece ser el título del segundo libro del tratado, aunque su referencia a lo teórico y especulativo puede hacer pensar que parte del contenido del primer libro pudiese realmente formar parte del segundo. Esta portada indica “Canto llano theorico ô especulativo. Libro segundo”.

La siguiente tabla muestra los capítulos y posición para el tratado teórico del manuscrito. A continuación se incluye una descripción del contenido de cada capítulo y su relación con similares planteamientos en otros tratadistas del periodo.

Título del capítulo	Folios
Capítulo 1: <i>De la música en común, de su definición y etimología</i>	1r-2v
Capítulo 2: <i>En que se trata de la invención de la Música y sus instrumentos y quién la inventó</i>	2v-3v
Capítulo 3: <i>En que se explica quién se deba llamar músico, poeta, cantor, cantante, psaltes, profeta, compositor, maestro de capilla y ministril; y en qué se diferencian unos de otros</i>	3v-6v
Capítulo 4: <i>De la importancia de la Música y de algunos efectos prodigiosos que causa</i>	6v-9r
Capítulo 5: <i>En que se trata de la Música reducida a arte y ciencia de cantar o modular</i>	9v-10v
Capítulo 6: <i>En que se dice cómo la Música es una de las Siete Artes Liberales, y que a los sabios, nobles y príncipes conviene el saberla</i>	10v-12r

Capítulo 7: <i>En que se dice cómo la Música es un agregado de todas las Artes Liberales o incluye en sí a todas ellas y que es la que más inmediatamente se usa en el oficio divino</i>	12r-14r
Capítulo 8: <i>En que se trata de la música mundana, humana e instrumental</i>	14r-15r
Capítulo 9: <i>En que se trata de la música instrumental, reducida a música armónica, orgánica, rítmica, rythmica y métrica</i>	15r-16r
Capítulo 10: <i>En que se trata de la música que, según a lo que se aplica, se llama secular o religiosa</i>	16v-19r
Capítulo 11: <i>En que se trata de la música religiosa del Santo Templo de Salomón</i>	19r-22r
Capítulo 12: <i>En que se trata de la música eclesiástica de ahora y qué principio tuvo</i>	22r-24v
Capítulo 13: <i>En que se trata del manicordio, o clavicordio boeciano o pitagórico, y de los tres géneros músicos: diatónico, cromático y enarmónico</i>	24v-30v
Capítulo 14: <i>En que se trata del canto antiguo de San Gregorio Pontífice Magno</i>	30v-35v
Capítulo 15: <i>En que se trata del canto llano compuesto por Guido Aretino monje benito</i>	35v-40r
Capítulo 16: <i>En que se dice qué diferencia hay del canto llano al contrapunto y canto de órgano</i>	40r-41v
Capítulo 17: <i>En que se dice cuánto convenga entender y estudiar bien el canto llano a todos los que tienen obligación de cantar</i>	41v-43r
Capítulo 18: <i>En que se trata de todas y cada una de las partes que se cantan así en la misa como en el oficio divino</i>	43r-52r
Capítulo 19: <i>En que se exhorta no se canten, ni toquen, cosas profanas o humanas en la Iglesia</i>	52r-56v

Tabla 5: Capítulos del tratado teórico de M/761

El capítulo primero del tratado contiene la necesaria inclusión de las autoridades escolásticas en lo que se refiere a la definición de la música, al igual que hicieran autores como Lorente o Nasarre, en un planteamiento en el que parece primar la concepción de música como ciencia sobre el de música como arte. Sánchez Vidal recoge en primer lugar las definiciones de San Isidoro⁷⁸ y San Agustín⁷⁹ para continuar

⁷⁸ “Música es pericia de la modulación y consiste en sonido y canto.” (Sánchez Vidal, Juan: *Historia y origen de la música y canto llano. Libro primero*. BNE M/761, fol. 1)

con Boecio, cuya concepción de la perfección de la consonancia como condición de perfecta música se relaciona con los escritos de Pablo Nasarre:

El grande Boecio Severino, a quien se le debe lo más de esta ciencia, la definió también diciendo que es una facultad, ciencia y arte que enseña a pesar, medir y concertar las diferencias de los sonidos graves y agudos conforme convengan más ajustadamente así al oído como a la razón que proporcione uno y otro y, disponiendo perfectas consonancias, llegue a una recta composición de suave melodía y perfecta música⁸⁰.

Lo más interesante de este capítulo es la reflexión que incluye sobre la palabra *bien* que incluye la definición de San Agustín. Parece que este autor pretender ir más allá de una mera concepción científica para la música según unas determinadas reglas, como antes ha definido, para dar cabida al juicio sensitivo, por lo que incluye que si una música “no se hace bien, no es música suave apacible, gustosa, decorosa al culto divino”⁸¹ en una clara orientación hacia la música religiosa. Para ello refuerza su argumento con una cita bíblica del rey David en donde explica que hay que cantar “a saber y sabor de Dios”⁸².

Por último, este breve capítulo se cierra con un párrafo que discute la etimología de la palabra Música. Es interesante la referencia a Hugo de San Víctor y al término *Moy*, que recuerda al término *Moysen* citado por Lorente para relacionar la música con Moisés:

Hugo de San Victor dice que Música sale de esta palabra: *Moy*, que significa o quiere decir agua, doctrina y disciplina, porque debe ser suave como el agua, apacible como la doctrina y comprensible como la ciencia, arte o facultad⁸³.

La recurrencia a las antiguas autoridades continúa en el capítulo segundo cuando Sánchez Vidal atiende al origen de la música. El origen bíblico se repite en la conocida cita de Tubal (Jubal) como inventor de la cítara y el órgano, también presente por lo tanto en este tratado y que lo conecta directamente con la tradición de tópicos recurrentes de los tratados españoles. En este caso, se descubre una nueva conexión con Nasarre, en la medida que Sánchez Vidal pretende una derivación etimológica de la palabra *tuba* (clarín o trompeta en latín según el autor) del nombre Tubal, según un similar procedimiento por el que Nasarre derivaba el *júbilo* de la otra versión del nombre, Jubal. La invención del resto de instrumentos es directamente adscrita a personajes mitológicos de la antigüedad clásica:

Después dice Virgilio que el Pastor Pan inventó la pandora o pandero; Apolo, la cítara; Mercurio, la lira; Midas, en Frigia, la corneta; Marsías, las flautas de dos cañones; [...] ⁸⁴.

⁷⁹ “San Agustín dice en sus libros de Música, que esta es ciencia de buen modular y de bien medir. Esto es, ciencia de cantar o tocar bien y suavemente. Y añade que consiste en sonido y canto.” (Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 1).

⁸⁰ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 1v. Esta definición recuerda a la incluida por Nasarre: “Digo ser ciencia la perfecta armonía, porque no puede haber armonía perfecta donde no hay sonido perfecto; y el decir de melodía perfecta es porque de la perfección del sonido nace la perfección de la consonancia y de la consonancia la proporción, la cual engendra la melodía perfecta.” (Nasarre: *Escuela Música...*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 91).

⁸¹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 1v.

⁸² Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 2.

⁸³ *loc. cit.*

⁸⁴ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 3.

El tercer capítulo presenta un gran interés, siendo de las pocas secciones del tratado que han sido citadas por otros estudios⁸⁵. Sánchez Vidal realiza una definición de los términos *músico*, *poeta*, *cantor*, *cantante*, *maestro de capilla* y *ministril* entre otros, pero, al definir también sus competencias, los clasifica jerárquicamente según su mayor conocimiento. Así, comienza con la obligación, para un músico ideal o perfecto, de conocer la ciencia de la Música y los principios en que se sustenta, también de saber componer correctamente según los mismos y, por último, de dominar la construcción de instrumentos. Es por ello que un músico debe ser “cantor, poeta y artífice de instrumentos músicos” pero advierte que no es algo frecuente esta combinación y que “como esto no se vea, sino raras veces, síguese que ya no habrá verdaderos músicos perfectos, aunque bien se podrían criar niños que llegasen con la edad a todo esto y mucho más”⁸⁶.

La definición de músico del autor sitúa a esta categoría por encima de la de cantor, y esta a su vez por encima de la de cantante. Para Sánchez Vidal, cantor es equivalente a sochantre, a quien “toca entonar los salmos y todo lo que pertenece al canto llano o canto eclesiástico”⁸⁷ y que “solo canta y sabe las reglas sin saber en qué principios se fundan esas reglas”⁸⁸, mientras que el músico “sabe cantar así el canto llano como el de órgano, sabe sus reglas y en qué principios se fundan”⁸⁹. El cantante, por su parte, “canta solo por uso sin saber lo que canta, ni cómo canta”⁹⁰.

Según estas definiciones, parece claro que el puesto más honorífico lo reserva para el maestro de capilla:

Compositor y maestro de capilla es el que rige y gobierna a todos los músicos y enseña todo género de música a los ministros de la Iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de música. Y en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir maestro de capilla, que maestro del coro⁹¹.

Es interesante la definición completa, porque previamente, ante la dificultad de que un músico perfecto cumpliera las condiciones que impone el autor, este había definido lo que es suficiente en su tiempo para la consideración de un músico, que es precisamente saber canto llano, canto de órgano o música figurada, contrapunto simple y florido (citando los tipos de música contemporáneos que definirá en el capítulo 16) y saber escribir y copiar papeles de música. Esto supone que la definición de maestro de capilla que realiza Sánchez Vidal lo sitúa en la cima del conocimiento y no como parece deducirse de la transcripción que de este mismo párrafo del tratado hiciese Álvarez Escudero. Esta autora indica que el maestro de capilla “hace todas las composiciones necesarias y registra y enmienda los libros de música, canto llano, órgano y

⁸⁵ La definición de maestro de capilla y ministriles son citadas en Álvarez Escudero, Carmen María: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela...*, pp. 22-23. Sin embargo la cita de la definición de músico que realiza Sánchez Vidal y que incluye Álvarez Escudero es incompleta porque recoge solo la parte final de carácter religioso sin atender a las competencias que debe tener un músico y que Sánchez Vidal indica al comienzo del capítulo.

⁸⁶ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 4v.

⁸⁷ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 5v.

⁸⁸ *loc. cit.*

⁸⁹ *loc. cit.*

⁹⁰ *loc. cit.*

⁹¹ *loc. cit.*

contrapunto”⁹². Al enumerar el canto llano, órgano y contrapunto tras los libros de música parece que el autor está haciendo una relación de los tipos de libros de los que se encarga el maestro, más que su dominio sobre estos tipos musicales.

En lo que se refiere a los ministriles, los identifica claramente con los ejecutantes de instrumentos, dividiéndolos en músicos de manos -los que tocan instrumentos de cuerda y los organistas-, músicos de aliento -los que tocan instrumentos “de aire”- y los músicos de voz. Estos grupos los jerarquiza el autor según dos criterios. En primer lugar, atendiendo a su dificultad técnica y en segundo lugar al placer que proporciona su escucha:

Ahora, cuál de estos tenga el primer lugar o deba ser estimado más, hay diversidad de opiniones. Pero yo juzgo que, si se atiende al trabajo que cada género de estos tiene o a la mayor habilidad, deben ser preferidos los de aliento, después los de voz y luego los otros. Pero si se atiende a los que causa mayor gusto oírlos, me parece que deben ser preferidos los de voz, después los de manos, después los de aliento⁹³.

Este párrafo proporciona una interesante valoración estética de los instrumentos de cuerda, algo que parece muy alejado de los “chillidos” con los que el padre Feijoo definía el sonido de los violines en la Iglesia. Pero si el teórico benedictino se refería a su uso dentro del templo, el discurso de Sánchez Vidal parece dirigirse a lo mismo al final del capítulo, en un quiebro, que será común a lo largo de su obra, por el cual un determinado discurso teórico acaba puesto en valor mediante su relación con el punto de vista religioso. Así pues, y tras un párrafo de contenido claramente poético indica que:

El músico verdadero [...] canta y toca con ciencia y sabiduría celestial, da culto al verdadero Dios con su jubilación, exalta su voz deduciéndola de un corazón limpio de pecados, de una fe sincera y de la alegría de su buena conciencia, en la presencia del Señor, delante de su acatamiento divino y como quien está asociado allí con los ángeles⁹⁴.

El cuarto capítulo del tratado cumple de nuevo con otro tópico que parece encontrarse en numerosos escritos musicales de esta época. Se trata de analizar los efectos prodigiosos de la música sobre los estados de ánimo y las enfermedades, incluyendo la milagrosa curación de la picadura de la tarántula, lo que León Tello denominó “tarantismo musical”, un llamativo tema al que parecen acudir los tratadistas, quizás como un signo de pertenencia a una determinada tradición erudita.

Comienza el capítulo indicando su autor que la música es idónea para proporcionar los tres bienes que el hombre desea en el mundo -los bienes de fortuna, los corporales y los espirituales-, para pasar a continuación a enumerar una larga lista de figuras de la antigüedad clásica que fueron objeto o testigos de sorprendentes cambios en el ánimo o salud debido a la música. Desde Tales de Mileto y la curación de la peste, Empédocles y el apaciguamiento de un asesino, Aristógenes y los remedios ante el exceso de vino, Clitémanes y la castidad o Alejandro y la furia de las armas, Sánchez Vidal parece insistir en un aspecto con abundantes ejemplos, a la vez que comenta el efecto de curación de la picadura de la tarántula con un cierto aire de ironía, sin llegar a la incredulidad que se mencionó para Antonio Rodríguez de Hita:

Esto mismo vemos que sucede hoy día con las tarántulas que se crían en Italia según escriben laxamente muchos autores, así músicos como médicos. Es la tarántula una especie maligna a modo de araña y, pican con tal actividad que suelen morir algunos el primero o segundo día si no se les aplica inmediatamente la música; y no como quiera cualquiera música, sino que ha de ser la que le

⁹² Álvarez Escudero: *El maestro aragonés...*, p. 23.

⁹³ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 6.

⁹⁴ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 6-6v.

corresponde a la calidad del veneno, con otras muchas circunstancias que requieren guardarse. El que quisiere ver esto con más extensión, y tener un buen rato de diversión, lea al P. Kirquario [Kircher] en su *Musurgia* y al Padre Gaspar Scosi, que son los que más laxa y curiosamente tratan esta materia⁹⁵.

La mención a estos efectos es complementada con una larga y poética cita a Casiodoro, en un paralelismo con lo que hizo Nasarre en su trabajo citando a San Isidoro:

Porque ella es la que persuade la clemencia, destierra y destruye las fatigas y cuidados, recrea el entendimiento y voluntad, alegra el espíritu, reprime las pasiones, anima a las cosas fuertes. Principalmente en la guerra enciende y provoca a la pelea, así a los caballos como a los soldados con el sonido de los clarines y trompetas; y cuanto es más fuerte o vehemente su sonido, tanto más anima a la batalla o combate. Es la música el compás entre los remeros o navegadores, y con ella, así estos como los demás trabajadores, pasan alegremente sus grandes fatigas y trabajos; y por eso están continuamente cantando sin sentir trabajo. Al viandante minora el cansancio. Al navegante consuela. Al triste consuela y alegra. Al enfermo deleita y recrea. Y hasta los niños en sus cunas adormecen sus madres con ella. La música amansa las fieras. Encanta y adormece las serpientes. Atrae las aves. Hace salir del mar a los delfines. Detiene los ciervos y venados. Alegra el corazón. Suspende los sentidos. Esparce de la gloria. Porción del gozo eterno. Principio de toda felicidad. Y fin de las penas y dolores. Ella es la que regala corporalmente al alma; clama con las manos; habla sin boca; y prevalece señoreándose de los sentidos⁹⁶.

Toda esta insistencia en acudir a la tradición y a los grandes clásicos para comentar los efectos de la música, punto de por sí sorprendente en un ambiente intelectual, parece tener una explicación y una razón de ser en el párrafo final del capítulo. El deslumbramiento literario al que nos somete el autor con su recorrido anterior, prepara al lector para un comentario muy significativo:

En fin, los filósofos y médicos antiguos, y algunos modernos, afirman que puede la Música aplacar todo dolor si sabe aplicar cuándo y cómo, y la que se debe. Y si en estos tiempos no vemos que cause estos efectos maravillosos, no es porque a la música le falte virtud para causarlos, sino es porque a los músicos les falta aquella ciencia que se deba, y así no saben aplicar la que se debe, cómo se debe, a quién se debe y adónde se debe⁹⁷.

Probablemente todo el discurso se encontraba dirigido hacia este punto, el cual resulta ser, nada más, que una clara crítica al hacer musical de su época.

Los siguientes tres capítulos, quinto, sexto y séptimo, se encuentran relacionados entre sí mediante la discusión del carácter científico de la música. El breve quinto capítulo discute la doble naturaleza de la Música como ciencia y como arte:

Si la Música, pues, llegó a ser ciencia, también llegó por aquí a ser arte y a tener sus principios y reglas convenientes con que se enseñase. Porque la ciencia del arte se suele diferenciar (según unos) en ser la ciencia de los universal, el arte no de tantos. O como otros dicen, la ciencia se queda en los principios verdaderos, el arte en los probables⁹⁸.

Por su parte, los dos siguientes incluyen a la Música entre las Siete Artes Liberales de la Antigüedad, denominadas por el autor como “adorno del alma, ejercicio de la mente, joyas del entendimiento y disposición, muy aptas para la contemplación divina,

⁹⁵ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 8.

⁹⁶ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 8v-9. Por su parte, Nasarre utilizó con el mismo fin el texto de San Isidoro *Sine musica nulla est*: “Inflama los corazones, infunde deseos de las cosas eternas, destierra los vicios, enfrena las pasiones, aumenta las virtudes, quita la tristeza, infunde alegría, aplaca las fiebres, mitiga dolores, hace oír a los sordos, cura frenéticos, expelle demonios, hace dormir al desvelado, mueve a osadía y pacífica al airado... no hay cosa criada en todo el universo que no esté lleno del número sonoro.” Citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 95.

⁹⁷ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 9.

⁹⁸ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 10.

ciencia y sabiduría celestial”⁹⁹. Es evidente que la Música tiene una gran consideración en este entorno, más si se tiene en cuenta que el capítulo séptimo la sitúa como “muy útil para entender las demás artes y sea un agregado de todas ellas o participe de ellas”¹⁰⁰ para a continuación enumerar y comparar las características de las otras seis artes (Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometría y Astronomía) con la Música en un discurso que sitúa la necesidad del conocimiento de la música “para poder entender bien las demás artes liberales, por ser esta un epílogo de todas ellas”¹⁰¹. Parece que este planteamiento intenta justificar una determinada consideración de la música como principal entre las ciencias¹⁰².

Al igual que realizase anteriormente, la dilatada extensión en estos conceptos, ya por otra parte incluidos en tratados teóricos anteriores¹⁰³, parece tener un fin localizado en las líneas finales del séptimo capítulo. Tras considerar las bondades de la música relacionando su estatus de arte liberal suprema con su eficacia como elemento para la piedad religiosa, Sánchez Vidal indica que “la mala música o la que se practica en los teatros ha de sepultar las almas en el infierno por causar efectos contrarios de los que causa la honesta música eclesiástica”¹⁰⁴. Sin embargo, lo que pudiera ser un rechazo absoluto a la música que recibe la influencia teatral, sirve para una de las declaraciones más interesantes del manuscrito:

Pero *utrum*, si la Música que hoy se practica en la Iglesia y la que componen algunos maestros y el modo con que se practica hoy día sea la misma o se parezca a lo que se usa en los teatros, se explicará (si Dios quiere) en otro tomo, cuyo título será *Música Dolorosa o Lamentable*. También diremos qué obligación hay de evitar la dicha música, cómo se ha de evitar, qué es lo que se ha de cantar en la Iglesia, cómo se ha de cantar, así en lo que toca a la letra como lo que pertenece a la música¹⁰⁵.

Esto supone, por lo tanto, el anuncio de otro tratado teórico del mismo autor en el que parece que trata o iba a tratar en profundidad sobre la música religiosa de influencia teatral muy de moda en el momento. A juzgar por la indicación que aparece en el obituario procedente de El Paular de que “su única diversión era componer varios tratados de música, en que fue muy diestro”¹⁰⁶, parece que puede plantearse la posibilidad de que este nuevo tratado haya efectivamente existido.

⁹⁹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 11.

¹⁰⁰ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 12v.

¹⁰¹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 13.

¹⁰² En este sentido, opuesta a la declaración que sobre lo mismo realizara Antonio Martín y Coll quien prefiere denominar arte a la música en vez de ciencia, por no “vestirla de tan rumboso nombre, porque aunque el de ciencia es más noble, confieso con los filósofos que a la música le viene mejor el arte”. (Martín y Coll, Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro, dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece a la teórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica y las entonaciones de los psalmos con el órgano. Dispuesto por fray Antonio Martín y Coll, Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco y organista del Real Convento de Madrid. Dedicado al glorioso San Diego de la ciudad de Alcalá de Henares*. 1714, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 469).

¹⁰³ Nasarre ya incluía una comparación parecida de la Música con otras artes al indicara que “la distinción de los tonos es relacionada con la Aritmética, las dimensiones lineales de los cuerpos sonoros es vinculada a la Geometría y el carácter móvil de la vibración a la Astronomía.” (Nasarre: *Escuela Música...*, vol. I, p. 7).

¹⁰⁴ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 13v.

¹⁰⁵ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 14.

¹⁰⁶ *Libro donde se asientan las profesiones...*, fol. 88.

Los tres siguientes capítulos del tratado versan sobre diferentes divisiones de la música. Una primera se realiza en el capítulo octavo y recoge la conocida división boeciana de música mundana, humana e instrumental. Como elemento distintivo de lo que han incluido otros tratadistas, cabe comentar que, mientras que Nasarre declara la imposibilidad de escuchar la música mundana de los astros debido a la intervención divina¹⁰⁷, Sánchez Vidal proporciona una iluminadora posibilidad de ser escuchada, siempre acudiendo a su devota religiosidad:

Y así, el que quisiera ver, oír y considerar tal música, ha de hacer dos cosas muy principales y agradables a los oídos de Dios y de los hombres. La primera es orar con boca y corazón, contemplando y cantando las alabanzas divinas en la presencia del Señor, y después en su recogimiento meditar y contemplar aquellas alabanzas y las obras divinas¹⁰⁸.

Una división más práctica la proporciona el siguiente capítulo en donde el autor indica la definición de música armónica (la realizada por la voz), orgánica (la producida por instrumentos de viento), rítmica (colocación de las palabras), *rythímica* (la de los instrumentos de cuerda) y métrica (que identifica con el arte de la poesía). Es interesante la enumeración de instrumentos que realiza ya que indica, entre los que se usan más modernamente, los clarines y trompetas.

El capítulo décimo es de gran interés, por diversos puntos que contiene. En primer lugar concluye con la clasificación de la música pero ahora teniendo en cuenta la función para la que se utiliza. Así, indica que la música secular se aplica a “casamientos, convites, festejos y cosas seculares”, o también para “cosas tristes o que no causan placer”; la música profana sirve para “festejar los dioses falsos” y podía ser “deshonesta, lasciva y mala”, pero puede ser honesta si “se tañía a los enfermos para aliviarles de las congojas de esta vida, divertir el ánimo cansado, recrear a las ovejas, curar a los melancólicos y hacer las paces en los pueblos y guerra” o bien si se “usaba en las academias, grados triunfos y fiestas lícitas de coronación de reyes, canonización de santos y otras fiestas sagradas”. Finalmente la música religiosa sirve para dar “gloria, bendición y alabanzas al verdadero Dios”¹⁰⁹.

Esta discusión entre la honestidad de la música según su utilización conduce al autor a una interesante e imposible narración. De manera muy semejante a lo que indicase Agostino Agazzari que condujo a la creación del mito de Palestrina como salvador de la música religiosa¹¹⁰, este capítulo muestra al maestro Guerrero como su verdadero salvador en un discurso equivalente en donde la música en la Iglesia peligraba, ya no por la polifonía imitativa, sino por la influencia de la música teatral:

Para confirmación de lo dicho diré un caso que sucedió en el Concilio de Trento. El caso fue que, habiendo llegado aquellos santos y venerables padres a tratar sobre si la música se debía quedar o desterrar de la Iglesia, (oigan esto los compositores, y maestros de capilla) a los más les pareció conveniente que la Iglesia no la usase por evitar algunos inconvenientes que creían contenía ella. Pero

¹⁰⁷ “Si los oyéramos nos arrebataría tanto las potencias que quedaríamos con la abstracción de la cosas de esta vida y padecer en ella” (Nasarre: *Escuela Música...*, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 93).

¹⁰⁸ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 14v.

¹⁰⁹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 16v-17, para todas estas definiciones.

¹¹⁰ “Y por esta razón la música habría llegado casi al punto de ser prohibida en la santa Iglesia por el soberano pontífice de no haber encontrado Giovanni Palestrina el remedio, demostrando que el fallo y el error estaban no en la música sino en los compositores, y componiendo para confirmarlo la misa titulada *Missa Papae Marcelli*.” (Citado en Atlas, Allan W.: *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002, p. 655, en donde el autor a su vez toma esta cita de Lockwood, Lewis: *Palestrina: Pope Marcellus Mass*. Nueva York: Norton, 1975, pp. 28-29).

el doctísimo maestro Guerrero, que era en aquel tiempo maestro de la capilla del Sumo Pontífice, declaró a su santidad no estar la falta en la música, que ella en sí era buena y por eso la usaron siempre antiguamente los santos padres, sino en los maestros de capilla y compositores que abusan de ella, componiendo letras y tonos más propios para los teatros y saraos mundanos que para la música. Y en prueba de que la Música en sí es buena y ayuda, mueve a levantar el corazón a Dios, o en prueba de lo dicho, compuso un libro de motetes divinos, tan docto, eficaz y devoto, y satisfizo al Sumo Pontífice tan de lleno, que luego, luego inmediatamente conoció la utilidad que se sigue a la Iglesia y a las almas con la Música honesta y religiosa. Y así mandó se usase y presentó dicho libro al Santo Concilio. Y el mismo Santo Concilio lo aprobó nuevamente, mandando se cantase (que es grande honra para el autor) y usase en la Iglesia dicho libro y otros que contuviesen semejante doctrina y canto como él¹¹¹.

El resto del capítulo décimo se dedica a recoger la clasificación de los ocho modos eclesiásticos e incluir, no sin cierta desconfianza e incredulidad manifestada al comienzo de la enumeración, sus efectos sobre el ánimo o los afectos. Como se ha comentado, este es nuevamente uno de los puntos que parecen de necesario cumplimiento en los tratados musicales. Cada uno de los modos parece adecuado para afectar en una manera concreta, y así los describe Sánchez Vidal. Para poder observar una comparativa de estas descripciones con otros autores anteriores del siglo XVIII, la siguiente tabla recoge las ideas de los tratados de Tomás Vicente Tosca y Pablo Nasarre:

Modo	J. Sánchez Vidal ¹¹²	Tomás Vicente Tosca ¹¹³	P. Nasarre ¹¹⁴
1º	Alegre y cortesano	Cosas alegres, pías y modestas	Alegría grave y modesta
2º	Gravedad	Versos líricos	Tristeza, sueño, vicio
3º	Temor	Quejas y cosas arduas	Ira, soberbia, rencor
4º	Alegría y adulación	Triste	Cambio del ánimo
5º	Esperanza (natural) o lascivo (por bemol)	Alegre, para cosas festivas	Destierra las tristezas, da gozo y alegría.
6º	Cosas tristísimas o fúnebres	Alegre y dulce	Blandura de corazón, piedad y devoción.
7º	Dolor e ira	Ira	Maldad, engaño, melancolía y tristeza.
8º	Matronales, caseras y políticas	Cosas graves y serias	Alegría espiritual y deseo de Dios

Tabla 6: Comparación de los atributos de cada modo entre diferentes autores

Tras esta comparación, parece razonable la afirmación de Sánchez Vidal de que “en esto están muy discordes unos de otros porque lo que a uno le parece tono triste, a otro le parece alegre, o al contrario, lo que a uno mueve a alegría, a otro, a tristeza”¹¹⁵. Pero lo más interesante aparece de nuevo al final del capítulo. El autor afirma que todas estas

¹¹¹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 17-17v.

¹¹² Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 18v-19.

¹¹³ Tratado de la música especulativa y práctica, 1710, p. 464, incluido en su Compendio matemático (citado por León Tello: *La teoría española...*, p. 67). Tosca describe hasta el modo duodécimo.

¹¹⁴ Nasarre: *Escuela Música...*, libro I, cap. XVIII, p. 76 (Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH DER 13313).

¹¹⁵ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 17v.

propiedades no son propiamente del canto llano, sino que más bien realiza una defensa tímida de los efectos de la música de su tiempo:

Estas son las propiedades que atribuyen algunos autores a los tonos de la Música. Dije de la Música porque aunque ella tenga virtud para causar dichos efectos, el canto llano no tiene tanta fuerza o virtud para causarlos. Y así no hay para qué atribuir particularidad a cada uno. Mas a los maestros de capilla y compositores les incumbe el saberlo, particularmente cuando componen de nuevo algunas cantadas o villancicos¹¹⁶.

El capítulo siguiente realiza un recorrido por la música en el antiguo mundo hebreo con el que el autor quiere relacionar la práctica del oficio divino. Su narración conduce al capítulo duodécimo en donde se dedica a mencionar la música de los primeros cristianos y de la Iglesia primitiva, siempre desde la perspectiva pseudo-histórica que caracteriza el discurso. Este recorrido continúa en el capítulo decimotercero para convertirse en el comienzo de la parte dedicada al sistema musical cuando cita a Boecio como inventor del *manicordio*. A partir de aquí, se incluye la descripción de los tres géneros -diatónico, cromático y enarmónico-, incluyendo figuras que describen los intervalos característicos de cada uno en su clásica definición. Las claves utilizadas en la antigüedad, las letras que denominan las notas, las denominaciones de los ocho modos y otras novedades atribuidas a San Gregorio Magno, son los contenidos del capítulo catorce, mientras que el capítulo quince dedica su atención a las aportaciones de Guido Aretino, como los nombres de las notas según el himno de San Juan Bautista, y la teoría hexacordal. Recordando la atención que esta materia tiene en los tratadistas del siglo XVIII y la aceptación de un sistema heptacordal, es interesante el final de este capítulo, en lo que parece una nueva pista sobre la existencia de otros trabajos teóricos de este autor y de una posible labor pedagógica:

En el libro siguiente diremos y pondremos otro modo nuevo de cantar, que es por heptacordos. Este nuevo modo se ha inventado en este siglo, por evitar las mutanzas que tanta dificultad han causado a los nuevos. Después pondremos el nuestro, que es otro modo nuevo de cantar por números, en lugar de puntos. Por él verán los cantores las utilidades que se siguen de cantar por él, la facilidad con que se aprende por él y la claridad con que se deja percibir aun de los más rudos. Verá también el cantor que nuestro nuevo modo de cantar no se opone en nada a los modos que ha habido y al que ahora se usa, antes bien los perfecciona y da un nuevo ser, como lo dicen algunos que lo han visto y considerado despacio¹¹⁷.

Este recorrido y el comienzo del capítulo dieciséis presentan una nueva coincidencia con la teoría musical de Pablo Nasarre. Ambos autores coinciden en las tres fases históricas para el canto llano: el *manicordio* de Boecio, las novedades de San Gregorio Magno y, por último, la nueva regla de Guido¹¹⁸. El resto del capítulo lo dedica a describir las diferencias entre canto llano, contrapunto y canto de órgano, división que, al igual que otros autores, indica las diferentes posibilidades estilísticas del momento. En relación con esto, así como son numerosas las referencias a lo largo del tratado a autores antiguos, de siglos pasados, de los cuales se proporciona el nombre, obra y capítulo en el que este autor destaca alguna idea, siempre que parece existir una referencia a un autor cercano, Sánchez Vidal se refiere a él como “un autor” o un “autor de gravedad” sin proporcionar su nombre. Es el caso de este capítulo, donde indica una diferencia entre el canto llano y el contrapunto:

También se diferencia el canto llano del contrapunto en las mismas cosas ya dichas del canto de órgano, y en que el contrapunto es (según dice un autor) lo contrario del canto llano, y por eso se

¹¹⁶ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 19.

¹¹⁷ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 40.

¹¹⁸ Para el planteamiento de Nasarre: León Tello: *La teoría española...*, p. 110.

llama contrapunto. Esto es, en contra del punto llano, de su composición final, consonancia, tono o modo¹¹⁹.

Es interesante indicar para este caso, la definición parecida que realiza Antonio de la Cruz Brocarte, que define el contrapunto como:

Pelea de números cuyo objeto es contraponer sus especies al sonido del canto llano y como los músicos comúnmente llaman punto a la nota o figura del canto llano y son opuestas las especies del contrapunto al sonido de la voz del canto llano, por esta razón es llamado contrapunto¹²⁰.

Tras un capítulo diecisiete donde el autor trata de las obligaciones de un buen comportamiento y actitud del cantor en el coro de canto llano donde debe estar “con diligencia, cuidado, grande devoción y alegría” y “no durmiéndose, hablando o inquietando a los demás”¹²¹, el capítulo dieciocho describe todas las partes cantadas de la misa y del oficio de maitines. No merece la pena detenerse aquí a describir cada una de las partes y significados religiosos que Sánchez Vidal incluye (para el texto completo, véase el anexo I), pero sí debemos destacar que no menciona en ningún momento referencia alguna a villancicos o cantadas, como era de uso en la época, por lo que es posible que no se esté ateniendo a una descripción realista del momento. Lo que es más interesante es el comienzo del capítulo, ya que se refiere a un posible título para un libro, *El divino y devoto cantor*, que contendría este capítulo y quizás otros del tratado. Es posible, por tanto, que la indicación del final del último capítulo se refiera a una división que el autor quería realizar junto con la inclusión de nuevas ideas.

El capítulo final del tratado, sin embargo, muestra una fuerte conexión con las prácticas musicales de su tiempo. El tono de escritura retórica, volcada a la referencia de la tradición y la autoridad y de pausada descripción de anteriores capítulos, da paso a un lenguaje tremendamente crítico y de enfurecida reprimenda a los que no respetaban la dignidad de la música en el templo¹²². Así pues:

Muchos y grandes son los daños que los cantantes deshonestos causan con sus liviandades. Grande es la peste que por ellos ha venido al pueblo de Dios. El mismo Señor ponga remedio enviando prelados celosos que castiguen o reprendan tales cantantes y canciones, pues cesando tan diabólica enfermedad, volver a la música y canto a su primitiva honestidad, virtud, esplendor y estimación¹²³.

Esta sección del tratado es una de las que ha sido referida por dos trabajos de M^a Pilar Alén, que utiliza este tratado como obra de referencia que demuestra la crítica de autores a determinadas prácticas musicales en las iglesias. Sin embargo, creemos que la inclusión de solo algunos párrafos de este capítulo por parte de Alén (aunque sin duda muy significativos) impide la percepción de discurso vehemente que se deduce tras su lectura completa y de algunos ejemplos más interesantes. Junto a los siguientes criterios recogidos por la autora:

Dos cosas hallo que son las que principalmente han causado tan malos efectos. La primera es haber venido a parar en manos de algunos cantantes de poco juicio y de menos talento y virtud [...]. La segunda cosa que ha quitado mucho la honestidad de la música es porque algunos compositores

¹¹⁹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 41.

¹²⁰ de la Cruz Brocarte, Antonio: *Médula de la música teórica cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de cuatro discursos, en los cuales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, con toda brevedad y claridad*. Salamanca: 1707, citado en León Tello: *La teoría española...*, p. 545.

¹²¹ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 42v.

¹²² Ya se indicó en el estado de la cuestión que el catálogo de Anglés y Subirá advertía de una posible nueva mano en la escritura de estos folios.

¹²³ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 53.

componen unos tonos que incitan a la sensualidad, a que los hombres sean blandos, lujuriosos, que se den a comidas, bailes, pasatiempos, etc., dejando otras composiciones que convidan a honestidad, templanza y demás virtudes¹²⁴.

No es mi intento quitar los villancicos en tales noches, pero es procurar que la letra de estos sea santa, grave, honesta, seria y devota, o que se procure dejar las chanzas, las tonadillas mundanas y el disfrazarse ya de mujeres, ya de esta o la otra nación, por perderse con estas cosas aquella devoción, aquella reverencia, aquella modestia y el silencio que pide tan santo lugar¹²⁵.

Otros pasajes parecen indicar la reprensión del autor a ciertas prácticas concretas, como pueden ser la introducción de alteraciones y modulaciones o las interpretaciones de lucimiento virtuosístico:

La causa de no hacer los músicos de estos tiempos los afectos arriba expresados, y haberse perdido en gran parte la música honesta, consiste mucho en la mala aplicación o elección que hacen de ella, o en las mixturas o mezclas que hacen con los tonos. Paréceme que dichas mixturas han nacido de grandes habilidades, mas también de falta de principios y teóricos. Y así tengo visto y observado que hay hoy muchísimos diestrísimos en el manejo de manos y de voz, pero poquísimos que sepan dar razón de lo que hacen y sepan aplicar cada cosa a su tiempo y lugar¹²⁶.

O las actuaciones de músicos de iglesia fuera de ella, práctica bastante extendida:

En cuanto a los músicos conocidos como tales en las iglesias, me consta también que hay algunos que cantan y tocan cosas humanas no solo por las calles y casas particulares [...]. Si yo hubiera de dar mi parecer en esto, suplicaría humildemente con gran instancia a los ilustrísimos cabildos prohibiesen con graves penas a todos sus músicos, no solo que no cantasen, tocasen y compusiesen cosas profanas o humanas en sus iglesias, mas ni en casas particulares¹²⁷.

LAS PIEZAS MUSICALES RELIGIOSAS DEL MANUSCRITO M/761 DE LA BNE.

En el presente apartado del trabajo se considera una descripción de la música contenida en los cuadernillos de la segunda parte del manuscrito.

En lo que se refiere al primero de ellos, ya se comentó en el planteamiento de la autoría de Sánchez Vidal el contexto granadino y navideño con el que se relacionan. El primer conjunto está incompleto, indicándose su destino para la noche del Nacimiento y para los Santos Reyes. El segundo conjunto, fechado en 1757, incluye las letras de los villancicos de los tres nocturnos para los maitines de Navidad, con solo dos villancicos para el tercer nocturno. A continuación incluye otros dos villancicos, uno para la noche de Reyes y otro “en honor de mi padre y patriarca San Bruno”, santo fundador de la orden de los cartujos. Para no detenernos demasiado en ellas, creemos necesario indicar, simplemente, la estructura más compleja de villancicos que estas letras indican con respecto a los que se incluyen en los cuatro últimos cuadernillos. Así, los estribillos indican alternancia entre coro y solistas, secciones de recitado para dos coros y secciones denominadas arietas, tonadillas, juguetes o cantadas.

Para los restantes cuadernillos, a continuación se incluye la descripción de su contenido.

¹²⁴ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 53v, citado también en Alén, María Pilar: “Controversias...”, p. 148.

¹²⁵ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 56v, citado también en Alén, M^a Pilar: “La crisis del Villancico...”, p. 8.

¹²⁶ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 55.

¹²⁷ Sánchez Vidal: *Historia y origen...*, fol. 55v.

Cuadernillo segundo

Este cuadernillo, formado por los folios 69 a 84v, contiene el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei* de una misa para tiple y tenor, dos oboes, dos violines y bajo acompañante. Esta misa se caracteriza principalmente por un estilo vocal virtuosístico y por un comportamiento de los instrumentos que recuerda claramente a la cita de Valls comentada en la que el compositor describía el modo de componer para conjunto de violines y oboes, con un “lleno de música” en el que estos instrumentos tocan casi lo mismo.

Sin que en ningún momento llegue a definirse en el manuscrito con el adjetivo de pastoral, es cierto que sorprende cómo los diferentes compases y esquemas rítmicos que aluden a este carácter (recuérdese la clasificación de Marta Sánchez presentada por Pilar Ramos)¹²⁸ están absolutamente presentes a lo largo de toda la misa. De hecho, si atendemos al carácter pastoril, claramente sugerido por el texto, de algunos villancicos de cuadernillos posteriores en donde el autor utiliza estos esquemas rítmicos, podríamos definir esta misa como una misa pastoril¹²⁹.

Para la construcción de los diferentes movimientos, Sánchez Vidal utiliza el mismo recurso: pasajes de comportamiento virtuosístico o imitativo de las voces, según una división acorde con el texto, se alternan con secciones construidas todas sobre un mismo tema melódico, con el que comienza cada una de las partes de la misa, y que actúa como una especie de *ritornello* o estribillo que unifica, no solo cada parte, sino la misa entera y que tiene ese carácter claramente pastoril comentado. Los siguientes dos ejemplos [Ejemplos 1 y 2] pertenecen al comienzo del *Kyrie* y del *Gloria*, donde se observa el que denominaremos tema principal de la misa y el comportamiento referido de violines y oboes:

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie, measures 9-12. The score is for Oboes, Violines, Tiple, Tenor, and Ac. (Bajo acompañante). The key signature is one sharp (F#). The Tiple and Tenor parts have lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son". The Oboes and Violines parts play a melodic theme. The Ac. part has a rhythmic pattern with a "4" marking.

Ejemplo 1: Tema principal en la primera sección del *Kyrie*, cc. 9-12

¹²⁸ Véase tabla 4 y nota 64.

¹²⁹ Pilar Ramos se refiere a esta categoría de misa en el siglo XVIII avanzado en su artículo Ramos: “Pastorelas and the pastoral tradition...”, p. 304.

10
 Oboes
 Violines
 Ti.
 Ac.
 Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-ne vo-lun-ta-tis

Ejemplo 2: Tema principal en la primera sección del *Gloria*, cc. 10-13

Una indudable búsqueda del virtuosismo vocal aparece en secciones posteriores del texto de cada oración, en un estilo que aleja esta obra del estilo polifónico contrapuntístico claramente [Ejemplo 3]:

Vivo mucho
 32
 Ti.
 T.
 Ac.
 Lau-da-mus-te Lau-

Ejemplo 3: Segunda sección del *Gloria*, cc. 32-42

Otras secciones se construyen con imitaciones de las voces sobre ritmos muy activos y con carácter de danza, como el siguiente ejemplo que recuerda el denominado *minuete* del villancico *Agraciada pastorcilla* incluido posteriormente [Ejemplo 4]:

98
 Ob.
 Vl.
 Ti.
 T.
 Ac.
 Do-mi-ne De-us Rex ce-les-tis

Ejemplo 4: Cuarta sección del *Gloria*, cc. 98-108

Como ejemplo de la división en secciones y de la aparición del tema principal, se indica a continuación la estructura del *Gloria* de la misa, así como algunas características de cada sección. Para las indicaciones de *tempo*, mantengo las que incluye el original. Las denominaciones de T o E significan Tema principal y Episodio:

Texto	Compás	Tempo	Descripción
<i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis</i>	6/8	<i>Alegro mucho</i>	T: Sección sobre el tema de la misa
<i>Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te</i>	3/8	<i>Vivo mucho</i>	E ₁ : Sección de virtuosismo vocal
<i>Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,</i>	6/8	<i>Alegro mucho</i>	T: Sección sobre el tema de la misa
<i>Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens</i>	3/8	<i>Tan depriesa</i>	E ₂ : Sección con ritmo de danza
<i>Domine fili unigenite, Jesu Christe</i>	12/8	<i>Vivo mucho</i>	E ₃ : Sección muy rápida con homofonía de las voces.
<i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris</i>	c	<i>Andante</i>	E ₄ : Sección moderada de carácter majestuoso
<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i> <i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram</i>	9/8	<i>Alegro mucho</i>	T: Sección reducida sobre el tema de la misa
<i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis</i>	12/8	<i>Despacio el compás, ni mucho</i>	E ₅ : Sección lenta y con imitaciones entre las voces
<i>Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe</i>	3/8	<i>Muy vivo</i>	E ₆ : Sección con ritmo de danza
<i>Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen</i>	6/8	<i>Alegro mucho</i>	T: Sección sobre el tema de la misa

Tabla 7: Estructura y división del *Gloria* de M/761

La estructura resultante es por tanto la presentación de seis episodios musicales, dos de ellos centrales y de carácter más lento (E₄ y E₅), entre cuatro secciones con el tema principal:

T - E₁ - T - E₂ - E₃ - E₄ - T - E₅ - E₆ - T

Mientras el *Credo* presenta una similar configuración, más compleja debido a la longitud del texto y con un total de diecinueve secciones, el *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus Dei* tienen una estructura más sencilla con el tema de la misa abriendo y cerrando cada oración (el primer *Kyrie* o el último *Agnus Dei*, por ejemplo) y con una sección central diferenciada, dos en el caso del *Sanctus*, las compuestas sobre *Hosanna in excelsis* y el *Benedictus*. Para el caso del *Benedictus*, se recurre a una reducción de instrumentos en donde las voces cantan solas junto con el bajo.

En este punto hay que advertir que algunos pasajes de estas secciones son prácticamente idénticos, salvo el cambio de texto, entre oraciones diferentes de la misa. Es, por ejemplo, el caso de la música sobre el *Christe eleyson* del *Kyrie* y sobre el texto *Laudamus te, benedicimus te* del *Gloria*; o del *quoniam tu solus sanctus* del *Gloria* y el segundo *Agnus Dei*.

Es interesante comentar que, a pesar del elevado número de secciones musicales, la música no realiza modulaciones y se mantiene siempre en la tonalidad de Sol mayor, con muy pocas indicaciones de alteraciones accidentales.

En lo que se refiere a la relación del texto y la música, el *Credo* es el que contiene más momentos en los que la música parece acompañar y contribuir con su presencia a realzar el significado, en algunos casos casi de manera teatral. Como ejemplos pueden citarse la lenta ascensión del tiple en la décima sección sobre el texto *et ascendit in caelum* hasta un do sobreagudo, o los efectos de eco que con la indicación *despacio y piano todos*, se realizan tras las palabras *iudicare vivos et mortuos*.

Tras el final del *Agnus Dei*, el manuscrito incluye la anotación más completa y solemne de todo el manuscrito, casi como si esta misa fuese la composición más importante:

Finis

Laus Semper Deo

Es composición del P. fr. Juan Sánchez Vidal,

monje profeso de la Real Cartuja del Paular,

año de 1763

Cuadernillo tercero

El cuadernillo tercero de la colección de piezas del manuscrito es de gran interés ya que es el único, a excepción del anterior con la misa completa, que contiene música toda ella para un mismo contexto religioso concreto. Así se deduce de sus tres piezas: un *Stabat Mater* para seis voces (SSATTB), un motete *a la Dolorosa Virgen María* para cuatro voces (SATB) y acompañamiento sobre el texto del responsorio *O vos omnes* y veinte coplas en castellano para bajo y acompañamiento *al mismo misterio doloroso* con texto alusivo al sufrimiento de la Virgen ante su Hijo crucificado, en lo que parece ser una traducción sencilla del contenido de la secuencia latina¹³⁰.

El *Stabat Mater* contiene la indicación *Para Vísperas y Missa esta Seq.^a o Hymno compuesto año de 1763*, lo cual nos permite fechar este cuadernillo en el mismo año que la misa del cuadernillo anterior. Lo más interesante es que presenta música de los dos estilos diferentes a los que se ha aludido en un anterior capítulo para la música religiosa: el estilo contrapuntístico para el *Stabat Mater* y el motete, ambas composiciones en latín, y el estilo de melodía acompañada para las coplas en castellano. Incluso es interesante apuntar que el motete se sitúa en un estilo intermedio al incluir el acompañamiento en el bajo -aun cuando este muestra un comportamiento vocal- lo que supone una diferencia con respecto a la plantilla de seis voces sin instrumentos del *Stabat Mater*.

¹³⁰ El anexo III incluye la transcripción del *Stabat Mater*, del motete *O vos omnes* y la primera de las coplas que siguen.

Como pieza sobre un texto de importante extensión, el *Stabat Mater* domina el cuadernillo al ocupar las dos terceras partes del mismo. Se encuentra dividido claramente en dos secciones principales, la segunda de ellas con una reducción de voces quedando solo las cuatro voces más agudas. Es interesante esta división ya que al concluir la primera de ellas, el manuscrito indica “Para la misa mayor, siguen las cuatro primeras voces, a consonancias juntas, e iguales, y se deja el Amén hasta lo último”¹³¹. A continuación, previamente a la segunda parte de la obra, se copia el mismo *Amén* a seis voces que aparecerá al final de la segunda sección. Todo esto parece confirmar una práctica del *Stabat Mater* en dos partes, la segunda de las cuales no era interpretada en todas las ocasiones. Teniendo en cuenta la estructura de diez estrofas de seis versos cada una que componen esta oración, la división se realiza tras el final de la quinta estrofa, coincidiendo con el cambio de dirección que toma el texto en este punto. Efectivamente, las cinco primeras estrofas contienen la descripción de la escena de la Virgen llorando ante su Hijo crucificado y contemplando su muerte. Las cinco siguientes contienen la petición de compartir el dolor por parte de un espectador devoto que pide finalmente que sea la Virgen quien interceda por él ante el Juicio Final. Aunque cada una de las dos partes se encuentra a su vez dividida en diferentes secciones, en la primera predomina un estilo contrapuntístico en donde los largos valores utilizados y la no coincidencia de comienzos y finales de las frases de las diferentes voces crea una sensación de atemporalidad e ingravidez muy adecuada para la descripción de una escena mística como es la de María ante el Crucificado [Ejemplo 5]. Sin embargo, la segunda parte está compuesta con una homofonía muy estricta y una coincidencia en las cadencias de las voces, perfilándose un característico ritmo ternario que concuerda con una referencia más humana en el texto en donde la escena ahora parece haberse vuelto más terrenal [Ejemplo 6].

The image shows a musical score for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor I, and Tenor II. The score is in common time (C) and G major. The lyrics are: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro. The Tiple I and Tiple II parts have long notes, while the Alto, Tenor I, and Tenor II parts have more rhythmic movement. The Tenor I part has a fermata over the word 'ter'.

Ejemplo 5: *Stabat Mater*, cc. 1-8

¹³¹ Fol. 89.

232

Ti. I
Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti tam dig - na - ti

Ti. II
Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti tam dig - na - ti

A.
Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti tam dig - na - ti

T. I
Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti tam dig - na - ti

Ejemplo 6: *Stabat Mater*, cc. 232-237

Cada una de las dos partes se divide en diez secciones, sin contar los cuatro compases del *Amén* final, finalizando cada una en una cadencia conclusiva. Estas divisiones coinciden exactamente con cada una de las dos mitades de las que está compuesta cada estrofa del *Stabat Mater*, de manera que cada sección pone en música tres versos. Tras las tres primeras secciones, la cuarta presenta dos interesantes elementos. El texto corresponde al segundo terceto de la segunda estrofa:

*Quae maerebat et dolebat
et tremebat, cum videbat
Nati poenas inclyti.*

Sin perder de vista el carácter contrapuntístico, esta sección contiene una activación rítmica destacada con respecto a los largos valores de las secciones anteriores precisamente en los dos primeros versos que se contienen los verbos que describen el sufrimiento de la Virgen, para volver a sosegar en el tercero con la referencia al Hijo. Este efecto se ve reforzado por la utilización de un interesante recurso armónico que tendrá más ocasiones de presentarse: el uso del acorde de quinta aumentada, el cual preside toda la sección en un efecto de oscuridad y tristeza [Ejemplo 7]. Resulta de interés recordar en este punto la clasificación de acordes que Antonio Rodríguez de Hita incluía en su tratado, en la cual indicaba la manera de entristecer u obscurecer un acorde perfecto¹³².

¹³² “Los diapasones sonoros se entristecen u obscurecen con la cuarta remisa o la quinta superflua”. (Rodríguez de Hita: *Diapasón instructivo...*, p. 31).

84

Ti. I
Ti. II
A.
T. I
T. II
B.

Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me - bat
Quae me-re - bat et do-le - bat
Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me - bat
Quae me-re - bat et do-le - bat et do-le - bat et do-le - bat et tre-me - bat
Quae me-re - bat et do - le - bat Quae me-re - bat et do - le - bat
Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me - bat

Ejemplo 7: Stabat Mater, cc. 84-89

Un procedimiento parecido es el que sucede en la octava sección de la segunda parte, construida sobre el segundo terceto de la novena estrofa. Para este caso, el texto alude claramente a las llamas infernales de las que la figura de María puede librar al devoto:

*Inflammatu et accensus,
per te virgo sim defensu
In die iudicii.*

La sección introduce el movimiento con un característico motivo rítmico que debe ser recordado, ya que formará parte de una de las piezas de los siguientes cuadernillos. La indicación de *andante* para este momento frente al *muy grave* anterior, es también significativa [Ejemplo 8].

305 *Andante*

Ti. I
Ti. II
A.
T. I

In - flam - ma - tus et ac - cen - sus, per te
In - flam - ma - tus et ac - cen - sus, per te
In - flam - ma - tus et ac - cen - sus, per te
In - flam - ma - tus et ac - cen - sus,

Ejemplo 8: Stabat Mater, cc. 305-309

Tras esta sección, el final de la obra se realiza con una larga y lenta homofonía de las cuatro voces sobre la referencia de la muerte que conduce al *Amén* final.

Con respecto al motete a cuatro voces y acompañamiento *O vos omnes*, se trata de una corta pieza de 37 compases compuesta por dos secciones cuya principal novedad es la inclusión del bajo continuo. Es interesante destacar el uso nuevamente, desde el mismo principio, del acorde de quinta aumentada como función de dominante que crea una peculiar atmósfera de oscuridad inicial [Ejemplo 9].

Muy grave

The musical score for 'O vos omnes' is written for five parts: Tiple (Soprano), Alto (Alto), Tenor, Bajo (Bass), and Acomp. (Continuo). The tempo is marked 'Muy grave'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'O vos omnes qui'. The Bajo part has a '8' below it, indicating an octave. The lyrics are: Tiple: O vos omnes; Alto: O vos omnes; Tenor: O vos omnes; Bajo: O vos omnes qui; Acomp.: O vos omnes qui.

Ejemplo 9: Motete *O vos omnes*, cc. 1-6

Para finalizar la descripción de este conjunto de piezas, las coplas parecen aportar, a pesar del clima grave que supone la escritura para voz de bajo, el elemento melódico y popular que se apuntaron para la música religiosa en castellano y que parece completar este conjunto [Ejemplo 10].

Muy despacio

The musical score for 'Coplas al misterio doloroso' is written for two parts: Bajo (Bass) and Acomp. (Continuo). The tempo is marked 'Muy despacio'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'La Madre amorosa junto al crucifijo'. The lyrics are: Bajo: La Madre amorosa junto al crucifijo; Acomp.: La Madre amorosa junto al crucifijo.

Ejemplo 10: Coplas al misterio doloroso, copla 1ª, cc. 1-5

Cuadernillos cuarto, quinto, sexto y séptimo

Los siguientes cuatro cuadernillos, aun con los errores de encuadernación que se han comentado, deben ser descritos conjuntamente ya que forman la colección de villancicos del manuscrito. De las 28 piezas diferentes que contienen los cuatro cuadernillos (ya se han indicado las cinco piezas que se encuentran repetidas), solo dos de ellas son piezas escritas en un estilo polifónico contrapuntístico y con texto en latín,

el *Credo* a tres voces del cuadernillo sexto y el himno *Tantum ergo* para cuatro voces y acompañamiento del que se ha denominado cuadernillo séptimo. El resto de las 26 obras son villancicos religiosos escritos en castellano, con diferentes estructuras pero en su gran mayoría compuestos por solamente dos secciones y dedicados al Nacimiento o al Santísimo.

En la descripción que a continuación se realiza para los villancicos de estos cuadernillos, se ha considerado que el cuadernillo cuarto, al menos en lo que se refiere a las piezas repetidas, es una copia realizada a partir de los otros cuadernillos. Para este planteamiento, nos basamos en una serie de características del cuarto cuadernillo y de dichas piezas repetidas, cuyas dos versiones denominamos A (la incluida en el cuadernillo quinto o séptimo, según corresponda) y B (la versión del cuadernillo cuarto). En primer lugar, es destacable el formato apaisado del cuarto, única vez que se ha utilizado en el manuscrito, y que parece más idóneo para una interpretación. Es el único cuadernillo con villancicos que incluye la autoría y la fecha de composición, algo que parece más lógico y necesario de realizar si fuera un conjunto de piezas, algunas de ellas seleccionadas de otros cuadernillos, que se hubiera escogido para entregar o tener un destino concreto.

En lo que respecta a la comparación de las versiones A y B, es interesante que la versión B de *Agraciada pastorcilla* incluya el texto de una cuarta copla que no se encuentra en A. Además, aunque en un principio se escribe en último lugar, como añadida a las otras dos, se encuentra tachado en B la indicación del orden y aparece en segundo lugar, en lo que parece una alteración de lo que existía en A. Por su parte, las arias *Llega amorosa pastorcilla* y *Corderito amado, pues hoy me has llamado* muestran un mayor nivel de detalle en la versión B, como si hubiese sido revisada y concretada la anterior versión. Por ejemplo, la primera de las dos anteriores incluye en B indicaciones de matiz para las entradas de los instrumentos que no se encuentran en A. Para el caso de la segunda, el ritmo de tres corcheas por parte que está siempre escrito para voz e instrumentos en A, se modifica en la primera parte del aria en B en corchea con puntillo-semicorchea-corchea, en un claro ritmo pastoral que parecía no estar considerado o detallado en la otra versión. Por todo ello, se ha considerado que las versiones B fueron copiadas revisando algunos detalles y son las utilizadas como fuentes principales en las transcripciones del Anexo III de las piezas que estén repetidas.

Para la descripción de los villancicos de M/761 es útil aplicar la clasificación de Marta Sánchez para los villancicos de Iribarren. La tabla 8 muestra el número de villancicos de las diferentes tipologías para cada uno de los cuadernillos, considerando los cinco villancicos repetidos en el cuadernillo cuarto procedentes de los cuadernillos quinto y séptimo. La columna denominada *tipo* es la que recoge la clasificación de Sánchez, mientras que la columna *estructura* indica en detalle las formas encontradas en M/761.

Tipo	Estructura	Cuad. 4º	Cuad. 5º	Cuad. 6º	Cuad. 7º
I	Coplas	4	1*	1	-
	Estribillo y coplas	1	-	1	-
	Estribillo, coplas y respuesta relacionada con el estribillo	-	3	-	-
	Introducción, estribillo, coplas y respuesta relacionada con el estribillo	-	1	-	-
	Estribillo, coplas y respuesta diferenciada	-	-	1	-
	Estribillo, jácara y coplas	-	-	-	1
II	Aria sola	-	-	1	-
	Recitado y aria	3	4**	2	3*
	Introducción, recitado y aria	-	1	-	-
III	Recitado, grave y coplas	-	1	-	-
	Estribillo y coplas en forma de aria	1	-	-	1*

*Un villancico repetido en cuadernillo 4º.

**Dos villancicos repetidos en cuadernillo 4º.

Tabla 8: Cantidad de villancicos por cuadernillo según los tipos definidos por M. Sánchez y estructuras formales en M/761

Como puede observarse en la tabla, y sin contar dos veces los villancicos repetidos, el manuscrito contiene trece villancicos del tipo I, once villancicos del tipo II y solamente dos del tipo III, por lo que parece equilibrada la relación de villancicos con secciones de influencia italiana con los que mantienen la estructura de estribillo y coplas.

En relación a esta clasificación estructural propuesta, no debería considerarse a los villancicos con respuesta del tipo I como piezas de tres secciones. La denominación de *villancico con respuesta relacionada con el estribillo* se plantea ya que se observa una habitual configuración de estribillo en dos secciones o dos frases, la segunda de las cuales es la respuesta. Este es el caso de los villancicos con respuesta del cuadernillo quinto.

Este quinto cuadernillo, por otra parte, es el que muestra los villancicos con una complejidad formal algo superior a los del resto, ya que es el que contiene todos los villancicos con respuesta, el único conjunto de recitado y aria con introducción instrumental y la pieza más clara del tipo III (*Rebelde y pertinaz entendimiento*) en el que el recitado se produce dialogante entre dos solistas, para continuar con una sección lenta homofónica que da paso a las coplas a dúo muy activas rítmicamente.

En relación al número de voces de las piezas, todas las del tipo II están escritas para una sola voz solista, mientras que los villancicos del tipo I formados por estribillo y coplas (con o sin respuesta) están todos compuestos para dos voces a excepción del villancico *Un pastorcillo del misterio de fe*, escrito para contralto y siendo el que contiene la estructura más compleja, con introducción, estribillo, coplas y respuesta, manteniendo la plantilla instrumental en todas ellas. De nuevo una pieza más compleja o atípica pertenece al quinto cuadernillo.

El cuadernillo cuarto incluye la interesante pieza *Agraciada pastorcilla, triste y sola y con mancilla*, único villancico para tres voces incluido en el conjunto. A pesar de que

su consideración estructural podría ser en principio la de estribillo y coplas, la realidad es que el estribillo, escrito para el conjunto de tres voces y acompañamiento, da paso a una copla (la única para la que está escrita la música) para tiple, dos violines y acompañamiento que se asemeja a la escritura de un aria en dos secciones y que está indicada como *minuete*. La hemos considerado, por lo tanto, incluida en el tipo III de Marta Sánchez. Tal y como se comentó anteriormente, una de las secciones de la segunda parte del *Stabat Mater* del manuscrito contiene la misma música que uno de los villancicos. Concretamente se trata de esta pieza, cuyo estribillo a tres voces es equivalente a la música del *Inflamatus et accensus*, solo que con un intercambio entre las voces del segundo tiple y el tenor [Ejemplo 11].

The image shows a musical score for the villancico 'Agraciada pastorcilla'. It consists of four staves: Tiple I, Tiple II, Tenor, and Acomp. (Acompañamiento). The music is in 3/8 time and B-flat major. The lyrics are: A - gra - cia - da pas - tor - ci - lla, tris - te y so - la y. The Tiple I and Tenor parts have identical lyrics, while Tiple II has a different line of lyrics: A - gra - cia - da pas - tor - ci - lla, tris - te y.

Ejemplo 11: Estribillo del villancico *Agraciada pastorcilla*, cc.1-6

Las indicaciones de diferentes piezas, confirman la habitual costumbre en este periodo de cantar al comienzo del villancico el estribillo, cantar a continuación todas las coplas y repetir el estribillo al final. Así lo indica, por ejemplo, el dúo *A mi niño, a mi alma, a mi bien, no lloréis*, en donde tras las cuatro coplas: “Se repite a lo último el estribillo”. En el caso de villancicos con respuesta, está claro por las indicaciones que esta debía cantarse tras cada copla, a excepción de las coplas en las que alternaban dos solistas, como en *Todo se da con primor*, en donde la respuesta a dúo se canta cada dos coplas, una cantada por el tiple y la otra por el tenor.

En relación a la plantilla instrumental de los villancicos, la formación más habitual es, sin duda, la de dos violines y bajo acompañante. La siguiente tabla muestra el número de villancicos de cada tipo según los instrumentos que aparecen:

Plantilla	Tipo I	Tipo II	Tipo III
Acompañamiento	7		1
Dos violines y acompañamiento	5	6	1
Dos violines, dos trompas y acompañamiento		4	
Dos violines, dos clarines y acompañamiento	1		
Dos oboes, dos trompas, dos violines, viola y acompañamiento		1	

Tabla 9: Relación entre el tipo de villancicos y la plantilla instrumental

Se observa, por lo tanto, que la configuración sencilla de voces, acompañadas por un bajo continuo solamente, se reserva para aquellos villancicos con estructura de estribillo y coplas, en lugar de secciones italianas. El conjunto de violines y bajo y la inclusión de más instrumentos, como las trompas, es la formación habitual de las arias incluidas en el manuscrito. En el caso de los villancicos de tipo I, la norma en todos ellos es la disminución de densidad instrumental y vocal en las coplas, bien haciendo desaparecer el conjunto de violines, bien reduciendo la textura a una sola voz solista, o ambas opciones.

Es interesante señalar brevemente la forma más frecuente para las arias de los villancicos de tipo II del manuscrito. De las once arias incluidas, solo diez sirven para estudiar la forma debido a que la número dos del sexto cuadernillo está inconclusa. Todas ellas tienen una estructura de aria *da capo* con dos secciones. Mientras solo cuatro arias tienen una segunda sección que es similar a la primera o en la misma tonalidad, seis de las diez tienen una estructura ABA, con la sección B intermedia compuesta en el relativo menor de la tonalidad inicial y de una extensión que se sitúa entre la cuarta y la sexta parte de A. La primera sección no es modulante, sino que concluye en cadencia sobre la tónica de la tonalidad inicial, y la segunda parte comienza y concluye en el nuevo tono. En este sentido es curioso el final del aria *Rompe el pelícano el duro pecho*, ya que, aunque en este caso la sección B se encuentra en la tonalidad principal, tras la cadencia final aparece una pequeña coda vocal que remite a la tonalidad del relativo menor [Ejemplo 12].

Ejemplo 12: Aria *Rompe el pelícano el duro pecho*, cc. 99-110

La mayor extensión de la sección A no se produce con una mayor cantidad de texto, ya que las dos secciones se construyen con dos estrofas de idéntica estructura, sino con repeticiones sucesivas de los versos de la primera estrofa.

Es interesante destacar la frecuente aparición de esquemas rítmicos procedentes de la música popular española en los villancicos de esta colección, tanto en los de tipo I como en los de tipo II. El esquema de seguidillas que se indicó para el marco teórico de la música de este periodo aparece en algunas piezas, aunque todas del tipo I. Por ejemplo, toda la denominada *Carta sacramental*, número cinco del sexto cuadernillo, está construida sobre este ritmo a lo largo de sus diez coplas. Otro ejemplo muy claro es la música de las coplas de *Todo se da con primor* [Ejemplo 13].

Muy allegro

10
 VI. I
 VI. II
 Ti.
 Ac.
 Qué es - tra - ta - ge - ma, Di - vi - no, es e - sa de tu fi - ne - za,

14
 VI. I
 VI. II
 Ti.
 Ac.
 o - cul - tar tan - ta be - lle - za en tra - je tan pe - re - gri - no.

18
 VI. I
 VI. II
 Ti.
 Ac.
 To - do, Se - ñor, es a - mor, pue - de - se dar más _____ fer - vor. _____

Ejemplo 13: Copla primera del villancico *Todo se da con primor*

La música de carácter pastoral tiene también su representación en aquellos villancicos cuyo texto hace referencia a la figura de un pastor, al Cordero divino, o al Niño Jesús. Todos ellos están contruidos en compases de subdivisión ternaria. Es el caso del mencionado *Agraciada pastorcilla, triste y sola con mancilla*, de *A mi niño, a mi alma, a mi bien, no lloréis*, el aria con trompas *Llega amorosa pastorcilla* o el aria *Corderito amado pues hoy me has llamado*. En este caso este esquema se encuentra tanto en los villancicos de tipo I como de tipo II [Ejemplos 14 y 15].

Andante

20

Ti. I Duer-me - te vi - da mi - a que si el hie - lo es gran - de

Ti. II Duer-me - te vi - da mi - a que si el hie - lo es gran - de

20

Ac.

Ejemplo 14: Copla del villancico *A mi niño, a mi alma, a mi bien, no lloréis*

19

VI. I

VI. II

Ti. Cor-de - ri - to, a - ma - do pues hoy, pues hoy me has lla - ma - do, da - me un re - cre - o,

19

Ac.

Ejemplo 15: Aria *Corderito amado pues hoy me has llamado*, cc. 19-22

Discutidas ya las clasificaciones formales, plantilla instrumental, algunas características del lenguaje armónico y la presencia del elemento popular, según se había detectado en la música religiosa del periodo, solo queda comentar algún ejemplo de entre aquellos que, si bien no son frecuentes ni mucho menos en estas piezas, recogen la influencia del elemento escénico y teatral.

Este elemento se presenta intercalado en algunas piezas a modo de suspiros o de efectos indicados como *eco* y *voz*. Un ejemplo de estos suspiros se encuentra en el aria *En la pena con que aliento* [Ejemplo 16].

VI. I

VI. II

A.

Ac.

71

f

p

71

f

p

71

lien - to no me de - ja_el sen - ti - mien - to *f* *p* ¡Ay! ¡Ay!

f

p

Ejemplo 16: Suspiros del aria *En la pena con que aliento*, cc. 71-74

Para concluir con este recorrido sobre la música contenida en el manuscrito, puede destacarse un elemento que, aun existente también en fragmentos de la misa del segundo cuadernillo, es sobre todo destacable en los villancicos. Se trata de la utilización de las cuartas paralelas entre las voces y con el bajo en largos pasajes. Esto nos recuerda a la proclamación que se mencionó por parte de Antonio Rodríguez de Hita de la cuarta como un intervalo consonante a utilizar incluso con el bajo. Son muchos los pasajes que incluyen esta característica, pero sirva el siguiente ejemplo, como muestra, de la copla de la undécima pieza del quinto cuadernillo, *No te canses, no, cazador de las almas* [Ejemplo 17].

Ti.

Ca - za - dor so - be - ra - no cu - yas ar - mas son u - na_al - ja - va de nie - ve, sa - e - tas de_a - mor.

Ac.

Ejemplo 17: Copla del villancico *No te canses, no, cazador de las almas*

CONCLUSIONES Y NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

Tras la exposición de anteriores capítulos, las líneas finales de este trabajo se dedican a resumir las conclusiones y a señalar nuevas vías de investigación posibles.

Según se discutió en su correspondiente apartado, se ha considerado a fray Juan Sánchez Vidal como autor del tratado teórico *Historia y origen de la música y canto llano, libro primero* de M/761 e, igualmente, autor de las piezas de música que contiene. Si bien no existe una prueba absolutamente concluyente, el resultado de esta investigación, con las indicaciones procedentes de El Paular, y el análisis de las piezas, apunta más firmemente a esta posibilidad. Siendo así, incluso se señala la posible existencia de más tratados, uno de ellos con el título de *Música Dolorosa o Lamentable*, y pertenecientes a fray Juan Sánchez. Queda por lo tanto abierta una vía de búsqueda de esta obra o de aquellos “varios tratados de música en que fue muy diestro”.

En relación al interés del tratado para la musicología que estudie el periodo central del siglo XVIII, nos parece razonable concluir, tras el análisis de todo el contenido, que es una obra que merece la pena considerar entre los más válidos testimonios que desde principios de siglo se pronuncian en relación a los cambios estilísticos de su tiempo y que se inserta naturalmente en la tradición tratadística cumpliendo los diferentes elementos recurrentes que esta parecía demandar. Si bien no plantea los avances técnicos de autores como Antonio Rodríguez de Hita y muestra bastantes puntos de similitud con algunos planteamientos de Pablo Nasarre, es una muestra de que el juicio del oído frente a las reglas de carácter científico y la defensa de una actitud devota y honesta en el templo eran criterios básicos para la aceptación de la música religiosa, sin que exista un ataque ni al nuevo estilo ni a las nuevas formas musicales mientras estas exigencias se mantengan.

En lo que respecta a las obras musicales incluidas en M/761, el estudio de algunas características como la estructura formal, plantilla instrumental, lenguaje vocal y de los instrumentos o relaciones entre texto y música, permiten relacionarlas claramente con la música de su periodo y exponer de que las novedades estilísticas para la música religiosa habían alcanzado a compositores situados más allá de las instituciones musicales principales del país. En este sentido, se apuntan dos vías necesarias de investigación relacionadas con la figura de fray Juan Sánchez que no han sido desarrolladas en este trabajo.

En primer lugar, ya se ha indicado la existencia de un periodo granadino del autor. Es por ello que queda abierta la posibilidad de que Granada contenga nuevos datos o documentos que puedan ofrecer información sobre este autor y conducir, quizás, a nuevas obras musicales. Esto se relaciona directamente con las segunda de las vías: el lugar o entorno de destino para el que las obras de M/761 fueron compuestas. En el libro de inventarios que se conserva en el Archivo Histórico Nacional procedente de la cartuja de Granada en donde se describe el “estado temporal que tiene esta Sta. Casa de la cartuja de Granada, en el día 24 de junio de 1754 en que fue absuelto N.M.V.P. Dn Thomas Xavier de Esparza, hasta 13 de julio de dicho año, en que tomó la posesión N.M.V.P. Dn Francisco Pinto”¹³³, se indica que el monasterio estaba integrado por 23 monjes y 17 religiosos conversos, señalando que estos últimos eran profesos de El Paular. Es posible, dada la mayor autoridad del monasterio de El Paular dentro de la

¹³³ Archivo Histórico Nacional, sección clero regular-secular, sig. L. 3619, fol. 120.

orden, que la indicación de “monje profeso de la Real Cartuja del Paular” indicada al final de la misa del segundo cuadernillo no sea tanto una identificación del lugar de composición como una diferenciación hecha sobre sí mismo y a propósito por el autor.

No parece evidente que alguno de los dos monasterios cartujanos fuese directamente la institución donde esta música se debía interpretar. Al menos, la consulta de diferentes documentos, libros, cartas, memoriales de gastos y demás que he podido realizar en el Archivo Histórico Nacional, no demuestra en ningún momento actividad musical en estas instituciones¹³⁴. La suntuosidad de la cartuja de Granada a finales del siglo XVII o la gran cantidad de posesiones del monasterio de El Paular¹³⁵, incluyendo el hospicio de los cartujos que mantenían en la calle Alcalá de Madrid, indican que quizás esta música tuviese como destino alguna propiedad relacionada con los monasterios, aunque no hemos obtenido datos en las consultas de los documentos de archivo. Por otra parte, varios trabajos de Juan Ruiz Jiménez se refieren a actividades musicales en diferentes instituciones religiosas de la ciudad de Granada durante el siglo XVIII¹³⁶ y no aparece en ningún momento una mención a actividad musical alguna en la cartuja de dicha ciudad.

Quizás la respuesta pueda encontrarse en la colaboración de fray Juan Sánchez con otra institución diferente con la que pudiera tener un contacto musical o personal. Aunque referida a la orden de los jerónimos, cuya actividad musical es notoria en los ejemplos de sus diferentes monasterios, un ejemplo de una colaboración de este tipo la indica Alfonso de Vicente para Vicente de Valencia, maestro de capilla del monasterio de San Jerónimo el Real de Granada, quien compuso los villancicos de Navidad de la Capilla Real de esta ciudad en el año 1797 ante el estado de salud de su maestro de capilla Antonio Caballero¹³⁷.

Estas vías de investigación, por tanto, referidas al repertorio de M/761 y abiertas tras el presente trabajo, podrían proporcionar datos que contribuyesen a definir y valorar con mayor precisión la labor musical del compositor y teórico fray Juan Sánchez Vidal.

¹³⁴ En el transcurso de la elaboración de este trabajo se han consultado diferentes libros y legajos de la sección clero regular-secular del Archivo Histórico Nacional, aunque la labor de rastreo y estudio de toda la documentación que en él existe es ardua y necesita de una prolongada dedicación. Además de los referidos en otros apartados, han sido los siguientes: procedentes del monasterio de Santa María de El Paular, el libro con signatura L. 8467 (*Borrador donde se sienta el dinero que paga la procuración de esta real cartuja del Paular de los géneros que compra para su consumo y otros gastos que hace desde 1º enero 1733 en adelante*), los legajos con signaturas 4284 (cuentas del hospicio de Madrid y granja de Getafe, años 1741-1796), 4292, 4293, 4294, 4297, 4298, 4302, 4331 y 4333; procedentes del monasterio de Nuestra Señora de la Asunción en Granada, los libros con signatura L. 3605 (gastos ordinarios y extraordinarios desde 1753 hasta fin de siglo), L. 3619, L. 3624 y L. 3617.

¹³⁵ Domínguez Ortiz, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII: El estamento eclesiástico*. Granada: CSIC – Universidad de Granada, 1992, pp.93-95.

¹³⁶ Ruiz Jiménez, Juan: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52, 1997, pp. 39-75; Ruiz Jiménez, Juan: “Radiografía socio profesional de los oficios musicales en el siglo XVIII. Granada en el catastro de Ensenada (1752)”, en Bombi, A., Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 145-156.

¹³⁷ De Vicente Delgado, Alfonso: “Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)”. Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 462-463.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

Alén, M^a Pilar: “La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, en Casares, Emilio y Carlos Villanueva (coord.): *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-25.

-: “Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el siglo XVIII”, *Quintana*, nº 1, 2002, pp. 143-151.

Álvarez Escudero, Carmen María: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al Barroco musical*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.

Anglés, Higinio y José Subirá: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, 1946, 1949 y 1951.

Asenjo Barbieri, Francisco: *Legado Barbieri / edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Vol.1, Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L.1986.

-: *Legado Barbieri / edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Vol.2, Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L.1986.

Atlas, Allan W.: *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.

Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999; Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1986.

Domínguez Ortiz, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII: El estamento eclesiástico*. Granada: CSIC – Universidad de Granada, 1992.

García-Bernalt Alonso, Bernardo: *En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio (1738-1801)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. (Consulta on-line Mayo 2014).

Gómez, Ildefonso M.: *Real Monasterio de Santa María de El Paular*. Madrid: Diorki, 2004.

Gómez Guillén, Román: *Juan Santiago Palomino. Maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1712-1738)*. Cáceres: Seminario de Musicología del Conservatorio Profesional de Música "Hermanos Berzosa", D.L. 1985.

Laird, Paul R.: *Towards a history of the Spanish villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

León Tello, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.

-: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Fundación Juan March, Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, signatura MB-1965.76.I.II.

López-Calo: *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988.

-: *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo: Ediciones de la Coria – Fundación Xavier de Salas, 1995.

-: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, 2012.

Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Nasarre, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: 1724, Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid, sig. BH DER 13313.

Ramos Berrocoso, Juan Manuel: *Introducción, notas y apéndices al Inventario de los Libros de informaciones de limpieza de miseros, mozos y capellanes de coro en el Archivo de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: J.J. R. B., 2009.

Ramos López, Pilar: “Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos”, en Knighton, Tess, Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, pp. 283-306.

Rodilla León, Francisco: “La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)”, *Nasarre*, 28, 2012, pp. 67-116.

Rodríguez de Hita, Antonio: *Diapasón instructivo: consonancias músicas y morales, documentos á los profesores de música, carta á sus discípulos, de don Antonio Rodriguez de Hita ... sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, 1757. Manuscrito 2456 de la Biblioteca Nacional de España.

Ruiz Jiménez, Juan: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52, 1997, pp. 39-75.

-: “Radiografía socio profesional de los oficios musicales en el siglo XVIII. Granada en el catastro de Ensenada (1752)”, en Bombi, A., Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 145-156.

Sánchez Siscart, Montserrat: “Notas sobre la evolución del concepto de “mímesis” en la teoría musical española del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*, vol. XX, 1997, nº 1, pp. 393-400.

Suárez-Pajares, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750, volumen I*. Madrid: ICCMU, 1998.

Torrente, Álvaro: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Boyd, Malcolm, Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.

-: “The villancico in early modern Spain : issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, 2000, pp. 57-77.

De Vicente Delgado, Alfonso: “Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)”. Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Fuentes

Archivo Histórico Nacional:

Libro donde se asientan las profesiones de los padres y monjas de esta Real casa. 1732-1830. AHN, Sección clero regular-secular, sig. L. 8152.

Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario de Nuestra Señora. AHN, sección clero regular-secular, sig. L. 3606.

Fundación de Misas. Archivo Histórico Nacional, sección clero regular-secular sig. L. 3624.

Otras signaturas consultadas: AHN, sección clero regular-secular:

Libros: L. 8467, L. 3619, L. 3605, L. 3619, L. 3624 y L. 3617.

Legajos: 4284, 4292, 4293, 4294, 4297, 4298, 4302, 4331 y 4333.

Archivo de la catedral de Plasencia:

Libro de Informaz[i]one[s] de mozos de coro desde el año de 1721 hasta el de 1737. Archivo de la catedral de Plasencia, Volumen 12-bis, signatura K-3.

Libro de actas capitulares nº 54.

Libro de actas capitulares nº 55: 1736-38

ANEXOS

ANEXO I: EDICIÓN CRÍTICA DEL TRATADO *HISTORIA Y ORIGEN DE LA*

MÚSICA Y CANTO LLANO. LIBRO PRIMERO

CRITERIOS DE EDICIÓN

En la edición crítica del tratado teórico contenido en el manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España, realizada para el estudio y valoración de la obra, se han tenido en cuenta los siguientes criterios:

1. Actualización del texto a la ortografía castellana moderna.
2. Escritura desarrollada de las abreviaturas, salvo las indicaciones de citas bibliográficas originales, las cuales se mantienen según aparecen.
3. Actualización de la articulación de las frases. Para ello se han añadido u omitido signos de articulación (comas, puntos y coma, dos puntos) cuidando de mantener el significado del texto y que la articulación actualizada lo respete.
4. La palabra *Música* se mantiene con mayúscula inicial solamente en el caso de referirse a la disciplina, no a una música concreta.
5. Las palabras en subrayado en el manuscrito se transcriben en cursiva.
6. Las referencias a capítulos o enumeraciones escritas con números ordinales o cardinales se transcriben con letra, exceptuando las referencias bibliográficas originales.

HISTORIA Y ORIGEN DE LA MÚSICA Y CANTO LLANO. LIBRO PRIMERO

CAPÍTULO 1: DE LA MÚSICA EN COMÚN, DE SU DEFINICIÓN Y ETIMOLOGÍA

Es cierta, y comúnmente recibida, la doctrina del Filósofo y del angélico doctor Santo Tomás, los cuales dicen que en cada ciencia o arte hay tres cosas principales, que son principio, medio y fin, y que cada una de las tres tiene sus principios ciertos de preceptos o reglas convenientes con las cuales se saben y entienden. Y añaden que, en cada ciencia o arte, lo primero que se debe investigar es si hay tal ciencia y sea así como se enseña. Lo segundo que sea en ciencia. Y lo tercero, en cuantas maneras sea, y cuáles sean.

Habiendo pues de seguir esta doctrina, y habiendo de dar los primeros preceptos o reglas así de la música llana como los de la figurada, empiezo y digo que hay Música. Esto es tan cierto que no hay quien se atreva a negarlo con fundamento. En cuanto a que sea, o cual sea su definición, dícelo brevemente nuestro Santo Isidoro por estas palabras: Música (dice) es pericia de la modulación, y consiste en sonido y canto. Dice en sonido y canto porque al canto precede el sonido como a la forma la materia. Verdad es que son casi en un mismo tiempo una y la otra, mas el sonido precede en el origen. San Agustín dice en sus libros de Música que esta es ciencia de bien modular y de bien medir. Esto es, ciencia de cantar o tocar bien y suavemente. Y añade que consiste en sonido y canto, porque si fuese ciencia de bien cantar solamente no comprendería la música mensurable instrumental, como la de la cítara, órgano, psalterio, corneta, tímpano, simphonía [o] arpa. Y si solo fuese arte o ciencia de bien sonar o tocar, no comprendería la vocal. Y si solo fuese ciencia de bien medir, no saldría de poesía, verso, canon o soneto.

Dícese también que consiste en sonido, por el que causa cualquier instrumento músico, y en canto, por el que causan las voces. Verdad es que el canto de las voces es también sonido, pero no lo es con tanto rigor como el de los instrumentos músicos.

El grande Boecio Severino, a quien se le debe lo más de esta ciencia, la definió también diciendo que es una facultad, ciencia y arte que enseña a pesar, medir y concertar las diferencias de los sonidos graves y agudos conforme convengan más ajustadamente así al oído como a la razón que proporcione uno y otro y, disponiendo perfectas consonancias, llegue a una recta composición de suave melodía y perfecta música.

Omito otras muchas definiciones que han dado (y dan otros sabios músicos, santos y autores) a la Música, pues todas se reducen a decirnos que es una ciencia de bien medir, cantando o tocando suavemente la canción o soneto ya medido, ya juntado por los poetas latinos. De modo que primero se compone, mide y ajusta o pesa por estos y después se canta, mide, ajusta o toca por los músicos y finalmente se lee o reza por otros.

No carece también de grande misterio haber puesto San Agustín esta palabra *bien* en la definición que dio a la Música porque ya se sabía que si no se hace bien, no es música suave apacible, gustosa, decorosa al culto divino. Y lo debe ser porque en la Ley vieja, en todos los sacrificios que se hacían, requerían dos cosas. Estas son sal de sabiduría y buen sabor u olor de suavidad. Esto es, palabras y obras juntamente.

Así pues, no es música bien hecha si no se canta de modo que el canto mitigue a Dios su ira y enojo, ablande los corazones, suavice las fatigas, minore los trabajos, endulce las mentes y amanse las fieras, que son todos los que huyen de alabar a Dios o de oír, cantar, decir o rezar las alabanzas divinas.

Otros autores, en lugar de esta palabra *bien*, ponen *honestamente*¹. Porque la música profana, aunque es música, no es religiosa y modesta, decente y honesta, sino es indecente y lasciva. Otros declaran esta palabra, *bien*, por lo que dijo el psalmista y cantor mayor David al salmo 4.6 v. 7, *sabiamente*, la cual palabra tiene dos inteligencias ciertas y claras. La primera es cantar a saber y sabor de Dios y la segunda es cantar según arte y recta modulación. Y aunque es verdad que esta palabra, *bien*, conviene a todas las cosas, porque todas deben proceder bien, pero dice el mismo San Agustín² pertenecer a la Música en particular y con más rigor, por estar fundada toda ella en medida y proporción.

Sabida la definición de la Música, resta saber de a dónde se deriva o sale esta palabra *Música*³. Muchas opiniones hay acerca de su etimología, porque según algunos autores se llamó Música de Musas, por ser unas lumbres mentales que en diferentes sujetos causan diferentes efectos, moviéndoles a buscar la fuerza de su ardor, la consonancia del sonido, voz, verso, letra, modo o metro. Otros han dicho que la Música era poesía cantada y la poesía, canto de las Musas. Pero Hugo de San Victor⁴ dice que Música sale de esta palabra: *Moy*, que significa o quiere decir agua, doctrina y disciplina, porque debe ser suave como el agua, apacible como la doctrina y comprensible como la ciencia, arte o facultad.

¹ Nota al margen en original, fol. 2: "Casiod. Lib.3. Cap 4, Marg. Phi".

² Nota al margen en original, fol. 2: "Lib. 1. C. 2".

³ Nota al margen en original, fol. 2: "Plutarc. Lib. Mus.".

⁴ Nota al margen en original, fol. 2: "Lib. 2 C. 5".

CAPÍTULO 2: EN QUE SE TRATA DE LA INVENCION DE LA MÚSICA Y SUS INSTRUMENTOS Y QUIEN LA INVENTÓ

Muchas cosas han dicho diferentes autores acerca de la invención de la Música y sus partes, mayormente San Isidoro, que pone algunos autores de ella y de algunos instrumentos músicos con su explicación; y de todos ellos se reconoce que unos inventaron la música que consiste en la voz natural, levantando su son y canto o melodía o modulación, pero esta es natural así en los hombres como en las aves, aunque no en los brutos y bestias, porque remedando unos a la philomena, otros a la mirra, que es la que canta más propiamente con modulación según dice San Isidoro lib. 12 Orig. Cap. 7, otros remedaron o imitaron a otras aves de dulce y suave canto y otros la tuvieron natural, pues habiendo alcanzado una voz buena, alta, clara, suave, sonora y dulce, ellos mismos fueron inventores y autores de sus cánticos y canciones. Mas no solo hicieron esto movidos de su naturaleza y de la dulzura que causa la propia música, sino aun los instrumentos músicos usaron para acompañarse con su sonoridad y retener en la memoria sus modos o tonos para que así no los olvidasen y el contento creciese. Así pues, refiere la sagrada escritura, Gen. C. 4, que Tubal, que fue de la Casa de Caín, y antes del diluvio universal, fue inventor de los que cantaban con cítara y órgano; y aun de su nombre (según la lengua latina) se puede inferir haberlo sido de los que hacen son con clarín o trompeta, porque la trompeta se llama tuba en latín, y él se llamó Tubal. Después dice Virgilio que el Pastor Pan inventó la pandora o pandero; Apolo, la cítara; Mercurio, la lira; Midas, en Frigia, la corneta; Marsías, las flautas de dos cañones; Anfión, la vihuela; y otros pastores inventaron la zampona, el rabel, las tabletillas o tablillas, psalterios y arpas pequeñas, según era la habilidad, genio e ingenio y aplicación de cada uno. Y así, cada nación tiene algunos instrumentos más propios y especiales. Entre los hebreos se usa más el psalterio, los griegos usan la tiorba y los latinos usan más de órganos y campanas.

Esto fue en cuanto a la música natural de cada uno y su ejercicio pastoril, sin que por entonces se tratase de la música artizada y religiosa, que es la que sirve al culto divino, quedándose por aquel tiempo dividida la Música en tres partes. La primera, en Armónica; la segunda, en Orgánica y la tercera en Rítmica. Porque de tres modos se puede causar el sonido: por la boca y fauces, como los que cantan; con el aliento o respiración, como por el clarín o trompeta; o con el pulso o tacto, como en la cítara [o] arpa.

Mas de la música artizada fueron inventores otros, según la necesidad, utilidad y conveniencia suya. Y así, para las bodas dispusieron los himeneos; para los entierros, los plantos o lamentos; y para Dios, los himnos. Además de esto, en otras festividades de concursos de pueblos, ciudades, reyes, príncipes, ferias y comicios públicos, usaban entre sus juegos muchos divertimentos músicos de simphonias, dulzainas, gaitas, chirimías, sonajas, atabales, tamboriles, panderillos y cornetas, según la ocasión, festividad, triunfo y pasatiempos que ocurrían o concurrían.

CAPÍTULO 3: EN QUE SE EXPLICA QUIÉN SE DEBA LLAMAR MÚSICO, POETA, CANTOR, CANTANTE, PSALTES, PROFETA, COMPOSITOR, MAESTRO DE CAPILLA Y MINISTRIL; Y EN QUÉ SE DIFERENCIAN UNOS DE OTROS

Habiendo ya dicho de la invención de la Música, viénesse a desear saber quién se deba llamar músico, lo cual no tiene poca dificultad saberlo, porque respecto de hallarse en todo hombre la voz, no siendo mudo, por consiguiente se halla la Música, porque la Música es llamada en el hombre voz, luego parece que todo hombre se deberá llamar músico. Dije todo hombre, porque los brutos y aves, aunque canten y tengan voz, no es propiamente voz, sino sonido. Y que todo hombre parezca músico está muy claro y la experiencia lo enseña, porque todo hombre se hace a sí mismo son, canto, música y modulación, luego todo hombre (dirá alguno) es músico. A esto respondo que, como la voz en muchos hombres no sea entonada, clara y sonora, no es todo hombre músico para los otros, sino es voceador. Y las más voces son muy destempladas, roncadas, desapacibles, y pocas hay sonoras o dulces, de lo cual se infiere que, para poder llamarse uno músico, se requiere que cante suavemente y según arte o buena enseñanza. En lo que dice San Isidoro, de ser la Música pericia de modulación, da a entender ser músico aquel que no solo canta, sino es el que tiene también grande pericia, facilidad y destreza de cantar bien y suavemente, así como decimos que gramático es aquel que habla bien sin solecismos ni barbarismos, mas retórico es el que es perito en hablar bien con facilidad, destreza, arte, ornato, atracción y suavidad.

De este mismo sentir fue Boecio de San Severino y así lo refiere el bachiller Tapia en su libro de música C. 6, contando tres géneros de músicos: unos que tañen o tocan instrumentos hechos por ellos mismos o por otros, como son cítaras, órganos, arpas, flautas, rabeles, violines, violones [y] cornetas; otros son los poetas de vena y naturales; y los otros son los que, por tener mejor oído, juzgan de los mismos instrumentos y voces y, por tener buen entendimiento, juzgan de las canciones y versos. Mas todos estos se quedan dentro de lo que llaman música natural y sin arte, como poesía y ciencia natural. El verdadero músico es en tres modos. Músico que entiende esta arte liberal, ciencia o facultad de la Música, modulación y melodía armónica, orgánica y métrica; con peso, número, medida y razón. Mas como no todas las cosas se hallen aún perfectas y cabales, resta que sepa hacer otros dos cosas, que son las canciones, y estas que sean muy medidas, según recta gramática, consonancia o asonancia; y los instrumentos músicos, y que estos sean muy proporcionados, medidos, ajustados y concertados. Por esto, pues, requiere tener el músico tres cosas muy difíciles, que son ser cantor, poeta y artífice de instrumentos músicos. Y todo lo que le faltare de estas tres cosas, será menos de lo que debe tener en esta parte, aunque es verdad que cualquiera de ellas hace músico al que la tuviere con perfección. Pues como esto no se vea, sino raras veces, síguese que ya no habrá verdaderos músicos perfectos, aunque bien se podrían criar niños que llegasen con la edad a todo esto y mucho más.

En fin, músico en estos tiempos quieren que sea aquel que entiende suficientemente cuatro cosas, que son: canto llano, o música llana; canto de órgano, o música figurada; contrapunto simple y florido, y que sepa bien escribir y doctamente copiar papeles de música y libros de coro o de canto llano.

Poeta es aquel que tiene ciencia de componer versos, himnos y canciones. Dije el que tiene ciencia, para excluir los poetas naturales o sin ciencia, los cuales son tenidos por locos. Así pues, buen poeta es habilidad grande. Estos tienen diversos nombres según lo que escriben. Llámense épicos o heroicos los que escriben las historias y hazañas de hombres héroes o famosos, como Virgilio [u] Homero por su Ilada [sic] o Eneida. Y si

escriben cosas tristes, elegíacos. Si alegres o de bodas, epitalamios. Si cosas de comedias, poetas cómicos. Si lirás, líricos. Si escriben contra los vicios, satíricos. Y si cosas religiosas y sagradas, como himnos o salmos, se llaman poetas religiosos o místicos. Mas si escriben solo salmos y estos se cantan tocando el psalterio de diez cuerdas, dicen se llaman psaltes. Mas conviene ser movido el poeta del espíritu del Señor, como lo fue David, Samuel, Moisés y otros algunos. Si además de cantarse por entonces esto, pasa después a escribirse para en adelante, se llama profecía, y el poeta psaltes y profeta, aunque también los hubo y hay falsos y mendaces, y a estos los llamaron y llaman pseudo profetas, porque no habló Dios por ellos.

De todo lo dicho venimos a sacar que el músico, para ser perfecto, ha de ser también poeta. Esto es, ha de sacar las letras que se cantan en la Iglesia.

Cantor es aquel que canta, rige y gobierna el coro, en todo aquello que pertenece al canto. Y lo mismo es decir cantor que vicario del coro o sochantre, solo que cantor es término castellano y chantre o sochantre es francés. Llámense sochantres por ser sustitutos del chantre, que es una dignidad y canonicato que hay en las catedrales y colegiadas al que el Derecho Canónico llama primicerio, y es de mucha honra y autoridad. De modo que antiguamente el chantre hacía lo que hoy hacen los sochantres, pero hoy día lo hacen estos y él los paga de su renta. Y así, a ellos toca entonar los salmos y todo lo que pertenece al canto llano o canto eclesiástico. Y también deben conservarlo, aumentarlo, perfeccionarlo, procurando conservar y admitir voces graves, por ser estas las más devotas, religiosas y aptas para el canto llano, según la experiencia enseña.

Cantante es aquel que canta solo por uso sin saber lo que canta, ni como canta, y de estos hay número infinito. De modo que la diferencia que hay entre músico, cantor y cantante es muy grande, porque el músico perfecto sabe dar razón de lo que canta y cómo lo canta y por qué razón lo canta así. Esto es, sabe cantar así el canto llano como el de órgano, sabe sus reglas y en qué principios se fundan. Pero el cantor o sochantre solo canta y sabe las reglas sin saber en qué principios se fundan esas reglas. Y el cantante canta sin saber reglas y, lo que es peor, sin quererlas saber aun mandándolo algunos concilios.

Compositor y maestro de capilla es el que rige y gobierna a todos los músicos y enseña todo género de música a los ministros de la Iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de música. Y en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir maestro de capilla, que maestro del coro.

Ministril es voz francesa y significa cualquiera que toca algún instrumento músico en el coro, como corneta, bajón, chirimía u órgano, aunque es verdad que estos son llamados organistas pero no por esto salen de la esfera de ministriles. Estos unos son llamados músicos de manos y otros de aliento. Los de manos son los que tocan instrumentos de cuerdas y los organistas. Los de aliento son los que tocan instrumentos neumáticos o de aire, a los cuales se juntan los músicos de voz. Ahora, cuál de estos tenga el primer lugar o deba ser estimado más, hay diversidad de opiniones. Pero yo juzgo que, si se atiende al trabajo que cada género de estos tiene o a la mayor habilidad, deben ser preferidos los de aliento, después los de voz y luego los otros. Pero si se atiende a los que causa mayor gusto oírlos, me parece que deben ser preferidos los de voz, después los de manos, después los de aliento.

En fin, el músico verdadero que busca nuestro intento no es el músico natural que por su gusto, deleite y dulce voz canta. No es el músico pastoril, que, por agrandar o

recrear a sus ovejuelas y hacer delicioso el ejercicio de apacentar su ganado, tañe algún instrumento. Tampoco los pandores, inventores de la flauta y pandero para festejar las aldeas; no el pandorio deducido de las alamedas, cañaverales y risueños arroyuelos. Tampoco los ecos mal percibidos de las ninfas de las aguas, ríos, montes, selvas y campos, para festejar y celebrar a los falsos dioses y a los sacrificios de los ciegos gentiles; sino el músico verdadero que canta y toca con ciencia y sabiduría celestial, da culto al verdadero Dios con su jubilación, exalta su voz deduciéndola de un corazón limpio de pecados, de una fe sincera y de la alegría de su buena conciencia, en la presencia del Señor, delante de su acatamiento divino y como quien está asociado allí con los ángeles.

CAPÍTULO 4: DE LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA Y DE ALGUNOS EFECTOS PRODIGIOSOS QUE CAUSA

Habiendo ya dicho en el capítulo pasado cuán pocos sean los que llegan a ser músicos y cantores perfectos, síguese poner ahora algunos de los muchos efectos que causa la buena música o algunos prodigios que han hecho los grandes y perfectos músicos y cuán necesaria e importante sea. Esto supuesto, digo que tres bienes son los más particulares que puede el hombre querer, desear y poseer en este mundo. Estos son llamados bienes de fortuna, corporales y espirituales. Los bienes de fortuna dicen que son los dineros y riquezas. Los corporales son salud, alegría. Los bienes (y estos son los verdaderos bienes) espirituales son templanza, prudencia, caridad y todas las demás virtudes. Esto supuesto, pregunto ¿cuál será aquella cosa, o qué cosa será aquella, que nos pueda dar y contenga en sí estos bienes? ¿Cuál? La música honesta. Con ella, digo, alcanzaremos lo dicho. Que la música traiga los bienes de fortuna en sí misma, véase en lo que cada día hacen los reyes, príncipes y señores con los músicos. Que la música cause alegría y salud, diré después lo que han dicho y experimentado algunos. Hablando pues San Isidoro de la importancia de la música, dice que ninguna ciencia, arte o facultad puede ser perfecta sin música; y así sabemos haya cosa buena y acabada sin ella, que es lo mismo que decir que todo lo perfecto ha de constar de proporción cabal, número, peso y medida, porque, según el Filósofo dice, perfecto es todo aquello a quien no falta nada. Así pues, el orden, concierto y proporción es la música en todas las cosas perfectas, ya del mundo mayor, ya del menor que es el hombre, o ya de las repúblicas, reinos y monarquías. Y de ser esto así, resulta la gran consonancia universal de cielos y tierra, pues habiendo criado y dispuesto el Señor todas las cosas en número, peso y medida, no pudieron dejar de ser todas ellas cabales, buenas y perfectas.⁵ Así pues, dice el Santo Moisés, contemplando esta música: luego perfectos son (dice) los cielos y tierra y todo su ornato o adorno.⁶ Claro está, pues esta consonancia es la música de toda perfección, y esta perfección la música de todo lo hecho, acabado y perfecto.

Del haber librado los cielos (el Señor) sobre los dos polos, ártico y antártico, sienten muchos autores graves, y aun la Sagrada Escritura lo confirma en el Libro de Job c. 38 núm. 37, resulta otra música que llaman conciento celeste sonoro. Esta se causa de su principal movimiento sobre los dos ejes o polos. Y así dice Job: al conciento de los cielos, ¿quién les hará dormir o cesar? Pues así todas las cosas bien ordenadas, medidas y concertadas, hacen una música suavisima, mayormente cuando en la tierra hacen los hombres con gusto lo que es voluntad de Dios, así como se hace en los cielos.

Mas una de las cosas más admirables de la Música es el gran poder que tiene para mover varios afectos y efectos y provocar en diversos hábitos los sentidos. Diré lo que acerca de esto han dicho y experimentado algunos, y empezaré a contar algunas cosas más célebres, aunque no sé si más comunes o más arduas, como es lo que escribe Fabro Estapulense y Celso⁷ de haber señalado Demócrito la música de chirimías para curar muchas dolencias.

⁵ Nota al margen en el original, fol. 7: “Sap. C. 11”. El autor se refiere probablemente al versículo 20 del capítulo 11 del Libro de la Sabiduría: “Aun sin esto, ellos [los pecadores, insensatos y de injustos pensamientos] podían ser derribados de un soplo, perseguidos por la Justicia, barridos por el sopro de tu poder. Pero Tú lo has dispuesto todo con medida, número y peso”.

⁶ Nota al margen en el original, fol. 7: Genes. C. 2.

⁷ El autor se refiere probablemente a Jacques Lefèvre d’Etaples, *Jacobus Faber Stapulensis* (1460-1536), teólogo y humanista francés, autor de una traducción al francés del Nuevo Testamento y de los

También dice el mismo Celso que Asclepiades médico acostumbraba curar con música las enfermedades del ánimo, y a los sordos con música instrumental por consejo de Aristóteles. El mismo Asclepiades, tocando un instrumento músico, apaciguó al pueblo que se había levantado contra él. Xenócrates curó algunos furiosos con música. Pitágoras, cantando un verso espondeo por tercer tono, o por el tono frigio, curó un mancebo de modo que, de ebrio o loco, lo volvió manso. Boecio dice que Pitágoras, estando tocando el mismo tono, apaciguó la ira de un mancebo que quería pegar fuego a una casa con solo mudar de tono. En Grecia, dice Marciano Capela, mandaron curarse los enfermos con la música de la lira. Terpander y Arión, grandes filósofos y médicos, curaron con gran facilidad algunas enfermedades mortales usando de la música.

Los dos Teofrastos dicen que las picaduras de las víboras se curaban con algún género de música. Esto mismo vemos que sucede hoy día con las tarántulas que se crían en Italia según escriben laxamente muchos autores, así músicos como médicos. Es la tarántula una especie maligna a modo de araña, y pican con tal actividad que suelen morir algunos el primero o segundo día si no se les aplica inmediatamente la música; y no como quiera cualquiera música, sino que ha de ser la que le corresponde a la calidad del veneno, con otras muchas circunstancias que requieren guardarse. El que quisiere ver esto con más extensión, y tener un buen rato de diversión, lea al P. Kirquario en su *Musurgia*⁸ y al Padre Gaspar Scosi, que son los que más laxa y curiosamente tratan esta materia. Hismenías Tebano, músico sapientísimo, curó con música la ciática. Tales Mileto dicen haber desterrado o curado la peste de Creta con la música. Un mancebo, estando furioso, salió con una espada a matar al filósofo Empédocles y lo apaciguó el mismo con la música. Xenésí, dicen, vivió más de ciento y cincuenta años sin haber usado otra medicina más que la música. Pitágoras, Clinias y Aquiles ya se sabe usaban la música cuando se hallaban alterados y con ella se sosegaban y aquietaban a otros. Aristógenes dice que se introdujo antiguamente en los convites la música por ser antídoto contra los daños que ocasiona el vino y comida excesiva. Terprando apaciguó un motín de los lacedemonios con solo su canto. Clitémanes guardó castidad mientras tuvo a su lado a un músico que le cantaba tonos acomodados para este afecto. De Pitágoras se refiere Santo Tomás y Julio que aquietó algunos de sus vicios y redujo a castidad a un mancebo taaronitano por haber usado mucho la música. Bien sabido es lo que le pasó al grande Alejandro con un músico llamado Timoteo Milesio, el cual, cuando quería, le hacía tomar y dejar las armas bélicas con solo mudar de tonos apropiados para este y otros afectos. Séneca también afirma que en tanto que Nerón se dio a la música fue bueno, mas luego que la dejó se hizo peor que las bestias o demonios. Esto mismo parece que confirma Quintiliano, porque dice que Lieurgo, aunque fue muy malo, fue alabado de saber la Música. Boecio añade que Platón, Sócrates y sus discípulos ordenaron que todos los mozos fuesen enseñados con gran cuidado en la Música, para que reglasen o gobernasen sus costumbres al compás de ella.

No hay duda que templó mucho las costumbres la música honesta y religiosa, y así conviene que sean criados los niños y mozos con ella. Aun Pitágoras, con ser un filósofo gentil, enseñó a sus discípulos la usasen antes y después de comer y dormir,

Salmos, así como del tratado *Musica libris demonstrata quattuor*, con el título interno de *Elementa musicalia*, según Fend, Michael: "Faber Stapulensis, Jacobus [Lefèvre d'Étaples, Jacques]", en Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 2001.

⁸ Entiéndase el padre Athanasio Kircher, con su obra *Musurgia Universalis*.

para que de noche y de día estuviesen templados con ella. Porque es cosa (dice) fea que los que tienen templados sus instrumentos, tengan destempladas sus costumbres.

Finalmente dice Macobrio que es tanta la virtud de la Música, que no hay ni puede haber alguna edad, dignidad o nación que esté exenta de ella o salga de su jurisdicción. Porque ella es la que persuade la clemencia, destierra y destruye las fatigas y cuidados, recrea el entendimiento y voluntad, alegra el espíritu, reprime las pasiones, anima a las cosas fuertes. Principalmente en la guerra enciende y provoca a la pelea, así a los caballos como a los soldados con el sonido de los clarines y trompetas; y cuanto es más fuerte o vehemente su sonido, tanto más anima a la batalla o combate. Es la música el compás entre los remeros o navegadores, y con ella, así estos como los demás trabajadores, pasan alegremente sus grandes fatigas y trabajos y por eso están continuamente cantando sin sentir trabajo. Al viandante minora el cansancio. Al navegante consuela. Al triste consuela y alegra. Al enfermo deleita y recrea. Y hasta los niños en sus cunas adormecen sus madres con ella. La música amansa las fieras. Encanta y adormece las serpientes. Atrae las aves. Hace salir del mar a los delfines. Detiene los ciervos y venados. Alegra el corazón. Suspende los sentidos. Esparce de la gloria. Porción del gozo eterno. Principio de toda felicidad. Y fin de las penas y dolores. Ella es la que regala corporalmente al alma; clama con las manos; habla sin boca; y prevalece señoreándose de los sentidos. Todas estas cláusulas son de Casiodoro.

La razón de gustar el alma de la Música concertada es por el orden, número y medida tan perfecta que tiene. Porque con el buen orden se huelga el ánimo y se une a la razón, de que se infiere que se ofende con el ruido desmedido o sin orden, por su confusión. En fin, los filósofos y médicos antiguos, y algunos modernos, afirman que puede la Música aplacar todo dolor si sabe aplicar cuándo y cómo, y la que se debe. Y si en estos tiempos no vemos que cause estos efectos maravillosos, no es porque a la música le falte virtud para causarlos, sino es porque a los músicos les falta aquella ciencia que se deba, y así no saben aplicar la que se debe, cómo se debe, a quién se debe y adónde se debe. Al modo de lo que sucede hoy en día con los médicos y sus medicinas, que no está la falta en las medicinas, sino es en la ignorancia y la mala aplicación que hacen hoy de ellas los médicos.

CAPÍTULO 5: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA REDUCIDA A ARTE Y CIENCIA DE CANTAR O MODULAR

Ya queda dicho en el capítulo uno cómo hay música y también en que sea por su definición esencial y su etimología. Conviene decir ahora cuál sea esta música por su cualidad y después en cuantas partes se divida. Esto supuesto, digo que la música es sonoridad toda ella por su cualidad, y así consiste en sonido y canto. Por su esencia es ciencia o pericia de bien modular y cantar suavemente. Por ciencia y cualidad, es sonoridad bien cantada. Además, por su cualidad, es ciencia adiscible, arte fácil de aprender y disciplina gustosa de saberse. De modo que la Música es una ciencia físico-matemática que trata de los sonidos armónicos proporcionados. Llámase físico-matemática porque participa su objeto de la razón sensible, que es propia del físico, y la razón de *quantitativa*, propia del matemático. Con decir que trata de los sonos armónicos, se manifiesta el objeto material y sujeto o materia de su empleo y con decir proporcionados, el objeto formal de ella. Y lo mismo digo del canto llano. Llámala ciencia porque la ciencia, como sienten algunos filósofos, es un hábito adquirido por verdadera demostración que se engendra en el entendimiento por ella. Mas como la ciencia la haya natural, la cual enseñan los hombres, y también la haya infusa o divina, la cual infunde y da Dios, así la una como la otra puede engendrar este hábito en el entendimiento humano. Y así, conócese estar en él por las obras hijas de esta ciencia y por los efectos partos de esta causa. Así pues, dice la Sagrada Escritura cómo Tubal fue el padre de los que cantan con cítara y órgano, luego fue el padre de esta ciencia de cantar con órgano y cítara, y los organistas y citaristas, sus hijos y descendientes, sin ponderar mucho aquella palabra, padre, que comúnmente suena autor, inventor, progenitor, maestro que tiene esta ciencia o la tuvo con perfecto conocimiento práctico y especulativo. San Isidoro dice en sus *Orígenes* al cap. 1 lib. 1 que si la ciencia llega a ser perfecta, de ciencia se llama disciplina, porque nadie sabe entre los hombres sino el que dice o aprende. Y que por ser contada la Música entre las siete disciplinas, artes o facultades, tiene el primer lugar después de la Aritmética, y que consiste en canciones cantos. Porque el perfecto músico, como queda dicho, debe saber componer las canciones, cantarlas y acompañarse de los instrumentos músicos de que tiene ciencia.

Si la Música, pues, llegó a ser ciencia, también llegó por aquí a ser arte y a tener sus principios y reglas convenientes con que se enseñase. Porque la ciencia del arte se suele diferenciar (según unos) en ser la ciencia de lo universal, el arte no de tantos. O como otros dicen, la ciencia se queda en los principios verdaderos, el arte en los probables. Si damos, pues, por cierto que la Música es una de las siete artes liberales, y ciencia plena o disciplina, ciertamente hemos de tener que, aprendiéndola uno bien, llegara a ser o será sabio.

Pero si la Música tenga más de ciencia que de arte o si se ha de atribuir o contar más entre las ciencias que entre las artes, responden algunos que por cuanto es hábito que se funda y adquiere por verdaderas demostraciones, es ciencia verdadera, mas por cuanto se funda y enseña con preceptos, reglas y principios ciertos, es arte, y como tal la enseñan. Pero a mí no me agrada esta explicación. En fin, cada uno la llame como quisiere.

CAPÍTULO 6: EN QUE SE DICE CÓMO LA MÚSICA ES UNA DE LAS SIETE ARTES LIBERALES, Y QUE A LOS SABIOS, NOBLES Y PRÍNCIPES CONVIENE EL SABERLA

Dicho se ha en el capítulo pasado, hablando en común, cómo la música no solo es ciencia gustosa, apacible, agradable, útil, deleitable, y para el culto divino muy necesaria, y que es también arte. Ahora pues, volvemos a decir también en particular, cómo no solo es arte, sino arte muy liberal. Tanto que no hay alguno que más inmediatamente se usa en el oficio divino. Y así, todos los filósofos, maestros y santos la cuentan entre las Siete Artes Liberales cuando tratan de ella y de las otras Siete Mecánicas con las cuales se compone la república. De modo que las Siete Artes Mecánicas sirven a una parte de la república y las otras Siete Liberales a otra parte de ella.

Las Siete Artes Liberales se llamaron así porque entre los griegos y atenienses solo las estudiaban, o podían aprender, los de libre condición, ya fuesen nobles o plebeyos. Mas las mecánicas las estudiaba el que quería o tenía necesidad de estudiarlas. Son pues, las mecánicas, como arreos, adornos y propiedades del cuerpo humano con las cuales la república conservaba sus gremios y partes. Y así entre las mecánicas, según la opinión más común, la primera era la Agricultura; la segunda, la Caza; la tercera, la Navegación; la cuarta, trabajar en lana, lino y seda; la quinta, la Arquitectura y toda labor de barro, piedra y metales; la sexta, la milicia y la séptima, la Medicina y Cirugía.

Las artes liberales son adorno del alma, ejercicio de la mente, joyas del entendimiento y disposición, muy aptas para la contemplación divina, ciencia y sabiduría celestial. Y, por tanto, solo las estudiaban los libres de fatigas corporales, trabajos terrenales y cuidados del cuerpo, así en sustento como en defensa, regalo, cura, vestido, casa y entre sentimientos mundanos. Y así, la primera que estudiaban era la Gramática, que sirve para saber hablar bien la lengua, maternal, latina y griega. La segunda era la Retórica, que sirve para saber persuadir y disuadir lo que se quiere, así con su lengua propia como con las otras. La tercera era la Dialéctica, que sirve para saber argüir o silogizar. La cuarta era la Aritmética, para saber contar o numerar. La quinta es la Música y sirve para saber tocar y cantar. La sexta es la Geométrica, para saber medir y pesar. Y la séptima era la Astronomía, para saber los astros, los años, meses, lunas y mudanzas de tiempos, así para la Agricultura, Medicina, como para las solemnidades y días festivos.

Estas artes liberales libran al entendimiento de la ignorancia y las mecánicas, al cuerpo de pobreza. Y así, conforme le estaba más bien a cada uno, estudiaba las que quería, o las que eran más de su genio e inclinación. Hoy día pasa también así. Porque no está fundada la estimación popular en las artes liberales (según ellos dicen), antes las tienen en poco, sino en los privilegios de los reyes que excusan de pagar tributos a los que quieren, mayormente porque ellos, y los nobles de ahora, se emplean más en las artes mecánicas por cuanto siguen la caza, las armas y la milicia y no las ciencias y artes liberales. Aunque se excusen diciendo que ellos no cazan, ni pelean por comer o por sueldo, sino por hacerse hombres fuertes y robustos con la caza; y con la guerra, nobles, privilegiados, famosos y de suma estimación.

Siendo pues la Música una de las artes liberales, a nadie conviene mejor saberla que a los nobles y libres. Nobles, por ser llamados así y no ser personas viles y de bajas ocupaciones. Libres, por cuanto con la Música se enseña a dar alabanzas divinas a Dios, reciben gloria los ángeles, contento los fieles y júbilo toda la Iglesia. Y así, dice el profeta David: Bienaventurado es el pueblo que sabe la jubilación. Y si todo el pueblo

que esto sabe es bienaventurado, mucho más lo será cualquiera de aquel pueblo que esto entiende y ejercita o lo tiene por oficio, pues cantando o tocando imita a los ángeles, se une con los justos por amor y después por unión. Porque el saber la música, dice San Bernardo, es una de las señales de predestinación.

CAPÍTULO 7: EN QUE SE DICE CÓMO LA MÚSICA ES UN AGREGADO DE TODAS LAS ARTES LIBERALES O INCLUYE EN SÍ A TODAS ELLAS Y QUE ES LA QUE MÁS INMEDIATAMENTE SE USA EN EL OFICIO DIVINO

El docto Beyerlin, tratando de la Música en su Teatro de la vida humana, al tomo 5 fol. 793, dice ser tan nobilísimo y utilísimo el ejercicio de la Música, y tan necesario y preciso su conocimiento para entender bien las demás artes liberales, que no sabe cómo se puedan saber con perfección sin tener perfecto uso y conocimiento de sus reglas. Lo uno, por incluir en sí a todas ellas; lo otro, por estar compuesta de tanta variedad de especies, voces, así graves como agudas, y de tantos sonidos, movimientos, figuras, valores, consonancias, tonos como se experimenta. De modo que todo junto causa una armonía, melodía tan suave y deleitan de tal modo, que parece hallarse ya los hombres en los coros celestes alabando a Dios, con aquellos espíritus bienaventurados, los cuales le alaban y alabarán por todas las eternidades con ella. Y nos persuaden hagamos nosotros otro tanto como ellos (en el modo posible) acá en la tierra, empleándola siempre, y como se debe, en alabanzas divinas. Y aun por eso, usa de ellas la Santa Iglesia más inmediatamente en el oficio divino que todas las demás artes liberales. Hasta aquí el docto Beyerlin, que parece confirmar lo que queda dicho atrás y dice San Isidoro, esto es, que ninguna arte o ciencia puede ser perfecta sin música.

Y que la música sea muy útil para entender las demás artes y sea un agregado de todas ellas o participe de ellas, se ve y la experiencia lo enseña. Pues si la Gramática enseña a hablar con ajustados períodos, no con menos circunstancias enseña y tiene la Música los suyos.

Si la Retórica se compone o consiste en tropos o figuras y enseña a hablar con elegancia y propiedad, la Música también consiste en tropos y figuras y enseña a cantar con elegancia y propiedad sus armónicos conceptos.

Si la Lógica enseña a dividir lo falso de lo verdadero, esto hace la Música con sus reglas, pues divide lo consonante de lo disonante.

Si la Aritmética contiene sus cantidades discretas de número a número, la Música lo hace del mismo modo de sonido a sonido. Y si la Aritmética mide sus reglas con sus números, la Música los mide con sus consonancias.

Si la Geometría tiene sus cantidades continuas, midiendo todo lo corpóreo, la Música mide geoméricamente, aritméricamente y armónicamente los tránsitos de los puestos de donde forman sus sonidos los instrumentos músicos artificiales.

En fin, si la Astronomía nos enseña los movimientos de las esferas celestes, sus proporciones y consonancias o conceptos músicos que forman, ¿qué es la Música de acá, sino es un verdadero transumpto por influjo de aquellas?

Pues bien dice Beyerlin citando a Cicerón, que es necesario el conocimiento de la Música para poder entender bien las demás artes liberales, por ser esta un epílogo de todas ellas.

Es tanto lo que ponderan algunos este punto que parece había razón de dilatarlos más en él; mas en ellos se puede ver en cuanto a este punto y otros, pues yo solo pretendo dar (sucintamente) noticia de lo más particular de la Música. Pero óigase a Platón, y a San Isidoro, que dicen que era tan fea cosa en sus tiempos ignorar la Música como el no saber leer y escribir los libros, nobles, príncipes, señores y personas dedicadas al culto divino. En cuanto a ser cierto lo dicho, no tiene duda. Y si no, miren

y consideren lo que hizo David y Salomón con la Música. En cuanto a los profetas, primero eran enseñados de la mano y espíritu del Señor con música, y si no, no profetizaban, como le sucedió a Elíseo, entre tres reyes. Entre los santos, poco la excusaron, por consejo de los apóstoles, traducción eclesiástica y requerirlo el oficio divino. En cuanto a los eclesiásticos, así los sumos pontífices como concilios se lo ordenan. También la aconsejan San Bernardo, San Ambrosio, San Agustín, San Gerónimo, San Isidoro, San Carlos y San Gregorio y otros. En cuanto a los demás, la sagrada escritura, las historias antiguas y modernas y la propia conveniencia de cada uno lo manifiesta.

De modo que el motivo principal que tiene la Iglesia Católica para usar más de la Música que las demás artes es (según dice el cardenal Belarmino, tom. 4 *de Bonis Operibus* Cap. 16) por las muchas utilidades que logran las almas por medio de sus armonías. Estas son (sin otras muchas que se podrían alegar) las más principales: primera, inflamar los corazones a una piedad suma y buena; la segunda, tributar con mayor rendimiento y recreo del ánimo los divinos aplausos a Dios; tercera, que nos hace profesar, confesar y celebrar con santa libertad y gusto nuestra santa fe católica; la cuarta, hacérsenos (con la Música) más suavísima, agradable y ligera la ley santísima por medio de su compás armonioso y de sus consonancias acordes; y la quinta, ofrecer a Dios un sacrificio gustoso de alma y cuerpo, rindiendo a la suprema Deidad nuestras potencias espirituales y corporales o materiales.

Siendo pues estos los apreciables efectos de la Música o canto eclesiástico, y siendo poderosos o eficaces para mover nuestra voluntad a santas consideraciones y dirigir las almas al cielo, síguese que la mala música o la que se practica en los teatros ha de sepultar las almas en el infierno por causar efectos contrarios de los que causa la honesta música eclesiástica. Pero *utrum*, si la Música que hoy se practica en la Iglesia y la que componen algunos maestros y el modo con que se practica hoy día sea la misma o se parezca a lo que se usa en los teatros, se explicará (si Dios quiere) en otro tomo, cuyo título será *Música Dolorosa* o *Lamentable*. También diremos qué obligación hay de evitar la dicha música, cómo se ha de evitar, qué es lo que se ha de cantar en la Iglesia, cómo se ha de cantar, así en lo que toca a la letra como lo que pertenece a la música.

CAPÍTULO 8: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA MUNDANA, HUMANA E INSTRUMENTAL

Sabida la esencia y cualidad de la Música, es preciso decir algo de su división y en cuántas partes o modos sea y se use, por cuanto el saber de cualquier ciencia es muy ayudado de su división. Y así, la que se hace de la Música primeramente, es el ser mundana, humana e instrumental. Por cuanto de el haber criado Dios nuestro Señor todas las cosas en medida, número y peso, resulta una consonancia muy perfecta; pues no sin grande proporción y armonía están dispuestos los orbes celestes, los cuales con su movimiento de la esfera celesta, es el concento del cielo, que se forma en la libración de él sobre los dos ejes o polos antártico y ártico. A esta música, pues, por cuanto contiene en sí al mundo entero y sus partes, que son los cuatro elementos de fuego, aire, agua y tierra, la llaman música mundana y elemental. Y por cuanto su principal motor o movedor y conservador es Dios, la llaman también divina. Y así, el que quisiera ver, oír y considerar tal música, ha de hacer dos cosas muy principales y agradables a los oídos de Dios y de los hombres. La primera es orar con boca y corazón, contemplando y cantando las alabanzas divinas en la presencia del Señor, y después en su recogimiento meditar y contemplar aquellas alabanzas y las obras divinas, como son las obras de los seis días que llaman de la Creación y también la formación del hombre, sus pecados y desventuras y últimamente las obras de Nuestro Redentor Jesús.

La segunda música se llama humana, esto es del hombre, por cuanto es llamado de algunos filósofos mundo menor en comparación del mundo mayor. Y como el hombre se componga de cuerpo y alma, y el cuerpo contenga tantas partes diferentes y con ellas cinco sentidos, y el alma sus tres potencias, y cosas tan distantes como son alma y cuerpo convengan unidos entre sí, es esta una armonía música o consonancia y proporción de igual admiración que la del mundo mayor. Y así forma esta música humana, racional y espiritual. Y tanto se perfecciona esta música, cuanto el hombre con cuerpo y alma hace siempre la voluntad divina y desea que se haga por todas las criaturas para que sea alabado, glorificado y bendito aquel Señor que crió los cielos, la tierra, la mar y cuanto en ella hay y al mismo hombre, por lo cual está obligado a cumplir sus mandamientos divinos, hacer su voluntad, a amarle, servirle y alabarle de todo corazón.

La tercera música se llama instrumental, que es lo mismo que se causa y hace por algún instrumento bien templado, resultando de él algún sonido agradable al oído, ya sea con la voz del hombre o de las aves o de los muchos instrumentos que hay dispuestos para esto, como son las cítaras, órganos, monocordos, clavicordios, psalterios, arpas, violines, violones, tiorbas, cornetas, serpentones, bajones, chirimías, oboes, etc. Además que las aguas también hacen su sonido y los aires o vientos en las alamedas. También los movimientos de máquinas grandes movidas a compás hacen su sonido, como se experimenta cuando suben o bajan las piedras, vigas grandes y las maderas en las fábricas altas. Y así, el buen arquitecto no debe ignorar la música, particularmente la consonancia del diapasón, diapente y diatesaron. La razón es porque el sonido se causa del movimiento y el canto, de hacerse este sonido a compás. Y según fuere el sonido, será el movimiento y peso que hace y tiene toda la fábrica o sus partes.

CAPÍTULO 9: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL, REDUCIDA A MÚSICA ARMÓNICA, ORGÁNICA, RÍTMICA, RYTHTHIMICA Y MÉTRICA

Esta pues música instrumental, que dije en el capítulo antecedente, se divide por los autores que de ella tratan en música armónica, orgánica, rítmica, ryththimica y métrica. Y así las iré declarando, suponiendo lo primero que el sonido es la materia de todo canto y el canto la forma. Y así, cuántos son los cantos diferentes entre sí, tantas son las formas de la música. Esto supuesto, digo que música armónica es la que se hace con canto o voz, discerniendo el sonido grave del agudo, y esta pertenece a todos los que cantan con su voz propia o natural. Boecio escribió cinco libros de esta música, traduciéndolos de griego en latín, y de esta misma escribió seis San Agustín.

Música orgánica es la que se hace con el aliento, soplo o flato por los instrumentos. Dije flato por la que se hace con flauta, que fue la primera que se usó; después la zampoña, las cornetas, chirimías, dulzainas, gaitas y sacabuches. Y últimamente los clarines, trompetas, bajones y otros instrumentos que hay, a los cuales se juntan los neumáticos, que son los que suenan solo con aire, o agua, administrado por fuelles, como son órganos simples, dobles y redobles. Y por cuanto la música que causan estos es más decorosa, majestuosa, honesta, agradable, devota y buena, y está compuesta de mejores voces y medidas, por eso es la que más se usa y ha usado en la Iglesia, juntamente con el canto llano, que es también y ha sido siempre usado y estimado así por los eclesiásticos como por los seglares, religiosos y monjas.

La tercera música se llama rítmica y esta solo requiere o atiende a la colocación o encuentro de las palabras para saber y conocer si el sonido de ellas se une o suena bien o mal.

La música ryththimica es aquella que se hace con los instrumentos músicos y de diferentes y muchas cuerdas, como son las cítaras, arpas, tiorbas, violines, violones, vihuelas, etc., todos los cuales se han de tocar guardando ciertos números, trastes, clavijas y asientos. Y así, por llamarse estos números o partes ryththimias en lengua griega, se llama esta música ryththimica, a la cual acompaña la que se hace con los atabales, tamboriles, cajas, tímpanos, sonajas y deltas de sortijas o tablerillas, pues esta también ha de ir con su cuenta, número, medida y razón.

El quinto género de música es la métrica, que significa o es la medida que se debe guardar en los sonetos, canciones, octavas, décimas, quintillas, cuartetos, etc., para que salgan con cadencia, asonancia y consonancia; la cual música por otro nombre se llama poesía. Mas el hacerla y saber dar la medida cabal y cierta a cada canción se llama música métrica, en la cual entran también himno y villancicos. Mas como el oficio divino se componga de todo género de loas, como laudes, himnos, salmos, cánticos, versos, antífonas, etc., de todos los géneros de músicas se vale hoy y usa la Santa Madre Iglesia, para dar culto y gloria a Dios Nuestro Señor siguiendo el consejo del santo rey David, que nos persuade en sus salmos, incita y mueve que alabemos al Señor de todos modos y con todo género de instrumentos.

CAPÍTULO 10: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA QUE, SEGÚN A LO QUE SE APLICA, SE LLAMA SECULAR O RELIGIOSA

Cualquiera pues de estas músicas que quedan atrás dichas, según a lo que las aplicaban, participaban de allí la circunstancia y renombre de buena, de mala, honesta, lasciva, profana, sacra, secular, religiosa; aunque también la hubiese pastoril y rústica, como real y cortesana, particular y pública. Y así, cuando se aplicaba (o aplica) a casamientos, convites, festejos y cosas seculares, se llamaba secular. Cuando se aplicaba para cosas tristes o que no causan placer, antes movía a lágrimas, como son llantos, lamentos y trenos, también era secular. Cuando se aplicaba para festejar los dioses falsos, adorar estatuas de reyes como la de Nabucodonosor o para tañer a los sacrificios de los gentiles, se llamaba profana. Y si después se tañía a los juegos de Flora y Venus, era también deshonesta, lasciva y mala, porque provocaba a pecar, que es la suma iniquidad o maldad. Cuando se tañía a los enfermos para aliviarles de las congojas de esta vida, divertir el ánimo cansado, recrear las ovejas, curar a los melancólicos y hacer las paces en los pueblos y guerra, entonces era honesta, agradable, deleitable y lícita. Como también lo era la que se usaba en las academias, grados, triunfos y fiestas lícitas de coronación de reyes, canonización de santos y otras fiestas sagradas. De la cual música se dice en la Sagrada Escritura: no impidas la música. Y en otra parte: la música alegra el corazón. Cuando se aplicaba la música para darlo a gloria, bendición y alabanzas al verdadero Dios, entonces se llamaba música religiosa, como lo fue la que hicieron Moisés y su hermana María, los levitas y sacerdotes tocando al principio del mes, luna o neomenias las trompetas de oro, plata, y marfil y otros instrumentos músicos. También los tocaban al principio o tiempo de la guerra para entrar a pelear, porque con esta música solían vencer a los enemigos sin pelear; peleando y venciendo Dios por ellos como sucedió en tiempo del rey Josaphat. Esto mismo hicieron otros muchos profetas, como Samuel, David, etc., pasando los días, y noches, en alabar a Dios con todo su corazón y alma, dándole gloria y adoración con el espíritu y la mente, con sacrificios, canciones, salmos, himnos y cánticos, y convidando con sus voces a todas las criaturas para que todas ellas hagan lo mismo.

Sienten también algunos autores que los tonos de la música no son todos igualmente serios, honestos, graves, cantables y modestos; y que de esto proviene no ser la música igualmente decorosa, grave, honesta o modesta. Mas esta opinión, aunque fue de algunos antiguos como Pitágoras, Thaletas, el cretense, Platón y otros, debió de ser por el mal uso o aplicación que hacía de ella. Para confirmación de lo dicho diré un caso que sucedió en el Concilio de Trento. El caso fue que, habiendo llegado aquellos santos y venerables padres a tratar sobre si la música se debía quedar o desterrar de la Iglesia, (oigan esto los compositores y maestros de capilla) a los más les pareció conveniente que la Iglesia no la usase por evitar algunos inconvenientes que creían contenía ella. Pero el doctísimo maestro Guerrero, que era en aquel tiempo maestro de la capilla del Sumo Pontífice, declaró a su santidad no estar la falta en la música, que ella en sí era buena y por eso la usaron siempre antiguamente los santos padres, sino en los maestros de capilla y compositores que abusan de ella, componiendo letras y tonos más propios para los teatros y saraos mundanos que para la música. Y en prueba de que la Música en sí es buena y ayuda, mueve a levantar el corazón a Dios, o en prueba de lo dicho, compuso un libro de motetes divinos, tan docto, eficaz y devoto, y satisfizo al Sumo Pontífice tan de lleno, que luego, luego inmediatamente, conoció la utilidad que se sigue a la Iglesia y a las almas con la música honesta y religiosa. Y así mandó se usase y presentó dicho libro al Santo Concilio. Y el mismo Santo Concilio lo aprobó nuevamente, mandando se cantase (que es grande honra para el autor) y usase en la

Iglesia dicho libro y otros que contuviesen semejante doctrina y canto como él, que fue lo mismo que aprobar la música buena y virtuosa y prohibir (como la prohíbe) la mala, deshonesta y lasciva en las iglesias.

Volviendo pues a tratar de lo que tratábamos, que es acerca de los tonos o modos, diré lo que he leído en autores graves, doctos, acerca de ellos; aunque también en esto están muy discordes unos de otros porque lo que a uno le parece tono triste, a otro le parece alegre, o al contrario, lo que a uno mueve a alegría, a otro, a tristeza. Lo que a uno mueve a furor, a otro mueve a mansedumbre. Lo que a uno mueve a modestia, a otro mueve a desenvoltura, etc. Mas no solo esto, sino que lo que en un tiempo le movía a una cosa, en otro mueve a lo contrario. Y la música que en un tiempo le agrada al hombre, en otro tiempo le displace. Pero, ¿diremos que todo esto lo causa la Música? No por cierto, todo lo causa la naturaleza y las pasiones. Y así según son ellas, y en el grado que se hallan, así se imprime en ellas si el hombre no las resiste o detiene; y lo mismo sucede con las demás cosas. Mas este punto más les toca a los médicos examinarle y dar razón de él, que a los músicos. Y así pasemos adelante con los tonos o modos.

Un autor grave y antiguo los refiere con sus nombres y propiedades en la forma siguiente. Y así dice que al principio no hubo más de cuatro tonos y que por ser maestros, señores y príncipes, les dieron después otros cuatro discípulos, siervos y súbditos. A los maestros les llamaron auténticos, que significa estar dispuestos armónicamente. Esto es, con el diapente o quinta abajo y el diatesarón o cuarta hacia arriba. A los discípulos los llamaron plagiales, que significa estar dispuestos aritméticamente. Esto es, con el diapente arriba y el diatesarón abajo. Cada uno de estos tonos tenía su nombre propio, y distinto, y según su cualidad y modulación, número, peso y medida, se distinguían entre sí. Mas todos ellos fueron dispuestos para excitar y mover los afectos del ánimo y las cuatro pasiones del alma, porque según ella se halla aficionada o apasionada, así deduce el canto y modulación de su mente, pecho y corazón, y lo declara y manifiesta por la voz. Y mediante este fundamento, fueron los antiguos de parecer que no había, ni debía haber, más de cuatro tonos o modos, así como no hay más de cuatro pasiones, que son gozo, temor, esperanza y dolor. Y así, a la pasión del gozo competía o pertenecía el primer tono, llamado entonces protus y después dorio, y que por eso era cortesano en su propiedad y para cosas alegres, solemnes y cortesananas, mayormente el del *raemal* [sic], *seculorum* largo. A la pasión del temor competía el tono llamado entonces deuterus y después frigio; y así parece que va huyendo en las terceras y saltos que da. A la pasión de la esperanza competía el tono llamado por ellos tritus y después lidio, y le llamaban o decían ser modesto; aunque cuando cantaban por bemol decían era lascivo y para cosas suaves. A la pasión del dolor y de la ira competía el tono llamado entonces tetrardus y después mixolidio, y por este cantaban y tocaban las cosas de guerra. Estos eran los cuatro tonos antiguos. Mas los modernos de aquel tiempo usaron después de otros cuatro, a los cuales llamaron discípulos, y observaron que el segundo tono era muy apto para cosas graves; el cuarto, para las alegres y de adulación; el sexto, para cosas tristísimas o fúnebres; y el octavo, para las matronales, caseras y políticas. Más adelante daremos otras noticias de los tonos así antiguos como modernos. Ahora solo resta decir que es del arte que todos juntos y cada uno se llame así: el primero cortesano; el segundo, ronco y grave; el tercero, temeroso; el cuarto, alegre y adulador; el quinto, modesto (si se canta por becuadrado) y lascivo, si se canta por bmol; el sexto, triste y lloroso; el séptimo, airado o furioso; y el octavo, matronal y político. Estas son las propiedades que atribuyen algunos autores a los tonos de la Música. Dije de la Música porque aunque ella tenga

virtud para causar dichos efectos, el canto llano no tiene tanta fuerza o virtud para causarlos. Y así no hay para qué atribuir particularidad a cada uno. Mas a los maestros de capilla y compositores les incumbe el saberlo, particularmente cuando componen de nuevo algunas cantadas o villancicos.

CAPÍTULO 11: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA RELIGIOSA DEL SANTO TEMPLO DE SALOMÓN

Empezando pues a tratar de la música religiosa, como sea cierto haberla habido y usado antigua y moderna, diré ahora lo necesario de la antigua y después diré de la que ahora se usa. Esta música religiosa y antigua tuvo diferentes autores, compositores, composición y aplicación.

Es de saber que religioso aquí quiere significar aquello con que se da culto al verdadero Dios, porque esta es la virtud de la religión: dar culto a Dios como a verdadero señor de todas las cosas, según dice Santo Tomás. Pues como desde el tiempo de Moisés se empezase nuevamente a dar culto verdadero a Dios, que fue quien sacó del cautiverio de Egipto a los israelitas y quien ahogó a los gitanos⁹ en el mar bermejo, luego (digo) que murieron en él y los israelitas pasaron y cogieron los despojos, dijo el gran caudillo Moisés (en hacimiento de gracias): Cantemos al Señor porque ha peleado y vencido (por nosotros) gloriosamente a nuestros enemigos, y quedan anegados en el mar, saliendo nosotros libres; que es propiamente el cántico que se dice la feria quinta en las laudes. Y dice San Agustín (con admiración) que hicieron lo mismo todos los israelitas, cantando (sin saber antes cantar ni tocar) y tocando todos con panderos, sonajas, flautas y otros instrumentos músicos.

Después de esto, dejando aparte doce tribus para la guerra, escogió el Señor otra tribu¹⁰ que fue la de Leví, para que solo cuidase y atendiese a su culto, servicio y ministerio y no para pelear. Y así, de esta tribu eran los sacerdotes, levitas, ministros, pontífices y también los cantores y los que tocaban las trompetas, bajones, chirimías y demás instrumentos músicos. Y con esta tribu eran trece para el servicio del Señor.

Habiendo después muerto y faltado el Santo Moisés, y habiéndose minorado mucho la tribu de Leví y con ella la música religiosa, la restauró después el santo profeta Samuel y volvió a hacer que se cantase en la presencia del Señor y él la enseñaba y los cantores eran llamados profetas y usaban de arpas, psalterios, cornetas y órganos. Mas como no hubiese templo fabricado, ni reyes, y anduviesen en bandos los dos reyes Saúl, y David, muerto Saúl en la guerra y quedando David en quieta y pacífica posesión del reino, determinó muy de veras se volviese a servir al Señor muy de propósito y que se le hiciese música cada día al tiempo de los sacrificios, y que cuanto antes, se le hiciese un digno templo, por ser quien es y era y por los grandes beneficios que de su divina mano había recibido.

El templo, no quiso el Señor lo hiciese David, sino es Salomón, pero la música sí. Para lo cual mandó el santo profeta juntar y contar a toda la tribu de Leví y señalar sacerdotes, levitas, ministros, cantores, maestros de capilla, organistas, ministriles músicos, así de bajones como de cornetas, chirimías, maestros de ceremonias, porteros, y aprendices coristas o mozos de coro, y también doncellitas modestas y de buena voz, que tocasen otros instrumentos, como tamborilillos, panderos y sonajas. De modo que solo los cantores eran cuatro mil y los maestros de capilla, doscientos y ochenta y ocho, como se refiere en el libro 1º *Paralipomenon*, cap. 25. Todavía no estaba hecho el templo, hasta que después lo hizo el rey Salomón, habiendo muerto su padre David. Confirma esto mismo el *Eclesiastés* al cap. 47, pues dice que de tal modo amó David al Señor y le alabó de todo su corazón, que por eso el Señor lo hizo tal y tan poderoso. Y

⁹ Gitanos es una derivación de egipcianos (egipcios).

¹⁰ Tribu aparece de género masculino en todo este discurso en el original.

el mismo David, procurando y deseando retribuir con algo al Señor, hizo estar los cantores enfrente del altar y delante de él alabando al Señor. Y del son de sus voces e instrumentos compuso él mismo muchos y dulces modos o tonos, acompañando y cantando el mismo David. Todo lo cual después su hijo Salomón adelantó mucho, con su gran sabiduría y riqueza.

De forma que ya tenemos, por la autoridad de la Sagrada Escritura, cómo para el culto divino dispusieron música religiosa los santos Moisés, Samuel y David, aun cuando no había templo fabricado, sino que el arca del Señor era reverenciada en tiendas de campaña y cabañas. Mas después de fabricado el templo por Salomón, y consagrado al Señor, se dispuso en forma mejor y mayor, por causa de la grande sabiduría que Dios infundió en Salomón y por las innumerables riquezas que le dio el Señor. Porque con la sabiduría se quitó todo error e ignorancia; y con la riqueza y poder, toda impotencia y pobreza. Y así, la causa que suele haber en los hombres para que no sean grandes y excelentes suelen ser dos cosas: ignorancia de lo que deben saber para mandarlo y disponerlo, y poder o riquezas suficientes para ejecutarlo o practicarlo. Mas como el rey Salomón tenía con gran perfección uno y otro, hizo ejecutar y poner cada cosa en su lugar, hacer instrumentos músicos, simples, dobles o redobles. Muchos de estos eran de oro, plata, marfil y ébano. También hizo vestir los cantores y músicos según su oficio y les dio su salario, doctrina, lugar, ocupación y ministerio. Además que, como sabía tanto, hizo hacer los libros sagrados en láminas de oro, plata y marfil, y notarlos para la lección, entonación y canto, según sus fiestas, neomenias, hebdómadas, solemnidades y días feriales. De modo que uno de los mayores tesoros del Santo Templo eran los santos libros, y así era el más guardado y estimado, y con ellos los instrumentos músicos.

Resta pues decir ahora qué fuese lo que se leía, entonaba y cantaba en aquel tiempo. Aunque de esto tratan poco los autores modernos, en los antiguos se encuentra algo. Y así, dicen que la lección era de los libros de Moisés, que son los cinco legales llamado por eso Torá. Además de esto, el libro del santo Job, compuesto por el mismo Moisés. Luego los libros de Samuel, así los de historia como profecías. Estos libros se leían con sus acentos, pausas, principios y finales. Lo que se entonaba eran salmos compuestos por el profeta David y los profetas mayores de todos los maestros de capilla, que fueron Assaph, Hemán y Etham o Ibditum. Lo demás que se cantaba después de los salmos eran cánticos de Moisés, Samuel y de los mismos maestros de capilla; o según era el espíritu de los cantores, profetantes y psaltes y profetas. Es de advertir (según refieren algunos autores santos y graves) que el psalterio que ahora se reza y canta en la Iglesia se entonaba, rezaba y cantaba también en el templo de Salomón, empezando por la sabatina y los salmos *Benedic anima mea* con los *confitemini*; y los demás días hacían a este modo, hasta cumplir o acabar todo el psalterio. Algunos días se decía enteramente también.

Algunos dividieron el psalterio en cinco libros, y los cinco libros son todos los salmos que acaban con estas palabras: *fiat, fiat*, que son el 40, el 71, el 88, el 105 y los demás hasta el fin. De todo el psalterio escogieron también quince a los que llamaron graduales, por decirse en las gradas del templo y disponerse con ellos a la oración, que son los que sirven ahora para las horas menores. Había también otro, al cual llamaban el solemnísimos, y este era el 118, compuesto por su abecedario. Llamábanle así porque solo le usaban en las solemnidades y días festivos. Para dar gracias, era la grande *Aleluya*, que son cinco o seis salmos que empiezan por el verbo *Laudate*, como *Laudate pueri Dominum, Laudate Dominum omnes gentes*, etc. Y allí empezaba la *Aleluya* mayor, por el salmo *Laudate nomen Domini*.

De lo que pertenece hablar acerca de la música entonada de estos hombres y gente hebrea e israelita, trata su historiador Josepho y el padre Atanasio Kirquerio en su *Musurgia* tom. 1. Y así, en ellos se podrá ver. Solo una cosa no puedo callar aquí, por si acaso la quisieren poner en práctica. Dice pues el dicho autor, (citando a San Gerónimo, sobre el salmo *Laudate Dominum, quoniam bonus*) que así como nosotros decimos ahora *Alleluya*, que es uno de los diez nombres del Señor o una de las perfecciones divinas, ellas las decían también, habiéndolo tomado de David y los profetas. Y así cantaban y decían *Alleluya, allelu, eloim, adonai*, y los demás nombres del Señor por cuanto el primero significa alabad al Señor o Dios invisible; el otro, alabad al Dios mío. Ya este modo iban diciendo los demás nombres divinos, hasta cumplir los diez nombres en lo cual se podía hacer hoy día en las iglesias, así como decimos *Alleluya*, que es uno de los diez.

Es de advertir también que las horas menores y mayores que ahora se rezan y cantan en la Iglesia hubieron principio de lo que hacía David y dejó mandado se hiciese después en el templo, y así se ejecutaba, rezaba y cantaba por los sacerdotes y levitas. Eran pues las horas canónicas maitines y laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Las vísperas y completas se decían con poco antes de quitarse el sol. Los sacrificios eran dos veces hechos, por la mañana y por la tarde. Las horas para la contemplación, todo el tiempo que había entre nonas y vísperas, en el cual tiempo se meditaba la ley divina y se oraba con quietud. Y para los que tenían dudas acerca de su observancia, había unos doctores, rabinos o maestros de la ley, los cuales salían y se los explicaban o declaraban. Y estando ellos haciendo esto, fue hallado nuestro redentor Jesús, de su purísima Madre y de su amantísimo padre putativo San Joseph, disputando con los maestros a los cuales confundió con su alta ciencia y sabiduría.

CAPÍTULO 12: EN QUE SE TRATA DE LA MÚSICA ECLESIAÍSTICA DE AHORA Y QUÉ PRINCIPIO TUVO

Aunque para el culto divino, religión, riqueza, grandeza y adorno de aquel santo templo de la ley antigua y mosaica, no debía faltar cosa que fuese decorosa, alegre y hermosa, festiva, solemne y religiosa, cual era la música, entonación y canto junto con las voces de los cantores, psaltes y timpanistas, con los acordes instrumentos y todo lo demás que pertenece al culto divino; por dar con todo ello junto, loa, confesión, alabanza y gloria al gran Dios de los dioses; al Señor de los señores; al Criador de cielos y tierra; al Omnipotente, Altísimo e inefable Dios de las virtudes y ejércitos; al Dios de Abraham, Isaac y Jacob.

No obstante lo dicho, (digo) para usar de música los primitivos cristianos imitadores de Cristo al principio del nacimiento de nuestras iglesias, no tenían todos iguales razones, y así eran diversos los pareceres.

Era pues la causa que la secuela e imitación de Cristo crucificado no admitía cosa alegre de música, por la gran dulzura y suavidad de ella, mayormente hablándose a los principios la Iglesia Católica tan perseguida de los judíos, gentiles y herejes, sin alguna paz, descanso, alivio, consuelo y suficiencia para hacer esto como se debía, y casi sin iglesias públicas ni haber disposición suficiente para tal solemnidad. Y así se hacía esto en casas particulares o cuevas recónditas. Y como dice la Sagrada Escritura al cap. 22 del *Eclesiástico*: la música en tiempo de lágrimas, es importuna narración. Y así lo vemos en estos tiempos; que las religiones descalzas, que siguen la penitencia, lágrimas, y mortificación muy *ex professo*, no usan de la música, como son los carmelitas descalzos, capuchinos, etc.

El grande filósofo Franco Petrarca, hablando de la Música y su dulzura en el Diálogo 23, dice que San Atanasio, obispo de Alexandría, puso entredicho para que no se cantase en sus iglesias, y la causa fue su continua mortificación, abstinencia y vida anacoreta que hacía y por andar perpetuamente perseguido y desterrado de los herejes arrianos. Y así dice el mismo Petrarca que, habiendo oído esto San Agustín, se halló muy dudoso sobre el admitir el canto en su iglesia. Y sin duda los dejara, a no moverle el ejemplo de su gran maestro San Ambrosio y otros santos obispos, que ya habían empezado a alabar a Dios con ella. Porque habiendo ya dado el Señor paz a su Iglesia, así en la oriental como en las otras de Roma y demás cristiandad, y teniendo ya las iglesias substancias o renta para ello, empezó en Milán a cantarse con todo rigor, por San Ambrosio que era su prelado; y en África, por San Agustín; y después en Roma, por San Gregorio. Y en las iglesias orientales dice San Gerónimo que se hacía mucho antes y aun en el monasterio de monjas de Santa Paula, su hija espiritual.

La causa segunda que les movió a estos santos para usar la música y canto eclesiástico fue porque otros no menos buenos cristianos que los dichos fueron de parecer y sentir que todo aquello con que se puede dar más gloria, honra, bendición y alabanza a Dios, no se debe impedir a los que se hallan dispuestos y con suficiencia bastante para poderlo ejecutar decorosa y honestamente o con la modestia cristiana posible, respecto de que, como dice Salomón, hay tiempo de llorar y tiempo de reír, o cantar, etc. Así pues llanto y canto agradan a Dios, si son hechos a su tiempo, en su lugar y como se debe.

Esta opinión fue recibida con mayor aceptación de los fieles, por ser aprobada y confirmada con una autoridad del doctor de las gentes, el apóstol San Pablo, en la epístola *ad Efesios* cap. 5 en donde les escribe y amonesta impetren el auxilio divino e

invoquen y pidan al Señor ser llenos del Espíritu Santo para poder hablar de sus misericordias divinas y alabarle por ellas, con salmos, himnos, y cánticos espirituales. Esto es, santos y devotamente cantados y meditados con la mente y corazón. Porque no es perfecta la oración que no va acompañada con la boca y corazón. Aliéntalos más el apóstol a lo dicho, para que diesen gracias al Señor por todos los beneficios que han recibido, entre los cuales no es el menor y de menos importancia el de la vocación a la luz y vida cristiana, sacándolos o saliendo de la ceguedad gentilicia. También el santo apóstol Santiago, en su epístola católica, les amonesta diciendo: si alguno de vosotros está triste, ore y rece; y si está alegre, cante al Señor salmos. El evangelista San Mateo, al cap. 26 de su evangelio, dice que Nuestro Redentor Jesucristo dijo (o cantó con sus discípulos según la Vulgata) el himno acostumbrado la noche de la cena, para dar gracias a su eterno Padre, en lo cual vemos que aun hasta los apóstoles acostumbraban cantar y aprobaban el canto y la música. Con lo cual, parece que bastaba para que algunos se desengañaran y no se atrevieran a decir que la música y canto llano entibia y minora el espíritu, las lágrimas y compunción, penitencia y mortificación; y que así no conviene estudiarla, ni menos practicarla. Mas a esto digo, que no se entiende lo que hemos dicho de la música mal hecha, y mal aplicada, o de la música deshonesta y lasciva, sino de la devota y religiosa, honesta y grave, pues esta siempre causa buenos efectos. Testigo es de lo dicho San Agustín, que confiesa de sí haber sentido esto y una santa compunción al cantar los salmos y oyéndolos cantar, bien religiosa, devota y suavemente.

En cuanto a la pequeñez, infancia y pobreza de las iglesias cristianas, como también las persecuciones de los herejes, ya había todo cesado y había en ellas rentas o caudal para dar a Dios esta loa, con suficientes ministros; y así era razón se hiciese. Y así refiere San Juan Damasceno en el sermón que compuso de la Asunción de Nuestra Señora, que los santos apóstoles llevaron su santo cuerpo al sepulcro, cantando por las calles de Jerusalén salmos, himnos y cánticos espirituales. Lo mismo dice San Gerónimo que se hizo con Santa Paula en sus exequias por infinidad de monjes de todas naciones, cantando todos en su lengua. En otra parte también dice de las monjas de su tiempo, y que vivían debajo de la misma regla de Santa Paula, que desde la medianoche hasta las vísperas decían las horas canónicas cantadas en el coro. Y que lo que hacen los ángeles en el cielo, deben hacer las monjas y monjes en el suelo. Así pues por estas razones, como por las muchas veces que los salmos nos provocan a que con la voz, con la lengua y corazón los recemos, digamos y cantemos, fue necesario (para consuelo de muchos) poner en solfa las entonaciones de los salmos, *añas*¹¹, misas, responsorios, himnos y cánticos; con lo cual en las iglesias cristianas se diese al Señor toda gloria, alabanza y bendición; y que esta melodía fuese devota, honesta, religiosa, decorada, buena y santa. Y así, este fue el principio de la música eclesiástica que desde aquel tiempo a esta ahora se ha observado en las iglesias catedrales, colegiatas y parroquias grandes.

También se dio principio a esta música eclesiástica por ser muy útil para excitar o mover la devoción, criarla y perfeccionarla, aunque ella por sí sea alegre y sonora. Y así dice San Agustín en la exposición del salmo 1, escribiendo sobre ellos, que la causa muy principal de ponerse en metro, música los salmos fue para que, alegrándose el oído con la dulzura del metro y la música, percibiese el alma el fruto de las divinas palabras. Sus palabras son estas: *Ut dum suavitate carminis mulceretur auditus, divini sermonis pariter utilitas inferatur.*

¹¹ Abreviatura de *antfonas*.

También se usó la música eclesiástica y religiosa por ser por sí ella honesta, y por consiguiente justa y lícita, conveniente y útil para el culto divino, adorno y veneración de los templos consagrados a Dios; por lo cual se llaman matrices, los templos grandes donde no falta ni debe faltar nada, por lo que dijo el salmista y cantor mayor David, al salmo 88: Bienaventurado es el pueblo, que entiende la jubilación. Y lo que dice el *Eclesiástico* al cap. 32: No impidas la música. Esto es, la que se hace para dar loa, gloria y confesión al verdadero Dios.

CAPÍTULO 13: EN QUE SE TRATA DEL MANICORDIO, O CLAVICORDIO BOECIANO O PITAGÓRICO, Y DE LOS TRES GÉNEROS MÚSICOS: DIATÓNICO, CROMÁTICO Y ENARMÓNICO

Sabido el principio de la música eclesiástica, cristiana y religiosa, resta tratar ahora y decir qué música era esta, qué contenía y qué se cantaba con ella y por ella; para lo cual se ha de saber que tres cosas muy principales fueron usadas al principio y después otras tres superiores y de más dificultad, ejercicio y empeño. Las tres cosas primeras fueron salmos, himnos y cánticos, y las tres últimas, y superiores, fueron misas, responsorios, años, versos, lecciones, letanías, las cuatro pasiones y las siete horas canónicas. Mas advierto que los salmos y cánticos no son propiamente metros, aunque en la lengua santa lo parezcan, por ser compuestos de dos saetas, y con asonancia o consonancia, mas los himnos, sí.

Los salmos son ciento y cincuenta y están divididos en cinco libros, todos los cuales se atribuyen a David, profeta y rey, aunque algunos dicen que muchos de ellos compusieron los tres grandes maestros de capilla de su tiempo, que fueron Asaph, Hernan y Etham o Ididrum. Lo cierto es que estos solo compusieron lo que toca a la música y, aunque dice San Pablo en la epístola *ad corintios* 1ª, cap. 14: *Cada uno de vosotros tiene salmo, doctrina y revelación*, esta voz salmo entiende lira en su glosa, que es alguna particular oración para alabar a Dios cualquiera de los fieles. Más bien puede ser que fuese uno de los dichos o versos de los salmos de David, como son los que tienen el salmo 118 o el 88: *Misericordias Domini in eternum cantabo*. Porque también en otra parte habla el profeta Jeremías en persona de Cristo, y dice así: *Yo soy el salmo de su irrisión*, donde esta voz, salmo, se entiende allí por ser Cristo entre los judíos el salmo de su irrisión.

Advierto lo segundo, que los cánticos no son los mismo que los cantos o tonos de la música y canto llano, sino es unas canciones que hicieron algunas personas santas y llenas del Espíritu Santo, como fueron Moisés, Sansón, Delbora, Anadesamuel, San Simeón y Nuestra Señora Zacarías y los tres niños del horno de Babilonia. Los himnos son unas canciones dispuestas en metro latino para las siete horas canónicas que compuso San Ambrosio, así para los días feriales como para las solemnidades de apóstoles, mártires, confesores y vírgenes, adviento, nacimiento del Señor y de Nuestra Señora, epifanía, cuaresma, pascuas, etc. Los del Corpus compuso Santo Tomás de Aquino, con todo el oficio entero. El *Te Deum laudamus* compuso San Agustín y San Ambrosio, mas este, aunque es himno, no está en metro sino en verso y cantase a dos coros para cantarle mejor y darle aquella gracias que requiere la letra.

Aunque había pues estas cosas puestas en música, que eran salmos, cánticos e himnos, faltaban las tres superiores, que eran lecciones, responsorios y misas. Y, si bien se guardaban acentos y pausas en las lecciones y salmos como hoy día se observa, aunque no con la perfección que se requiere, mas en los responsorios y misas no había nota o canto llano, ni se guardaba el acento, ni en las iglesias había más instrumentos músicos que campanas y campanillas y órganos; y así todo lo dicho era rezado o en tono recto se decían. Nótese que a las misas llaman los griegos liturgias y, por estar estas puestas en su lengua propia, cantaban en ellas así hombres como mujeres, de suerte que todos decían los salmos y las respuestas, los sacerdotes, y duraba todo hasta que se hacía señal para la epístola, evangelio, prefacio, canon, consagración y comunión. Entre los latinos, las mujeres no cantaban ni cantan nada, como ahora se hace (excepto las monjas o beatas y excepto en la Italia que suelen cantar todos algunas veces). No cantaban (digo) por estar todo puesto en lengua latina y no se les permite esto como

también el confesar, predicar y profetar, aunque se les permite escribir profecías y avisos o cosas de oración.

Habiendo pues puesto el Señor su Espíritu en algunos santos, como San Ambrosio y San Agustín, para que pusiesen todo esto en música o canto llano por ser esta muy conveniente para excitar, mover y aumentar la devoción de los fieles, San Ambrosio, por ser tan docto en esta materia, determinó (con acuerdo de otros grandes músicos) valerse del manicordio o monicordo boeciano, que entonces, por no haber aún nacido Boecio, se llamaba pitagórico por haberle hecho el filósofo griego Pitágoras, a quien tradujo de griego en latín Boecio con otras obras griegas y escribió de música cinco libros, por lo cual se llamó después manicordio boeciano. Mas fueron antes que Boecio, San Ambrosio, San Agustín y Eusebio Cesariense, de quien se presume lo usaba en su iglesia oriental en donde era obispo antes de nacer Boecio. En fin, porque nació entonces y fue antes de San Gregorio Papa y San Isidoro, el manicordio se llamó boeciano. Dispuso pues San Ambrosio en la iglesia de Milán, su esposa, donde era obispo, el canto ambrosiano, que hoy en día dicen se conserva en la santa iglesia de Milán. Y lo mismo dispuso e hizo San Agustín en su iglesia y obispado, de modo que ya en la Santa Iglesia había música y canto llano, así para las misas como para el oficio divino. Mas presúmese (por lo que se halla escrito) que era esta música, o arte, muy difícil de aprender por haberla dejado en lengua griega San Ambrosio. Mas después la puso en lengua latina el insigne Boecio, pero aun este dejó muchos términos y voces en griego, como son las consonancias y disonancias y los nombres de las cuerdas del manicordio y sus signos; todas las cuales reglas, y otras muchas, han traducido ya los autores en latín, italiano, francés y español.

Nótese que el filósofo Pitágoras fue muy docto entre los griegos en las cuatro ciencias matemáticas, que son Aritmética, Música, Geometría y Astronomía; y como era tan dado al estudio, no comía carne ni permitía que sus discípulos la comiesen porque decía que el alma de los animales había sido antes de hombres, que era un error grande. Mas, en fin, él era hombre templado, sabio y abstigente, y no permitía a sus discípulos que hablasen o replicasen como maestros en lo que les enseñaba, hasta pasar cinco años. En la Aritmética, inventó la tabla para saber contar fácilmente, la cual empieza así: dos veces dos, cuatro, etc. Esta era de dos modos, una de memoria y otra en tabla.

En la Música halló las consonancias y las puso en un instrumento a quien llamó monocordo, por el cual cantaban artificialmente y con pericia o modulación; aunque es verdad que todo esto, y otras cosas, fueron inventadas o halladas mucho antes por Salomón, hijo de David, rey de Israel, para usar de ellas en el Templo Santo de Jerusalén. Mas por cuanto estas estaban en lengua hebrea, y no las podían manifestar a los gentiles, eran ignoradas de muchos y solo Pitágoras por su grande sabiduría las llegó a penetrar, discurrir y practicar.

Para dar a entender pues cómo era el instrumento monacordo pitagórico, que después se llamó boeciano, es preciso saber primero que la música ha tenido tres tiempos. El uno fue, o se cuenta, antes de la venida del Mesías verdadero. El otro fue desde los apóstoles hasta San Ambrosio y San Agustín. Y el otro desde San Gregorio hasta Guido Aretino, florentín, monje benito. Esto supuesto, el manicordio que inventó Pitágoras era simple y doble como hoy son los órganos de las iglesias. El doble era el que se dividía en diatónico y cromático y enarmónico, según que cada uno de estos tres géneros de música tenía cuatro o cinco cuerdas que todas componían doce o quince. Del uno y del otro trata muy largamente el padre Atanasio Kirquerio en su *Musurgia*, tom. 1º, y dice cómo se ha de hacer y componer. El manicordio simple tenía también quince cuerdas y

tres conjuntas pequeñas arriba o en la parte superior. Y todo él se dirigía por el género diatónico y algún semitono cromático para el canto de bemol.

La explicación de estos instrumentos estaba en lengua griega y, aunque San Ambrosio y San Agustín entendían muy bien esta lengua y arte pitagórica, hasta que Boecio la tradujo en lengua latina se quedó como estaba, y cada uno enseñaba lo que sabía de ella. Mas hacían lo que ahora los franceses con el latín, que lo mezclan con griego; y como los españoles, que mezclan el romance con muchas palabras latinas y arábicas.

Manicordio, pues, es un vocablo griego, y se define diciendo ser este un instrumento músico de una sola cuerda extendida a lo largo según las proporciones de las consonancias, dividido en quince partes que se llaman voces o cuerdas o secciones. Mas de este modo (dirán algunos) con más razón se podría llamar quindicordio o de quince cuerdas, que no manicordio o de sola una cuerda. A esto digo que estas cuerdas no son propiamente cuerdas, sino secciones o partes sobre las cuales si la cuerda principal se apremiare o moviere, de todas las dichas cuerdas, secciones o partes, hará voces o sonidos.

También se llamó manicordio porque este instrumento (como he dicho) tenía solo una cuerda y se tocaba con las manos.

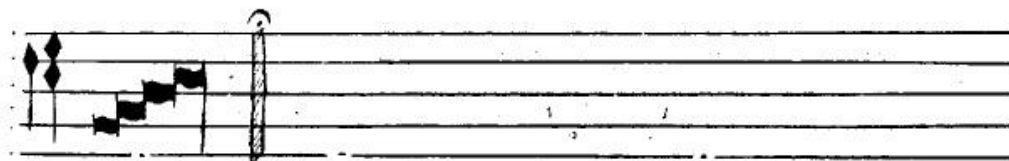
En Grecia y oriente dicen que usaban mucho los eclesiásticos este instrumento monacordio, que en España llaman manicordio o clavicordio, y pocos organistas hay que no lo entiendan. En fin, en tiempo de Pitágoras y de Boecio, por este instrumento era el principal gobierno de la música y por él se aprendía su arte, canto y modos o tonos, como si dijéramos ahora por un pequeño y simple órgano o arpa; y así procuraban fuese todo concertado con él: la voz, el canto y los tonos, la mediación, el final y compás.

De este instrumento empezó pues a usar San Ambrosio y San Agustín, disponiendo la salmodia de modo que resonase un canto honesto, devoto, religioso, santo, alegre, suave y agradable a Dios y a los eclesiásticos y seglares. Y aunque es verdad que en tiempos de estos santos la música y sus reglas se estaban en griego, y a lo pitagórico, con su gran sabiduría dieron reglas convenientes para que el rezo u oficio divino se dirigiese con entonación, pausa y suma devoción, y se alabase y cantase al Señor de día y de noche en sus iglesias, lo cual después aumentó mucho San Gregorio Papa, como luego se dirá más adelante o en su lugar.

Resta, pues, explicar cómo el monacordio pitagórico o boeciano procedía por tres géneros de música o canto. El uno era llamado diatónico, el otro cromático y el otro enarmónico. Pero de este último apenas usamos, pero usamos otro llamado semicromático. De todos estos géneros trataré ahora.

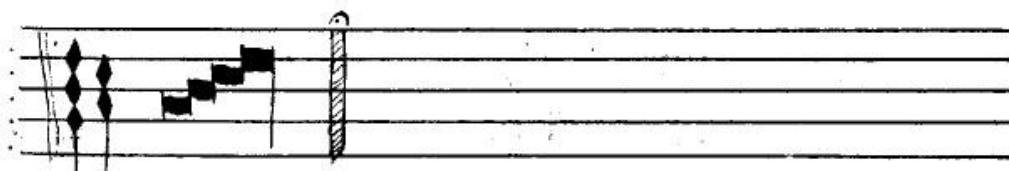
Después que Tubal inventó el género diatónico, que fue el primero que se inventó o halló en la música después del diluvio universal, Timoteo Milessio inventó el segundo género llamado cromático, al cual autor lo desterraron de Colonia los lacedemonios porque excitaba a impureza con el dicho género. Y aun por esto dicen algunos que es más eficaz la música que compone dicho género que la del diatónico. Pasado más tiempo, otro músico llamado Olimpo compuso o inventó el género enarmónico. Estos tres géneros se distinguen y forman cada uno de por sí y de distinto modo.

El género diatónico se forma o compone de un semitono y dos tonos, uno mayor, otro menor, incompuestos, según se ve:¹²



Del Mi al Fa es semitono mayor, del Fa al Sol es tono mayor y del Sol al La, tono menor. Y a este llamaban los antiguos tetracordo primero. Otros dicen que se forma de dos tonos y un semitono, pero es porque empiezan a contar por arriba.

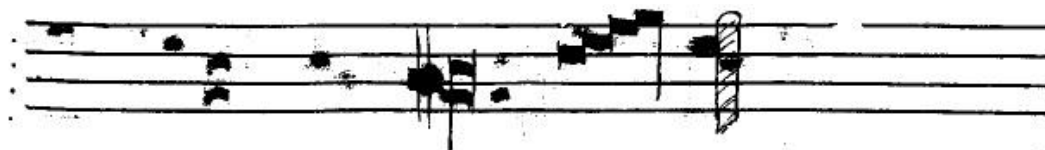
El segundo tetracordo le formaban así como el primero, esto es de dos tonos y un semitono, y solo se diferencian en que van por otros signos, según se ve:



El tercer tetracordo se compone de los mismos intervalos y va por otros signos, como se demuestra por este ejemplo:



El cuarto tetracordo se compone como el otro, según se ve:



En fin, estos son los cuatro tetracordos naturales del diatónico y estos son sus tonos y semitonos naturales y sus voces, y todos se componen de dos [tonos] y un semitono. Solo se diferencian en que van por otros signos. Mas advierto que por este género nunca cantaban o tocaban terceras de salto porque decían no pertenecen estos movimientos o saltos a este género. Pero usaban en él de cuartas, quintas y octavas, por ser estas especies o movimientos perfectos en todo género de música o en todos tres géneros, lo cual se podría observar en este tiempo.

El género cromático formaban o le componían los antiguos de otros tres movimientos, y por ellos subían y bajaban *gradatim*. Estos movimientos se componían

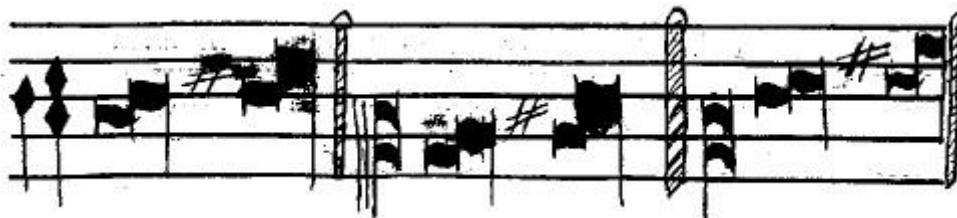
¹² Se incluyen para los ejemplos las representaciones originales del manuscrito. Las líneas de pauta son rojas en el original.

de una tercera menor y de un semitono mayor y otro menor. Otros dicen que el género cromático se componía de tres semitonos, para dar a entender que subían y bajaban en un movimiento la tercera menor, la cual contiene en sí tres semitonos, dos mayores y otro menor.

El primer tetracordo se forma en este género según se ve:



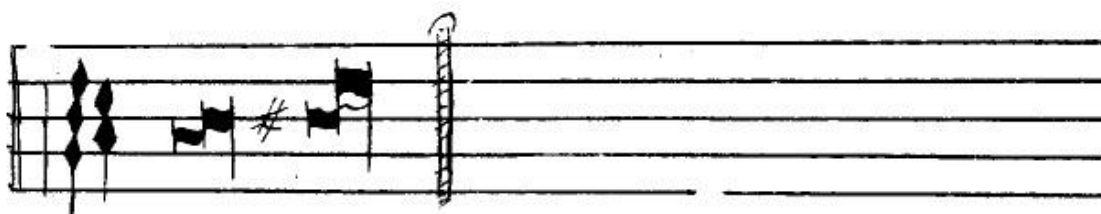
De modo que desde Befabemi a Cesolfaut hay un movimiento de un semitono mayor. Del segundo punto al tercero sostenido, es otro movimiento de semitono menor. Y el tercero movimiento es desde Cesolfaut sostenido hasta Elami, y este es el intervalo llamado semiditono o tercera menor. Del mismo modo proceden el segundo, tercero y cuarto tetracordo, solo que van por otros signos, como ves:



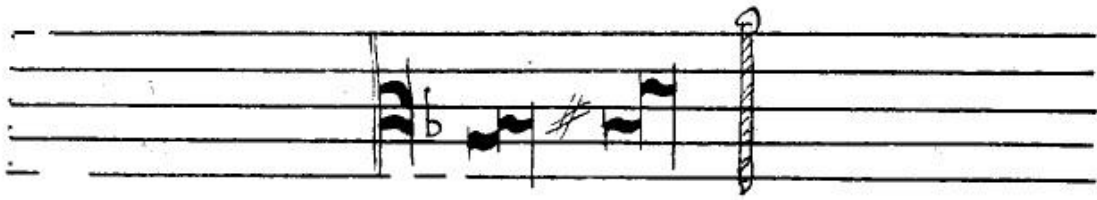
Nótese lo primero, que en este género no usaban terceras mayores ni del tono. Nota lo segundo, que este género cromático fue llamado así por la diversidad de colores que tenían las cuerdas y rayas o líneas. Nota lo tercero, que cuando cantaban por nota y bemol, formaban el primer tetracordo desde Alamire grave a Delasolre grave, según se ve:



El segundo le formaban desde Elami grave a Alamire agudo, como se ve:



El tercero se forma desde Alamire agudo a Delasolre agudo, según se demuestra:



El cuarto tetracordo lo formaban como se ve:

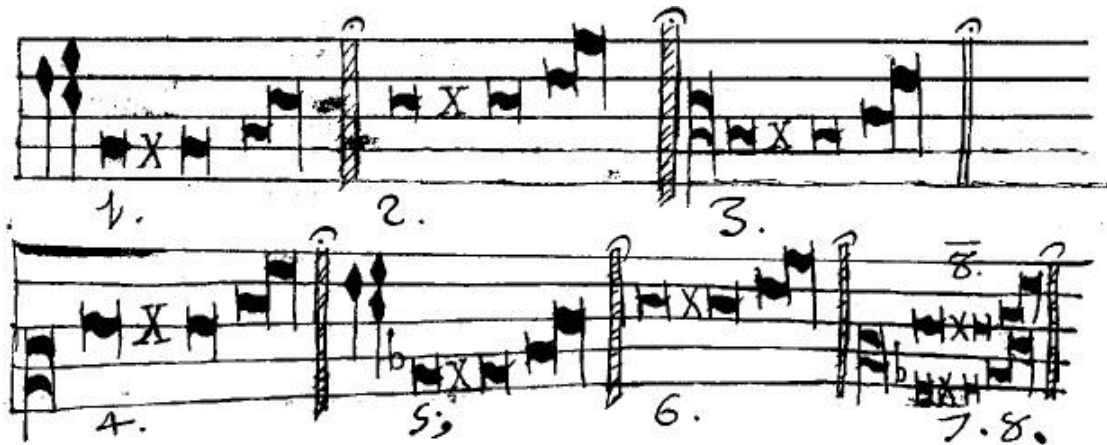


De modo que desde el primer punto al segundo es el semitono mayor, del segundo al tercero es semitono menor y del tercero sostenido al cuarto es la tercera menor. Y todos cuatro proceden por un semitono mayor, otro menor y una tercera menor.

También hay que advertir que todos los tetracordos son comunicantes, así en el género diatónico como en el enarmónico. Esto es, que en el signo donde acaba un tetracordo, allí empieza el otro. Mas el cromático, empiezan un signo más arriba del otro.

El género enarmónico procede por otros tres movimientos muy distintos de los otros. Y así forma sus tetracordos, de una diesis en el primer movimiento, de otra diesis en el segundo, y de una tercera mayor el tercer movimiento. Diesis es la mitad de un semitono mayor, distancia o división de dos comas y medio, conque lo que venían a subir en las dos diesis era un semitono mayor o cinco comas. Pero la tercera mayor no la dividían y así la subían o bajaban en un movimiento solo.

Pongo los tetracordos de este género ahora, como lo he hecho en los otros, con advertencia que el primero y el tercero son los que se cantan por B cuadrado. El segundo y cuarto por natura. Los otros cuatro que se siguen, el primero y tercero, se cantan por Bemol, y el segundo y cuarto por natura. La señal que tiene el segundo punto es con la que se señala siempre el diesis en la música. Dije en la música porque en el canto llano no se usa el género cromático y enarmónico.



Estas son las formaciones o modos de proceder que se usaban en los tres géneros de música, así llana como figurada. Pero tenían gran cuidado los antiguos el no mezclar los movimientos de un género con los del otro, lo cual debían observar hoy los que componen.

En cuanto a estos tres géneros de música, sienten los autores músicos diferentemente. Margarita Philosophie dice en su tratado de música (citado por otro autor) que el género diatónico por todos se puede cantar; el cromático, por solo los diestros; pero el enarmónico, por los diestrísimos, con lo cual me conformo. Tapia Numantino dice en su libro de música, cap. 35, que estos tres géneros se cantaban y tocaban antiguamente perfectamente y que había tres monacordos, cada uno de su género, y otro que contenía todos los tres géneros diatónico, cromático y enarmónico. El maestro Juan Martínez dice en su *Arte de canto llano*, cap. 10, que del género diatónico usamos todos, y en todas las iglesias. Del cromático, en parte que son los semitonos. Del enarmónico, en nada porque es imposible le pueda comprender, y menos practicar, nuestra naturaleza. Mas no parece que tiene razón en esto, porque algunos lo cantaron y tocaron como queda dicho.

Mas fuese de ese modo o del otro, lo cierto es que de estos tres géneros de la música, solo tomaron y usaron el género diatónico San Ambrosio y San Agustín para el canto llano. Y por sus ocho modos o tonos más recibidos, y por su composición recta, fácil, devota y suave, dispusieron o compusieron todo el oficio divino, por ser este género de música el más acomodado y conveniente para el dicho ministerio. Y así se ejecutó, y dura hasta ahora, aunque es verdad que está ya muy adulterado o mezclado con el cromático, que son los semitonos accidentales.

Además de San Ambrosio y San Agustín, hubo en aquellos tiempos otros varones muy santos y doctos en la música, los cuales deseaban que en las santas iglesias (particularmente en las catedrales y colegiadas) se observase una común regla para saber cantar y un mismo canto, el cual fuese aprobado por el pontífice supremo de la Santa Iglesia Católica Romana, y que, reducida a arte, se enseñasen por ella desde edad competente sus ministros eclesiásticos. Por cuanto en esto creían (y no se engañaron)¹³ que hacían un grande servicio a Dios y a su Iglesia. Mas esto dispuso Dios lo ejecutase y enseñase San Gregorio Papa, como ahora se dirá.

¹³Texto original: y nos engañaron (fol. 30v).

CAPÍTULO 14: EN QUE SE TRATA DEL CANTO ANTIGUO DE SAN GREGORIO PONTÍFICE MAGNO


Como después de los santos Ambrosio, Agustino, Gerónimo y Dámaso se siguiese en la Santa Iglesia Romana el grande pontífice San Gregorio, llamado comúnmente el Magno, y hallase haber caído la jubilación o canto eclesiástico y la salmodia davídica de la gravedad, pausa y orden que había tenido, o la quisiese levantar a la que podía y debía tener, dispuso pues el mismo santo una regla para cantar de siete letras graves y otras siete que llamó agudas, y la entonación de los ocho tonos o modos. Y de su nombre se empezó a llamar (como era razón) canto llano gregoriano o música llana eclesiástica gregoriana.

Siendo pues quien era el autor o inventor de tal canto, bien claro está de colegir el aprecio y estimación que del mismo santo y su arte tuvieron los antiguos y el que nosotros debemos tener. Lo uno, por ser sumo pontífice, que es la dignidad mayor que puede haber en la Iglesia. Lo otro, por su grande santidad, en obras y palabras, vida y costumbres, y también por su grande ciencia y sabiduría, como lo dan a entender su muchos libros impresos (y creo son muchos más los que ignoramos) de sus Morales, Homilías, Exposiciones de salmos, Cartas pastorales y Libros de canto. Verdaderamente no sé de que me admire más, si de su sabiduría o de aquella humildad y caridad con que se ponía el santo bendito a enseñar el canto. Mas, ¿a quién? ¿A los grandes, a los ricos? No sino a los niños, a los pobrecitos, a los humildes y a todos cuantos querían o tenían obligación a saberlo. Permítaseme esta corta alabanza en honra del santo, pues siendo Dios servido como yo pueda, él será mi mecenas de este libro.

Para hacer, pues, esta nueva regla, San Gregorio hizo juntar (Según dice Kirquerio) los mejores varones músicos y los más doctos músicos que había en roma, los cuales eran también muy prácticos en entonar y cantar la salmodia davídica y la himnodia eclesiástica, para que así se alabase bien al Señor de día y de noche, como lo hacía el Santo rey, pastor y profeta David.

La regla nueva que compuso el santo era por siete letras, que llamó graves, y otras siete a quien llamó agudas. Mas quiso que estas letras fuesen latinas y no griegas, por ser esto para la enseñanza de los ministros y cantores latinos y habiendo de usarse de ellas en las santas iglesias sujetas a la romana, latina, apostólica nuestra madre. Las letras, pues, son las mismas que llamamos dominicales y que servían al cielo solar antiguamente y ahora usa el misal romano para cada día de la semana, después de la corrección gregoriana, solo que para el canto llano usó primero de la G y después las otras según el abecedario, como se ve: G, A, B, C, D, E, F. A estas, pues, llamó graves y a estas siete agudas: g, a, b, c, d, e, f. Y a todas llamó también claves. Mas después las redujeron a cinco, que eran: la Γ griega, a la cual llamaron de Gesolreut grave; la F mayúscula, que llamaron de Fefaut grave; la c pequeña, que llamaron de csolfaut agudo; la g pequeña, de gsolreut sobreagudo; y las dos dd pequeñas, de Delasolre sobreagudo. Mas cuando cantaban por bemol, usaban de dos bb¹⁴, una redonda y otra cuadrada, en lugar de clave de Befabemi, a las cuales llamaron menor principales.

Demonstración de las claves que usaban antiguamente los músicos:

¹⁴  en original.



Todas estas claves se usaron antiguamente y en tiempos de Guido Aretino, hasta de dos siglos a esta parte. Después las redujeron a las tres que hoy usamos. Y aunque usan hoy de todas, o algunas algunos compositores, puedenlo hacer con tal que todas se pongan en raya o línea, por ser de esencia. Mas advierte un autor que si se usa de la clave de Delasolre se ha de aplicar al bajo y ponerla con letra mayúscula. Mas si se aplica al tiple, se ha de poner con dos dd' pequeñas. De modo que si se quiere usar en la música de otras claves, han de ser y se han de poner en Gesolreut grave, en Befabemi agudo y en Delasolre sobreagudo. Advierto que también los antiguos y algunos modernos usan de números en lugar de claves. Y así a la de Fefaut la señalan con un 3; a la de Cesolfaut, con un dos; en lo cual nos dan a entender que la distancia que hay de una a la otra es proporción sexquialtera, como de tres a dos. También la clave de Fefaut se puede señalar con cinco puntos, tres en rayas y dos en espacios, para dar a entender que de la una a la otra hay cinco signos, tres en rayas y dos en espacios. De modo que las claves sirven para dar a entender o manifestar los signos fuera de la mano, o para manifestar en qué signos están los puntos o notas, figuras y números del canto. Pondré dos ejemplos ahora para que se entienda bien todo lo dicho, así de las letras que usó San Gregorio, como de las claves; con advertencia que el primero es de las letras graves y agudas, el segundo de letras agudas y sobreagudas y el tercero sobre las claves.



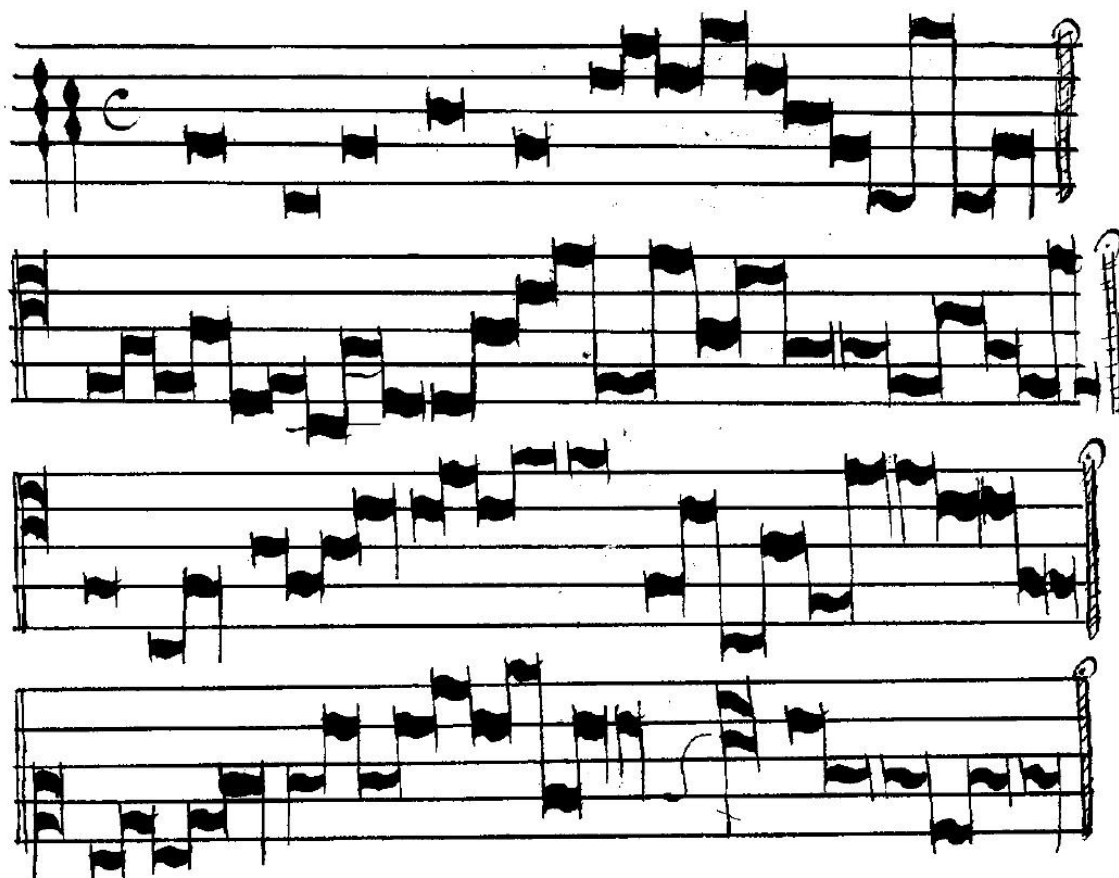
Este era el modo con que cantaban en tiempo de San Gregorio y no usaban ni tenían el Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La que ahora tenemos, ni puntos y signos como ahora tenemos.

Habiendo dicho cómo el señor San Gregorio reformó el canto llano, resta decir también cómo los tonos o modos que antes eran solo cuatro, dispuso fuesen ocho. De unos y otros daremos ahora noticias. Empezando, pues, por los antiguos, se ha de saber

que cada uno de estos cuatro tonos tenía su nombre propio. Y así, al primero llamaron protus; al segundo, deuterus; al tercero, tritus; al cuarto, tetrardus. El protus fenecía, o pertenece ahora, al signo de Delasolre grave; el deuterus, en Elami grave; el tritus en Fefaut grave; y el tetrardus, en Gesolreut agudo. Cada tono de estos se componía de un diapasón y un diatesarón, que es distancia de once puntos o signos. Pero este diatesarón le añadían por abajo desde su final, y así bajaban el protus hasta Alamire grave; el deuterus a Befabemi grave; el tritus a Cesolfaut grave; y el tetrardus a Delasolre grave; que son propiamente los tonos que hoy tenemos y llamamos mixtos. El motivo que tenían para formarlos tan dilatados de un extremo al otro era porque comprendiesen, cada tono, seis especies de diapentes y siete diapasones, que son especies perfectas, aludiendo a que en la Sagrada Escritura son atribuidas muchas cosas perfectas al Soberano y eterno Dios en estos números senario y septenario, como lo dice San Agustín, lib. 11 de *Civitate Dei*.

Nótese que el haber dicho que cada tono comprende seis diapentes y siete diatesarones es porque en todo el contenido de su composición se halla todo el número. Pero el tener un diapente y dos diatesarones son propios de cada tono de estos cuatro.

Pondré ahora cuatro ejemplos prácticos, para más claridad sobre los cuatro tonos o modos antiguos, con advertencia que el primero es el tono protus; el segundo, el deuterus; el tercero, el tritus; y el cuarto, el tetrardus, como se conocerá por sus finales.



Este era el modo de formar o componer los tonos antiguos, que son propiamente los tonos mixtos que hoy se hallan en algunas composiciones. Solo se diferencian en que los de ahora no van por saltos o movimientos grandes, como procedían los antiguos. No obstante, los motivos que tuvieron los antiguos para formar los cuatro tonos como se manifiestan y aplicarlos al canto llano, a San Gregorio le pareció conveniente

reformularlos, porque como subían y bajaban tanto, se cantaban con dificultad y hacían alguna disonancia. En fin, San Gregorio de estos cuatro tonos, compuso ocho, por evitarlos inconvenientes dichos. Y llamólos con otros nombres como se ve. Al primero llamó dorio; al segundo, hypodorio; al tercero, segundo de los antiguos, llamó phrigio; al cuarto, hyperphrigio; al quinto, tercero de los antiguos, llamó lidio; al sexto, mixolidio; al séptimo, cuarto antiguo, llamó aeolio; y al octavo, jastio. En fin, se llaman los tonos como queda dicho, por haber sido inventados cada uno en su provincia según lo dan a entender sus nombres, según dice y quiere Casiodoro que así sea.

Estos tonos hoy día se debían llamar por sus nombres propios, y no decir primero ni segundo, etc., así como lo hacemos cuando preguntamos qué mes es este, que respondemos enero, marzo, abril, etc., y no decimos es el primero, segundo, cuarto, etc.

Adviértase que, aunque he dicho que los antiguos subían en cada tono un diapasón de su final arriba y bajaban de su final abajo un diatesarón, podían y solían bajar o subir más signos porque los once eran precisos y los demás voluntarios. Habiendo dicho cómo San Gregorio compuso de cuatro tonos, ocho, es preciso decir que también les apropió o señaló siete especies perfectísimas llamadas diapasones. Ahora cuál de estas apropiase a cada tono es muy dudoso entre los autores. Los que se sabe es que la séptima especie aplicó al séptimo tono, por ser el número 7º misterioso, no solo en la Sagrada Escritura, mas también en la música, como lo dice Fabro Estapulense, fol. 14, lib. 1º de *Música*; y así por ser número tan singular el 7 esa razón se le apropiara la 7ª especie.

Nótese que unos contaban catorce o quince tonos por el monacordo antiguo, mas por las letras o regla gregoriana, siete u ocho no más. Si bien por haber entonación solemne y ferial y algunos tonos y regulares o accidentales, decían otros que eran catorce. Ser la entonación solemne o ferial era porque los domingos y días festivos se entonaba con más pausa y gravedad, mas los otros días feriales se cantaba más ligeramente.

Lo mismo hacían con las misas, y así si estas eran rezadas se llamaban feriales y si cantadas, se llamaban gregorianas. De las cantadas se usaba los domingos y fiestas, y de las rezadas, los días feriales. Además de lo dicho, para la educación de los mozos coristas, o mozos de coro, añadió tres cosas a las catorce letras y siete tonos (comprendiendo en el primero al octavo) que fueron: facistol, vara, norma o compás. Añadió facistol para que los jóvenes o mozos coristas cantasen levantados mirando al altar. Añadió vara para que demostrasen con ella los puntos y letra. Añadió compás para llevar concertado todo el coro, porque sin él ninguna cosa se puede cantar, ni tocar debida o ajustadamente. La tercera cosa fue la norma, la cual se explica con tres o cuatro palabras castellanas, que son norma de cantar, o forma, regla o norma de vivir y hacer vida canónica o reglada; y norma, esto es, número, peso y medida muy cumplida y en todo bien guardada. Esta norma, forma o modo nuevo de cantar era por libros signados o puntados grandes puestos en facistoles y con la vara ir cantando y señalando todo lo que pertenecía al oficio divino y guardando las pausas y tiempos del compás, sin que nada se atropellase ni dejase de hacer con grande perfección.

Es de saber que antes de esta norma o regla gregoriana, se cantaba por solo librillos, como diurnos, breviaros y salterios, y al son de la primera entonación, sin guardar puntos ni compás, y otros lo hacían de memoria. Mas después de San Gregorio se hacía por la norma y regla que su santidad había dado. Y así se enseñaba a los ministros eclesiásticos y a los mozos de coro o coristas. Hizo también el santo que hubiese separación de unos fieles con otros al tiempo de celebrar los divinos oficios, por no hacer lo que los griegos, que todos juntos (así hombres como mujeres) cantan juntos,

por estar el oficio divino suyo en su lengua propia. Y aun el monacordio hizo pasar a un órgano simple a lo latino, el cual solo le usaban en las festividades y domingos.

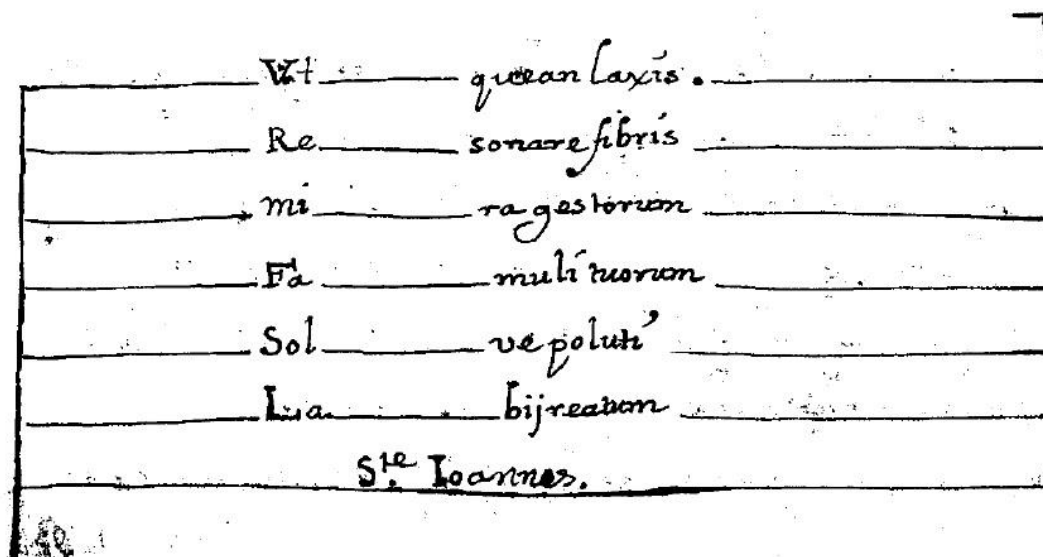
Después de la nueva regla de cantar que dispuso el santo, dispuso también la nueva norma o regla de vivir a los eclesiásticos, tomándola para los monjes de su regla y de la de San Benito, y para los canónigos y coristas, de la de San Agustín y de la de sus canónigos reglares. Así pues todos los que servían en la Santa Iglesia eran enseñados por estas reglas y, por cuanto las reglas se llaman cánones en lengua griega, se llamaban canónicas, canónigos reglares y canonesas las monjas y beatas, y el derecho canónico, que es lo mismo que decir canónigo arreglado, o reglado, o reglar. También las horas canónicas se llamaban o llaman horas canónicas, porque todas están hechas con regla o compás.

Entre los canónigos había unos que tenían oficios mayores, y eran más señalados entre ellos. El primero, o más principal, era llamado obispo abad. Los otros eran llamados deanes o decanos, arcedianos y arciprestes. Esto es, los más antiguos de los canónigos, fuesen o no sacerdotes. Había también entre estos tres oficios muy estimados y disputados para el ejercicio del coro y para enseñar el canto o regla gregoriana. El uno era el de capiscol, que hoy en día dicen que dura en algunas iglesias. El otro era el de primicerio, chantre o cantor mayor, como dije en el cap. 3. El otro era el de maestre escuela, el cual enseñaba a los ministros eclesiásticos a leer, escribir reglar, compasear y hacer los libros de coro, componerlos registrarlos y tenerlos limpios. Y por cuanto a cada uno se le daba vestido, comida, ración o salario competente al ministerio que ejercía, por eso esta norma o regla de vivir se llamaba vida común y canónica o arreglada. Decíase también norma, del nivel o compás que guardaban, pues sin él ninguna cosa se puede hacer rectamente, por ser necesario o preciso para la música llana y figurada, pues todas sus líneas o rayas deben ir tiradas como a compás; y las líneas perpendiculares, como a nivel; la letra, debajo y enfrente del punto que le corresponde con las demás señales. Por lo cual, nada había que no fuese hecho y dispuesto con medida, número, peso y razón. Mas porque a la enseñanza de estas tres cosas la llaman los griegos *Mathesis*, se llamó este saber la Matemática de la música, que consiste en medir geoméricamente, contar aritméricamente y cantar o pesar a lo romano. Y todo junto se llaman a la regla gregoriana, o el canto de San Gregorio el Magno, el cual, como Sumo Pontífice, y a quien tocaba mirar tanto por el oficio divino, gustó y mandó que, así como él había dispuesto el canto llano, se observase y cantase en todas las iglesias sujetas a la romana. Y así se puede en práctica y usó. Y aún hasta hoy dura el canto gregoriano en algunas iglesias y religiones. El canto de algunas catedrales y colegiatas el gregoriano es, mas está mudado en partes por el canto llano práctico del monje Guido Aretino y por otros maestros que ha habido en diferentes tiempos e iglesias, al modo de lo que sucede en las religiones, que estas, por lo común, tienen cada una su canto diverso, así como lo tienen o son diversos en las ceremonias de la misa y oficio divino.

CAPÍTULO 15: EN QUE SE TRATA DEL CANTO LLANO COMPUESTO POR GUIDO ARETINO MONJE BENITO

Es cierto haber durado el canto eclesiástico gregoriano en toda su pureza o sencillez más de seiscientos años, y así como lo había dejado dispuesto San Gregorio el Magno se enseñaba y practicaba. Mas después en tiempo del papa Juan XX y Benedicto VIII compuso y se empezó a usar la música figurada y llana de Guido Aretino, monje de San Benito, usando de voces o sílabas y puntos en lugar de las letras de San Gregorio, cuya historia refiere latamente el P. Kirquerio en su *Musurgia*, y brevemente es de este modo.

Dice pues este insigne autor jesuita que este monje Guido Aretino era de tierra de Florencia, de un pueblo llamado Areto, y que era grande músico y entendía bastantemente la lengua griega y latina. Que era también vicario de coro en su religión y enseñaba a los monjes el canto llano por el género diatónico, que era el que se usaba en el oficio divino, no teniendo en práctica el género cromático y enarmónico. Mas el buen Guido, como había revuelto tantos libros griegos y latinos, llegó a saber enteramente la lengua griega, ayudado de monjes; y a hacer por sus manos manicordos o clavicordos, órganos simples, con otros instrumentos músicos. Puso también en solfa algunos himnos y créese que descubrió el contrapunto simple. Y así, de Florencia, se llevaban algunas composiciones suyas a Roma. Y aun en Francia se dice que otro grande músico llamado Juan de Murs o Murena contrapunteaba también. Mas lo cierto es que este solo inventó las ocho figuras del canto de órgano, aunque puede ser que este inventase alguno de los muchos géneros que hay de contrapunto. Queriendo pues Guido Aretino componer y cantar el himno de San Juan Baptista, para las vísperas del santo, reparó en la entonación que le daba y en las primeras sílabas del primer dístico o verso del dicho himno, que dicen así:



Habiendo pues considerado, o por mejor decir, habiendo sido movido o tocado divina e interiormente para que aquellas sílabas las uniese a las letras de San Gregorio, y para que formase con ellas una arte de música llana y figurada, nueva y fácil de enseñar y practicar, lo empezó a tratar o ponerlo en ejecución, llamando a las sílabas voces y haciendo de ellas y de las letras de San Gregorio, signos. Habiéndola pues acabado, fue mandado ir a Roma por orden del papa Juan XX. Y su santidad hizo examinar su arte

nueva y que se la declarase en su presencia. Habiendo hecho lo dicho, le mandó le compusiese algunas añas y le enseñase a cantarlas. Todo lo hizo el grande Aretino con grande perfección y entera satisfacción del Sumo Pontífice. Y así aprobó su canto nuevo y doctrina, mandando que por ella se enseñase a cantar a los eclesiásticos, supuesto que no mudaba o quitaba sustancialmente el canto antiguo de San Gregorio, antes sí, lo perfeccionaba, extendía, ampliaba y descubría otras muchas cosas y voces que no tenía el canto antiguo. Y por esta arte nueva de cantar y tocar, se podría con más facilidad saber el canto de órgano, tocar cualquier instrumento músico y los tonos podrían ser más y tener más perfección. Lo mismo que hizo y aprobó el papa Juan XX, hizo y aprobó Benedicto VIII y así desde aquel tiempo se llamó canto llano aretino o música aretina guiodana.

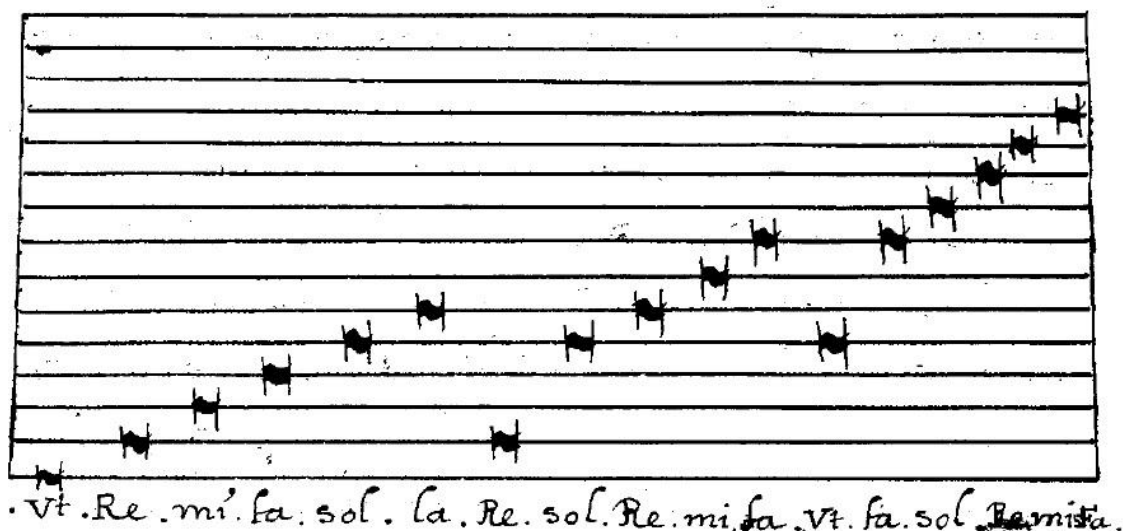
Habiendo dicho cómo Guido Aretino inventó las seis voces de la música, es preciso advertir que, aunque los músicos llaman a estas seis sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, voces, los lógicos entienden por son o voz muy diversamente, porque los lógicos usan de ellas hablando y los músicos, cantando. Así pues dicen los lógicos que son es propiamente todo aquello que por sí percibe el oído. Mas esto que se percibe por el oído, algunas cosas son voces, y estas significativas, como Dios, otras no son significativas, como Re o La. Otras cosas hay que son sonidos vocales, como los cantos. Otras son sonidos artificiales, como los de los instrumentos. Otras hay que tienen sonido desapacible o ruidoso, como el del molino o trueno. De las voces, pues, significativas, usan los lógicos, y de las que no tienen significación usan los músicos.

Tratando los músicos de la definición del sonido, dicen que es una percusión o movimiento del aire indisoluto dirigido al oído, la cual percusión se declara o hace con algún instrumento o pronuncia por la boca por medio de la voz. Pero esta voz se causa en el hombre por el movimiento de la respiración o ánimo del cuerpo, porque el hombre muerto no habla ni canta. Esta voz, para poderse formar bien y declararse, requiere ser ayudada del tragadero, lengua, paladar, los dos labios y los cuatro dientes primeros, así de arriba como de abajo, por ser estos los instrumentos naturales para hablar y cantar. Y así, según fuere la voz o modulación, así será la pronunciación y el canto.

Canto es un doblar de la voz. Más claro: el canto se forma doblando la voz, porque todo sonido es directo o indirecto. Y así, doblando la voz, se hacen muchos cantos, modulaciones o melodías diversas, con armonía y consonancia. Y así, según cada uno tuviere los instrumentos naturales ya dichos y doblare la voz, tal será su pronunciación, voz y canto. De aquí viene, o esta es la razón, de ser las voces tan diversas, diferentes o contrarias en los hombres, de tal modo que, aunque ya se han visto dos personas muy parecidas o semejantes en todos los miembros o partes del cuerpo, no se han visto u oído dos voces semejantes en un todo, ya sea cantando o hablando. Siendo pues las voces tan diferentes entre sí como hemos dicho, hablando en general, hablando algo más en particular, decimos que hay algunas que se parecen o son algo semejantes entre sí. Porque en los niños, mujeres y enfermos son, por lo común, muy claras y sutiles, por causa de su pequeñez, flaqueza, debilidad así en la sangre como en las partes de todo el cuerpo. En los varones robustos y sanos, suele ser medianas, gruesas o llenas, por la razón contraria. Algunos la tienen áspera o dura, parda u oscura, ronca o cascarrona, etc. Y así estas no son a propósito para un coro o capilla. Para esto son agradables y útiles las suaves, sutiles, graves, agudas y claras. Ha de ser la voz alta, para que alcance a todo lo que es menester; suave, para aficionar o agradar con su armonía y melodía; clara, para que los oyentes la puedan percibir bien. Mas en la música o canto llano que inventó Guido Aretino, se llaman también voces aquellas seis sílabas que tomó del himno de San Juan Baptista, como queda dicho. Estas voces de Guido se dividen (según

él dice) en graves, agudas y sobreagudas, para cuya práctica o ejercicio hay señaladas en la música cuatro voces, que son llamadas así en España: bajo, tenor, contralto y tiple. El bajo conserva o guarda, por lo común, las voces graves; el tenor canta las agudas y graves¹⁵, el contralto mantiene las agudas y sobreagudas; y el tiple goza de las agudas, sobreagudas y regrades. Ahora, cuál de estas cuatro voces sea mejor y más precisa para la música, lo declara el P. Kirquerio en su *Musurgia*, tomo 1. Lo que no tiene duda es que para el canto llano son más aptas las más gruesas, llenas o graves, esto es, los bajos y contrabajos.

Además de las seis voces o sílabas que inventó Guido Aretino para cantar y tocar, compuso su escala o mano llenándola de las letras de San Gregorio y de las seis voces que inventó. Mas juntando las letras con las sílabas o voces, compuso diversos nombres, a los cuales llamó signos y nombrosos así: Gamaut o Gut, Are, Bmi, Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, a los cuales llamó también signos graves. Después juntó con las letras más voces y los volvió a repetir así: Gsolreut, Alamire, Bfabmi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffaut, a los cuales llamó signos agudos. Después repitió los dos primeros signos así: gsol, ala, y llámolos sobreagudos. No puso más signos Guido que estos 16 porque las letras de San Gregorio no eran más ni menos. Quiso también Guido que la letra del primer signo fuese la G, por ser la primera de su nombre y de San Gregorio, y haberla usado en primer lugar el santo. Mas no por ser la primera de su nombre (se discurre) la puso así el santo sino para dar a entender que la música y sus reglas vino de los griegos a los latinos. En fin, no puso Guido más letras, signos y voces, pareciéndole que la música y canto llano no necesitaban más. Y si los músicos la han añadido después así en signos como en voces, ha sido por haber conocido ser necesario en la música usar más, pero no en canto llano. Quiso también Guido que los tetracordos que antes eran menos se llamasen hexacordos (por constar cada uno de las seis voces) y fuesen más. Quiso también Guido que las rayas o líneas, en las cuales se colocaban las notas, fuesen menos, poniendo las notas o puntos entre ellas porque antes su modo de cantar era según se ve en este ejemplo:

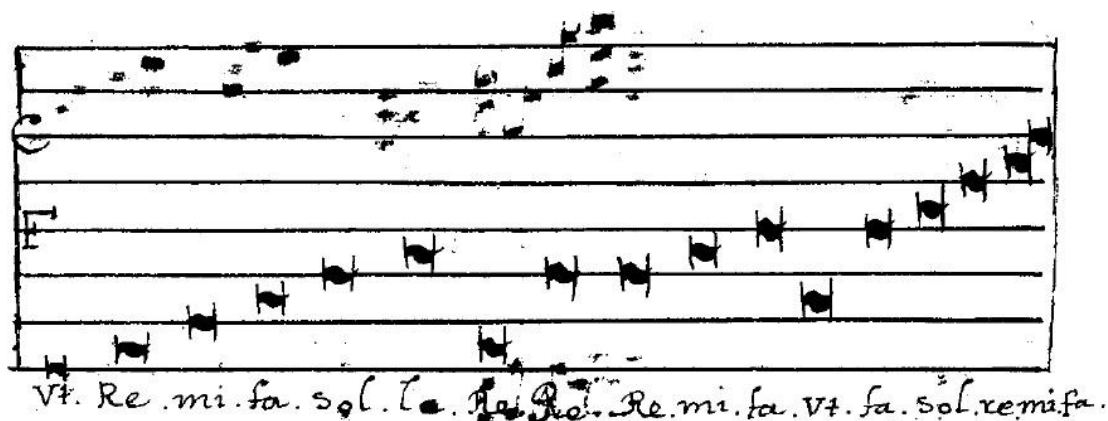


Esta era la tabla, demostración o mano del sistema de los antiguos, explicada en las quince cuerdas del manicordio o clavicordio. Mas nótese lo primero, que antes de San

¹⁵ La palabra *graves* se sitúa por encima de la palabra *sobreagudas* que está tachada (fol. 37v).

Gregorio no usaban los antiguos claves, según se ve, porque, teniendo cada raya o línea nombre propio, venían a saber y conocían en qué raya estaba cada punto o nota. Y así, la primera de abajo corresponde ahora a Alamirre grave; la que sigue, a Befabmi; la tercera, a Csolfaut; la cuarta, a Dlasolre; la quinta, a Elami, etc. Y así iban subiendo de signo a signo, o de cuerda a cuerda. Nótese lo segundo, que los antiguos no usaban o tenían el Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La que nosotros tenemos, pero yo las pongo por más claridad. Nota lo tercero, que las quince líneas o rayas son o hacen relación a las quince cuerdas del manicordio por el cual se gobernaban. Nota lo cuarto, que entre línea y línea no ponían nada, y solo en ellas ponían las notas; porque las líneas hacen y hacían relación a las cuerdas del dicho instrumento. Nótese finalmente lo quinto, que esta tabla o demostración es compuesta del género diatónico que es el que hoy se usa y ha usado para el canto llano, sin haber querido los antiguos y modernos usar o admitir los géneros cromático y enarmónico para el dicho canto, por ser la música o canto del diatónico la más grave, majestuosa, decente, clara, fácil y conveniente para el oficio divino.

Este era, pues, el modo de cantar o de mostrar su música llana los antiguos. Mas pareciéndole a Guido que este modo de práctica era algo confuso, así por usar tantas rayas o líneas, como por no tener clave y haber de tener siempre en la memoria el nombre de cada cuerda, raya o línea, determinó usar de claves así como usó San Gregorio, y usar de menos líneas, poniendo las notas o puntos entre ellas, como se verá por este ejemplo:

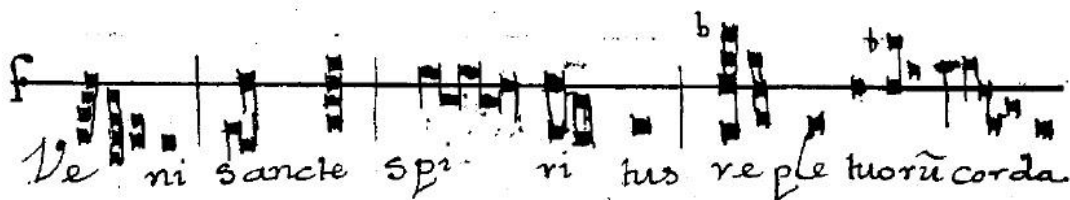


Finamente dice el padre Kirquerio en su *Musurgia*, que esta música se llamó boeciana, gregoriana, aretina o guiodana, por haber sido estos tres varones los que con toda diligencia y cuidado inventaron, compusieron algunas cosas y procuraron se practicase en el oficio divino. También se llama y llamó canto llano, o música llana, porque era la más llana y nunca subía o bajaba (ni debe subir ni bajar) más de lo que naturalmente se puede bien cantar, sin detrimento de la voz y con decencia y entonación. Llamóse así también porque esta música llana se canta plenamente o con voz entera y todo el coro pleno y de plano.

Después de muchos años que se había cantado el canto llano según lo puso y practicó Guido Aretino, se cantó por sola una regla o línea, y así decían el canto de una regla. Esta regla correspondía siempre al signo de Ffaut grave y en ella ponían la clave de Ffaut, que era una F, según se ve, o así *f*, pero esta solo la ponían cuando al canto le correspondía esta clave y se cantaba por natura. Mas cuando le correspondía la de Csolfaut agudo, dejaban a la regla sin clave, poniéndola en lo superior y en tal distancia que cupiesen o se pudiesen poner cinco puntos uno sobre otro, según se ve por este ejemplo:



Pongo otro ejemplo sobre la clave de Ffaul grave:



Este era el modo de cantar o poner el canto llano, antes del que ahora usamos por cinco rayas o en quinta regla. He visto autor o arte de este modo de cantar y unas hojas de un misal de mi sagrada religión que dice que el canto de una regla no admitía tonos mixtos e irregulares y que en su tiempo ya empezaban a mudar el canto llano de una regla en quinta, que es el que ahora se usa, añadiendo que le parecía imposible se pudiese hacer y practicar, por estar ya tan puesto en práctica lo contrario.

Verdaderamente es cosa admirable ver tantos modos como ha tenido de practicar el canto llano. Mas no por esto podemos decir que han sido superfluos tantos modos o que han hecho mal en usar de tantos modos. Lo uno, porque todos han procedido de bien en mejor. Lo otro, porque como cada día se mudan los tiempos, cada día se adelanta más y así lo obscuro se ha puesto claro; lo claro se ha aclarado más y más; lo difícil se ha hecho fácil y lo fácil se ha facilitado más. En el libro siguiente diremos y pondremos otro modo nuevo de cantar, que es por heptacordos. Este nuevo modo se ha inventado en este siglo, por evitar las mutanzas que tanta dificultad han causado a los nuevos. Después pondremos el nuestro, que es otro modo nuevo de cantar por números, en lugar de puntos. Por él verán los cantores las utilidades que se siguen de cantar por él, la facilidad con que se aprende por él y la claridad con que se deja percibir aun de los más rudos. Verá también el cantor que nuestro nuevo modo de cantar no se opone en nada a los modos que ha habido y al que ahora se usa, antes bien los perfecciona y da un nuevo ser, como lo dicen algunos que lo han visto y considerado despacio.

CAPÍTULO 16: EN QUE SE DICE QUÉ DIFERENCIA HAY DEL CANTO LLANO AL CONTRAPUNTO Y CANTO DE ÓRGANO

Habiendo pues declarado y dicho el origen o principio que tuvo el canto llano, el primero en San Ambrosio y San Agustín hasta que Boecio sacó su manicordio, después de Boecio el que tuvo en San Gregorio Magno, y después de San Gregorio el que tuvo en Guido Aretino, que es el que ahora se usa, resta pues decir qué sea canto llano o música llana eclesiástica, en qué se diferencia de la música figurada o de órgano y del contrapunto. Y en primer lugar, qué calidades o requisitos son precisos para ser bien cantado.

Esto supuesto, digo que canto llano es una firme prolación de puntos o números o notas que no admiten aumentación ni disminución. Así pues, todos han de valer solo un compás, a diferencia del canto de órgano o música figurada, cuyas notas, figuras o puntos son de diverso valor, como también lo son las del contrapunto y composición.

Las calidades que requiere o pide el canto llano para ser bien cantado son: que este sea bien cantado o entonado; que sea cantable pausado, a compás concertado, claro, devoto; y que este solo se emplee en el culto divino, se enseñe y aprenda para ese fin todos los que tienen obligación de saberlo o enseñarlo. También requiere de suyo este canto, que sea simple, santo, modesto, unísono y que todos los que cantan en el coro acaben siempre iguales; que el canto sea cortado y no se hagan colas o detenciones, por ser este el canto más lucido o el mejor modo de cantar, el más alegre y gustoso. Requiere también el que sigan todos un compás, hagan perfecta mediación, que nadie se adelante o detenga más que el sochantre o cantor, ni se hagan pasos o quiebros de garganta con la voz.

Diferenciase el canto llano del canto de órgano en que el canto llano no usa de las ocho figuras o puntos del canto de órgano, que son máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semínima, croma o corchea, semicroma o semicorchea. Lo segundo, en que estas figuras, notas o puntos del canto de órgano son de diferente valor, signatura, medida y proporción.

Lo segundo en que el canto llano está fundado en la música armónica, que se hace con la voz sola, mas el canto de órgano hácese con la voz, con el órgano y otros instrumentos músicos. Diferenciase también en que el canto llano por la escala o mano empieza diciendo sus signos así: Gut, Are, etc, y llega solo a Csolfa sobreagudo, mas el canto de órgano tiene los signos llenos de voces, diciendo así: Gsolreut, Alamire, etc. y llega hasta Fefaut sobreagudo rodeando toda la mano y puede hacer muchos más signos, voces, etc.

También se diferencia el canto llano del contrapunto en las mismas cosas ya dichas del canto de órgano, y en que el contrapunto es (según dice un autor) lo contrario del canto llano, y por eso se llama contrapunto. Esto es, en contra del punto llano, de su composición final, consonancia, tono o modo. Así pues las consonancias se consideran de dos modos. Según qué bien suenan, se consideran en el contrapunto. Según lo que de ellas resulta, se consideran en el canto llano. Estas consonancias se dividen en el contrapunto en falsas y verdaderas, en perfectas e imperfectas. Y así la armonía que causan, el buen oído y la destreza del que las canta, es causa de todo el contrapunto, además de su singular composición. Por esta composición pues se originan los conciertos de música que llaman en Francia, y en España, contrapunto, ajustando en él con gran perfección las cuatro voces diferentes, que son bajo, tenor, contralto, tiple, a gusto de los compositores o contrapuntistas.

En fin, el contrapunto (según dice un autor grave) sirve para dar fuerza más grave o para fortalecer el canto llano. Y esta fortificación (dice) es ordenar de repente un canto con diversas melodías. Yo a esto me atengo. Algunos dicen que el contrapunto es lo mismo que la composición, pero se engañan pues tienen mucha diversidad uno de lo otro, como lo podrá ver el curioso en el Padre Kirquero, tomo 1º. Verdad es que se dan en muchas cosas la mano, más no por eso podemos decir ser lo mismo.

CAPÍTULO 17: EN QUE SE DICE CUÁNTO CONVenga ENTENDER Y ESTUDIAR BIEN EL CANTO LLANO A TODOS LOS QUE TIENEN OBLIGACIÓN DE CANTAR

De cuanta importancia sea el saber la música y canto llano y el ignorarla cuán mal parecido fue siempre entre los antiguos sabios y filósofos, entre los doctos y santos, como entre los príncipes, señores y nobles, ya se dijo bastantemente en los primeros capítulos de este libro. Ahora, pues, nos resta decir cuánto convenga saber (si no toda la música) el canto llano con perfección a todos los que tienen obligación de cantar, oficiar las misas cantadas y el oficio divino en el coro, como son los curas, sacristanes, capellanes, beneficiados, ministros eclesiásticos, monjes, frailes y monjas, etc. Habiendo llegado a tocar este punto el docto Rábano Mauro en su institución de clérigos, lib. 3, c. 24, dice unas palabras que al que atentamente las considerare le harán temblar. Sus palabras en substancia son estas: No se (dice) cómo en conciencia puede cumplir con el oficio divino aquel que, debiendo cantar en el coro y saber o entender lo que canta, omite así lo uno como lo otro, a no tener causa suficiente que lo excuse. Mucho más es de reprender (dice) en los religiosos estos defectos, por ser su oficio principal cantar en el coro y enseñar a los demás.

Esta materia que tratamos, parte tiene de obligación en conciencia, parte de obligación por razón del oficio y ganancia o distribución cotidiana, y parte de obligación por razón de la perfección, asistencia y atención que pide lo que se debe leer, cantar, rezar y entonar en el coro. En cuanto a la obligación de asistir al coro, en conciencia lo declaran los autores moralistas, y lo previenen algunos concilios a todos los eclesiásticos, como lo prueba bien el bachiller Tapia en su libro de música, cap. 8 y otros muchos santos y doctores.

En cuanto a la obligación por razón de las distribuciones cotidianas que por ir al coro se perciben, el doctor Barbosa en el lib. 3º de su *Iuris Ecclesiastici*, tom. 2, cap. 18, dice que todos los que tienen obligación de asistir personalmente al coro deben asistir no solo personalmente, sino también deben cantar en él todo el oficio divino, particularmente lo que les toca cantar solos. De este modo (dice) ganarán bien, o en conciencia, dichas distribuciones. Mas si no cantan allí (dice) o se duermen o están en conversación, no las deben en conciencia percibir, a no haber costumbre en contrario, o haber causa legítima que excuse. Hasta aquí el referido autor.

En cuanto a la obligación que hay por razón de la perfección y atención que pide lo que se ha de leer, rezar, cantar o entonar en el coro, y que el canto sea una gran parte de la perfección eclesiástica, lo claman las Sagradas Escrituras, particularmente el salmista o cantor mayor David, que a cada paso está repitiendo *Cantate, psalite, iubilate, psalite Domino in vociferacione*. Cantad al Señor sus alabanzas. *Benepsalite*. Cantad bien. Cantad con sabiduría. Cantad bien alto y al que está en lo alto. Cantad con la conciencia pura. No cantéis si tenéis la conciencia llena de pecados. Lloradlos primero y después cantad lo que quisierais, mas no como quisierais y lo que os gustase, sino como se debe y lo que se debe cantar en la Iglesia. Cantad y componed (oh, maestros compositores y cantores, a vosotros os digo otra en vez particular), cantad y componed como se debe, lo que se debe y lo que agrada al Señor, y dejad lo que agrada al mundo y al demonio. Cantad y componed como lo hicieron San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y otros santos, así de la ley antigua como de la ley de gracia. Cantad y componed, y aconsejad a los demás que así lo hagan, como lo aconsejaron San Buena Ventura a sus religiosos, San Bernardo a sus monjes y San Carlos Borromeo a sus canónigos. El que quisiere ver bien este punto, lea la *Escala Mística* del padre Murillo, franciscano, y otros autores así místicos como moralistas, los cuales dicen acerca de esto cuanto se puede desear,

fundados en dos razones o textos de la Sagrada Escritura. El primero dice así: Maldito sea el hombre que hace la obra de Dios con negligencia. El otro es del salmo 44 que dice que cantemos al Señor sabiamente.

No se puede dudar que muchos santos intérpretes o expositores de la Sagrada Escritura han dicho muchas cosas acerca de estos dos textos, para que los pudiésemos entender y guardar. Mas en sustancia todos vienen a decir la grande obligación que tienen los eclesiásticos de asistir al coro, que deben estar en él con diligencia, cuidado, grande devoción y alegría, no durmiéndose, hablando, o inquietando a los demás. Tampoco se han de leer libros que no pertenecen a lo que se lee, reza o canta y mucho menos papeles o cartas, ni estar haciendo gestos, ruido, señas, etc.

Por la autoridad del segundo texto, es preciso y conveniente estar con modestia o cantar con modestia, bien y sabiamente lo que toca a cada uno en su oficio. Cantase bien cuando se estudia antes de ir al coro y se repasa también así lo que toca en lección, como en canto. Esta palabra, *bien*, la expone San Agustín, diciendo que lo que se lee, canta o reza en el coro, ha de ser bien pronunciado, claro, devoto y cantado de modo que se conozca que las palabras y voces salen de un pecho cristiano, como hijas de su firme fe o verdadera; de un corazón limpio de todo pecado y lleno de amor divino; de una conciencia pura y buena, esto es, santa y llena de buenas obras, de modo que se conozca está dispuesta siempre a obrar lo más perfecto, solo por agradar a Dios.

Sabiamente se debe cantar también, lo cual se interpreta eruditamente y con sabiduría celestial, comprensión de la letra o salmo, y con inteligencia del punto o nota. Mas esto no puede ser hecho, o entendido bien, sin saber primero los preceptos o reglas del canto llano, como ninguna otra ciencia o arte, sin enseñanza.

CAPÍTULO 18: EN QUE SE TRATA DE TODAS Y CADA UNA DE LAS PARTES QUE SE CANTAN ASÍ EN LA MISA COMO EN EL OFICIO DIVINO

Habiendo de dar a esta vasta obra el título del *Divino y Devoto Cantor*, y siendo preciso que corresponda el título con la misma obra, no será impropio tratar en ella de todas las partes que se cantan así en la misa como en el oficio, dando juntamente razón mística de lo que cada cosa encierra o significa, y de su institución. Antes bien parece que si esto no hiciéramos, no cumplíamos con lo que el título promete, o no convendría o concordaría enteramente el título con la obra. Dije enteramente, y no he dicho mal a mi parecer, porque aunque no pusiéramos este capítulo, no por eso dejaba de concordar con él en mucha parte. Esto es, en cuanto a lo divino, pues así todo lo más que hemos dicho hasta ahora como lo que en adelante diremos, y pondremos, es divino. Lo uno por emplearse tan inmediatamente en el culto divino. Lo otro por ser lo más que contiene el último libro, todo divino. En cuanto a lo devoto, también hemos dicho y diremos así a los cantores como a los que cantan, que no solo canten cosas divinas, mas también que las canten con humildad, modestia y devoción. De modo que no basta cantar o tocar cosas divinas, sino que también debe ser hecho todo con devoción. Esta es la principal causa o motivo de intitular o llamar divina a esta obra en primer lugar, y después devota. Dírelo con más claridad y extensión en este capítulo, para que los sochantres, y todos los que cantan o tocan en el coro, canten con más devoción; y todos los compositores de canto llano, lo compongan como se debe, y según los misterios tan altos que en sí encierra todo lo que se canta. Mas adviértase, que cuanto pusiéremos en este capítulo, no es (lo más) discurso propio, sino sacado de aquel grande autor Guillelmo Durando, en su libro intitulado *Rationale Divinorum officiorum*.

Siendo pues el santo sacrificio de la misa la parte más principal o esencial y misteriosa de todo cuanto se canta en la iglesia, será razón de más noticia a los que cantan, así de lo que deben hacer como de lo que cada cosa significa místicamente. Lo primero, pues, que se canta en la misa es el introito, el cual mandó se cantase el papa Celestino. Es el introito una antifona compuesta de diversas alabanzas, vaticinios y deseos que tenían los santos padres y profetas antiguos, como llamando y pidiendo al eterno Padre nos enviase a su unigénito Hijo para que habitase con los hombres en la tierra. Así pues, unas veces decían: a ti Señor, levaté mis ojos, míranos tu Señor también, ten misericordia de nosotros y ven presto a sacarnos del pecado. Otras veces decían: envíanos Señor al Cordero manso y feroz que ha de dominar a todo el mundo. Venid Señor, y no queráis tardar más tiempo, y otras alabanzas, y deseos que decían a este modo. De modo que en persona de los santos padres y profetas canta hoy la iglesia en la misa el introito. Dije se canta hoy, porque antiguamente solo se decía rezado o leído pero hoy se canta, para manifestar más los clamores y deseos, júbilos, alabanzas y misterios que están encerrados en las dichas añas o introitos. Estas añas deben los compositores hacer que el canto de ellas empiece bajo, yendo después levantándolo más, a proporción de lo que signifique la letra, para dar a entender cómo los santos padres cada día e instantes clamaban más y más por la venida de Cristo. Y no solo deben los compositores guardar esta circunstancia, mas también deben dar a cada introito el tono que le corresponde según el misterio que significa o se celebra. Acerca de este punto, véase el citado autor, el cual va poniendo en su obra qué tono es el introito de cada feria, dando la razón de tener tal tono.

Después del introito se sigue el verso, que es uno de los versos de los ciento y cincuenta salmos que compuso el profeta David. Este verso también mandó que se cantase el mismo papa Celestino para significar con más expresión las obras, deseos y

vaticinios de los padres antiguos. De modo que todos los introitos, graduales, ofertorios, y comunicandos son por lo común compuestos de algunos de los salmos de David, los cuales se empezaron a cantar primeramente en Roma y después en toda la cristiandad; cuyo canto compuso San Gregorio Magno. Pero nótese, que cuando el introito es compuesto de algún salmo, si este es el primer verso del salmo, se toma por lo común otro verso del mismo salmo para el verso que se canta después del introito, como sucede en la feria tercera de la primera semana de Cuaresma, que dice *Domine refuguim* etc., y el verso es *Priusquam montes fierent*. Cuando el introito no es compuesto del primer verso del salmo, sino de algunos de los otros que se siguen, entonces el primer verso del salmo sirve para el versillo, como sucede en la natividad, que el introito dice *Dominus dixit adme* y el verso es *Quare fremuerunt gentes*, dando a entender la unión y conexión que han de tener los miembros, que son los fieles, con la cabeza, que es Cristo. Cántase después el *Gloria Patri*, por institución de San Dámaso Papa, para significar las alabanzas que se deben dar al eterno Padre por habernos enviado a su unigénito Hijo. Repítase después el introito, para dar entender cómo la segunda persona se hizo hombre uniendo lo divino con lo humano. En algunas partes se repite y canta tres veces, una antes del verso, otra después de él, otra después del *Gloria Patri*, para dar a entender cómo todas las tres personas divinas concurrieron al obrar tan alto misterio. También suelen en algunas partes cantar uno solo el verso, con el *Gloria Patri*, significando que sola una persona fue la que se hizo hombre. En algunas iglesias suelen también cantar, antes del introito, unos tropos o figuras por institución de San Gregorio, para significar la grande alegría o gozo que hubo con la venida del Mesías verdadero. Es tropo, o figura, un versillo que se canta al modo de la *Alleluia* antes del introito, como preámbulo o introducción de la Misa. V. g. en la natividad se canta antes del introito *Puer natus est*, este tropo, *Ecceadest nobis*, y a este modo se hace en algunas partes en las grandes solemnidades, cuyo principio u origen tuvo en la ley antigua. Así pues, se lee en los *Números* que cuando levantaban el Arca del Señor, cantaban *Exurge Domine exurge*, etc., y cuando la volvían a poner en su lugar cantaban *Revertere Domine revertere* y por esta razón llaman tropos o figuras a lo que cantan antes del introito, que quiere decir movimiento y quietud o conversión, y encierra grandes misterios divinos el dicho cántico.

Después de cantado el introito, se canta inmediatamente los *Kyries*, que es un nombre o palabra griega que usaron primero los griegos y después los latinos por institución de San Silvestre Papa para invocar a la Santísima Trinidad. De modo que esta palabra, *Kyrie*, quiere decir Señor, *eleyson*, ten misericordia de nosotros. Dícese nueve veces los *Kyries* por institución de San Gregorio, significando que, habiendo sido redimido por Cristo el género humano, solo resta que este se una con los nueve órdenes angélicos; o que sea libre de los nueve géneros que hay de pecados, estos son el original, venial y mortal; o del pecado de pensamiento, palabra y obra; o del pecado de fragilidad, simplicidad y malicia; o del pecado contra el Padre, contra el Hijo y contra el Espíritu Santo. Dícese primero tres veces *Kyrie eleyson*, implorando al Padre Eterno; después tres veces *Christe eleyson*, al Hijo; y después tres veces *Kyrie eleyson* suplicando al Espíritu Santo. Al Padre, y al Espíritu Santo se les suplica de un mismo modo, porque son de una misma substancia o naturaleza. Mas al Hijo, aunque es también de la misma naturaleza con ellos, tiene también otra muy diversa, unida con la otra, y por eso se dice *Christe* en medio de los *Kyries*, que se conozca en el canto estos misterios, mudando el canto, o haciendo con él diferencia entre *Kyries* y *Christes*. Algunos dicen después de los *Kyries*, esta palabra *Imas*, que quiere decir, más.

Síguese después la *Gloria*, que es el himno que cantaron con tanto gozo y melodía los ángeles la noche que nació nuestro Redentor. Conque siendo este himno todo compuesto de regocijos, alegrías y grandes misterios divinos, deben los compositores y cantores componerlo y cantarlo con grande devoción, júbilo y alegría.

Después de la *Gloria*, dice el sacerdote *Dominus vobiscum*. Esto es, el Señor sea con vosotros y os libre de todo pecado, como saludando al pueblo, al cual corresponde este resaludándolo, cuando dice *Et cum spiritu tuo*. Esto es, el mismo Señor sea contigo, y se dé o conceda lo que nos deseas. Esta salutación debe el sacerdote cantarla en buena proporción, esto es ni muy alto ni bajo, para que así le puedan resaludar cómodamente. Porque así como lo que se dice y responde corresponde lo uno con lo otro, así también debe corresponder el punto o voz del sacerdote con la del coro. Esto mismo se debe observar siempre que alguno cantare solo, debiendo responder luego el coro. Finalmente digo que, así como lo que dice el sacerdote como lo que responde el coro es una cosa breve, llana y compendiosa, así también el canto debe ser llano y breve o conciso.

Después de la primera oración se suele decir también *flectamus genua* en algunos días feriales por el diácono, en persona de todos los fieles, como exortándonos que nos humillemos y pidamos perdón al Señor de nuestras culpas; añadiendo después *Levate*, esto es, levantados o consolados, que ya el Señor nos ha perdonado por habernos humillado. Por tanto debe el compositor disponer el canto de la primera palabra de tal modo que vaya bajando el canto llanamente y después levantarlo, a la segunda, más alto que a la primera. Nótese también que las oraciones que se cantan a laudes, misa y vísperas, se suelen cantar más solemnemente que las demás, o con más gravedad, y diverso tono, para significar que aquellas horas son más festivas y principales en la Iglesia.

Después de las oraciones se canta la epístola y algunos días, las profecías, que significa la doctrina de los apóstoles y profetas. Estas profecías se deben cantar más bajas que las epístolas para denotar que después de la doctrina apostólica suena poco la de los profetas. Y aún por eso suelen terminar todas las profecías en acento grave, o porque las profecías representan a la sinagoga o ley antigua, la cual expiró, y era muy inferior a la Iglesia militante, que representan los evangelios y epístolas. Y por eso aquellas terminan en acento grave y estas en agudo.

Después de la epístola se canta el gradual, o responsorio grave, que pertenece a las obras de la vida activa. Lo uno para significar que deben corresponder las obras con las palabras, o el canto con lo leído. Lo otro para dar a entender que los apóstoles siguieron y obraron lo que Cristo les enseñó después de la predicación de San Juan. En algunas partes se canta el gradual o responsorio antes de la epístola, para dar a entender que los predicadores o los que enseñan al pueblo deben primero obrar lo que enseñan y después predicar. Llámase este responsorio gradual, porque significa a los que hacen penitencia y van caminando de virtud en virtud, así como los israelitas caminaron por el desierto haciendo diversas mansiones con grandes trabajos hasta llegar a la tierra de promisión. Así pues, este responsorio debe ser compuesto y cantado no con voces festivas, alegres y suaves, sino con voces duras, graves, simples y lamentables. Este responsorio debe ser también compuesto y cantado más alto que las epístolas y debe subir bastante para que, si algunos no se han movido a obrar lo que oyeron leer o predicar, a lo menos sean movidos con lo que oyen cantar o practicar. Llámase también responsorio porque debe corresponder, así la letra como el canto, con la epístola o lección que oímos.

Después del gradual o responsorio se sigue un verso al fin de él. Este verso debe subir o ascender más alto que el responsorio, para dar a entender que los que mortifican

la carne con sus vicios y concupiscencias, suben más alto que los que solamente lo hicieron con algunos de los vicios propios.

Síguese después la *Alleluia*, que es un cántico de alegría o una breve sentencia que contiene el grande júbilo o alegría que después de esta vida tiene los que mortificaron su carne con ayunos, penitencias, trabajos y mortificaciones, etc.

Cantase o componese la *Alleluia* con muchos puntos o voces, para dar a entender que el gozo que tienen los que mortificaron sus vicios es mayor o tan grande que no hay entendimiento humano que lo pueda comprender, ni menos explicar; o para dar a entender el gozo que tiene la Iglesia y los fieles con los milagros y doctrina de Cristo y sus apóstoles, y cómo esta se había de extender o dilatar por todo el mundo. Cántase después el verso de la *Alleluia* con muchas voces o puntos también, y con mucha dulzura o suavidad, para dar a entender cómo la doctrina evangélica se ha ido extendiendo y está llena de dulzura y suavidad, o es muy fácil y suave, o ligera de guardar y practicar. También al fin del verso, a la última sílaba, se suelen poner muchos puntos o voces, para dar a entender cómo cada día se va dilatando o extendiendo más y más. Repítese después del verso la *Alleluia*, para dar a entender que, aunque ha habido algunos que han dejado la ley evangélica, al fin del mundo la han de volver a recuperar; o para dar a entender que los cristianos que la abrazaron y gozaron de ella con fidelidad, la gozarán otra vez en la otra vida, con más gusto y alegría, por toda una eternidad. En algunas iglesias suelen cantar los niños la *Alleluia* y el gradual, los demás, para dar a entender que de la boca de los niños saca Dios las alabanzas; o para dar a entender que los que no se hicieron como niños, creyendo con sencillez lo que la ley evangélica nos dice, no cantarán alegremente en la verdadera patria o no gozarán de los gozos eternos después.

En la Cuaresma, en lugar de la *Alleluia*, se canta el tracto, por institución de San Thelesforo Papa. Este tracto debe ser compuesto y cantado con distinción, dureza y prolijidad de voces o puntos, porque representa o significa la grande tristeza y aflicción que tuvo el pueblo de Dios en el cautiverio de Egipto, y el mucho tiempo que estuvo cautivo hasta salir de él. De modo que tanta diferencia ha de haber entre el canto de la *Alleluia* al del tracto, cuanto hay de la alegría a la tristeza, o del consuelo a la tribulación. Y tanta diferencia ha de haber del tracto al responsorio, cuanto va de la vida activa a la contemplativa.

Después de la *Alleluia* se canta algunos días una secuencia, o prosa, por institución del papa Nicolás, en lugar de la cauda o neuma de la *Alleluia*, para dar a entender que en la gloria abundan los santos de gozo y alegría. Y así estas secuencias deben ser compuestas con voces dulces, suaves, acordes y perfectas.

Después de lo dicho, se sigue el *Evangelio*, el cual debe cantarse más alto que las epístolas y profecías, para dar a entender que la doctrina de Cristo es sobre todas las doctrinas, así antiguas como modernas. Cantase también más llanamente y con otro tono distinto, para dar a entender cómo esta se imprime más llana y perfectamente en los corazones, y de otro modo muy diverso que el que usaron los antiguos y sabios del mundo. Termínase el *Evangelio* levantando algo más la voz, porque debe ser oído y ha de sonar cada día más y más.

Cantado el *Evangelio*, se canta después en alta voz el *Credo* o símbolo apostólico, por ordenación de los pontífices Marco y San Dámaso, habiéndolo tomado de los griegos, para dar a entender que no solo debemos creer lo que oímos antes leer, mas también lo debemos obrar y enseñarlo a los demás. Cantase en voz alta porque todos lo sepan y entiendan y no aleguen ignorancia alguna; o porque todo cristiano está obligado

a confesar la fe públicamente si fuere preciso, aunque sea con dispendio de la vida humana, por no perder la eterna.

Después del *Credo*, dice el sacerdote *Dominus vobiscum*, como si dijera: si el Señor no es con nosotros o no nos asiste con su gracia, no podemos orar ni obrar lo que toca a nuestra salud. Y por eso se exhorta después al pueblo a orar, cuando dice *oremus*. Esto es: pidamos al Señor que lo que hemos confesado con la boca, lo confesemos y creamos firmemente de todo corazón. En primer lugar, dícese *Dominus vobiscum* antes del ofertorio o la ofrenda por el sacerdote, para que el coro o pueblo lo pueda cantar y cante después con más devoción. Cantase después del *oremus*, para dar a entender que después del cumplimiento de los divinos mandatos, solo resta ofrecer nuestros corazones a Dios con grande gozo, gusto y alegría. Y así estas ofrendas u ofertorios deben ser cantadas y compuestas con voces alegres, gustosas y suaves.

Finalmente se introdujo se cantase el ofertorio en la misa por los Santos Padres en memoria de lo que David hacía cuando ofrecía al Señor algún sacrificio, que era cantar al mismo tiempo del sacrificio acompañado de diversas trompetas e instrumentos músicos.

Cantase después el prefacio o preámbulo, en alta y voz deleitable, que representa las grandes prerrogativas, excelencias y alabanzas que los ángeles dan al supremo Dios sin cesar día y noche de estar alabándolo diciendo: Santo, Santo, Santo es el Señor de los ejércitos, llenos están los cielos y la tierra de tu gloria, porque todo lo ocupas con tu grande majestad. Y así la Santa Iglesia conformándose con ellos canta todos los días dicho himno o alabanzas por institución del papa Sixto Primero. En algunas misas se suele usar cantar el coro un verso o *kyrie*, o un *sanctus*, y el órgano suele tocar otro alternando con él, lo cual usó el profeta David y su hijo Salomón, cuando compusieron los salmos e himnos, tocando diversos instrumentos músicos al tiempo de los sacrificios y cantando con ellos todo el pueblo, alternadamente.

Cantase después por el sacerdote la oración dominica o el *Pater noster*, por institución de San Gregorio. Dije por el sacerdote, porque entre los griegos la canta todo el pueblo. Esta oración se dice cantada y en alta voz, para denotar que Cristo habló y predicó la ley evangélica, no ocultamente y con doblez, sino clara, pública y distintamente.

Después del *Pater noster* se cantan los *Agnus*, por institución del pontífice Sergio. Cántanse tres veces, pidiendo al Señor nos libre del pecado o que nos dé su divina gracia para que no le ofendamos con el pensamiento, palabra y obra, y podamos vivir y morir en paz.

Cantase después la comunicanda o recepción, que es una aña llena de dulzuras y alabanzas que se dan a Dios en agradecimiento de habernos dejado recibir su sacratísimo cuerpo y sangre sin merecerlo, o para dar a entender el gozo y admiración que hubieron los apóstoles habiendo visto y recibido al Señor. ¿Quién fuese el que introdujo se cantase en la misa esta aña?, se ignora totalmente. Lo que se sabe es que es muy antigua esta costumbre. En algunas iglesias hay costumbre de cantar separadamente esta aña y las demás. Esto es, un coro la mitad y el otro, lo restante, para dar a entender cómo los discípulos se daban unos a otros (alegremente) aviso de la resurrección del Señor. En otra partes (y es lo más común) cantan todos juntos, o ambos coros, la comunicanda y demás añas, para dar a entender que el gozo era común en todo, o que a todos se les apareció el Señor.

Finalmente, se acaba la misa cantando el diácono *Ite missa est* y respondiendo el coro *Deo gratias*, para dar a entender cómo los apóstoles, habiendo adorado al Señor en el monte olivete, volvieron a Jerusalén con grande gozo, dando gracias al Señor. O *Ite missa est* quiere decir id con Dios siervos del Señor, que ya el mismo Señor ha aceptado y recibido vuestros dones y sacrificios con mucho gusto. A lo cual responde el pueblo: gracias a Dios con mucho regocijo y alegría, como quien dice, alegrémonos en el Señor, que se ha dignado oírnos y aceptar nuestros cortos sacrificios, movido solo de su grande e infinita misericordia y bondad inmensa. Así pues, estas dos palabras, *Ite missa est*, *Deo gratias*, deben ser cantadas con bocas gustosas, festivas, breves y dulces, para que en todo corresponda el canto con la letra y sus misterios divinos. De modo que deben los compositores tener y guardar esta regla general, que en todo ha de concertar o concordar el canto con la letra y su significado, si quieren que sus composiciones causen los efectos que pretende y desea nuestra Santa Madre la Iglesia que saquen sus hijos por medio del canto eclesiástico o canto llano.

Habiendo explicado ya todo lo más particular que comúnmente se canta en la misa, paso a tratar de las partes más particulares que se cantan en el oficio divino. Este no es otra cosa que un acto general de religión (hecho públicamente en la Iglesia) compuesto de siete partes llamadas horas canónicas, las cuales fueron dispuestas para dar más honra, gloria y alabanza a toda la Beatísima Trinidad, y excitar más la devoción de los fieles. Así, leémoslo hacía el real profeta David, cantando, tocando y alabando al Señor de día y de noche delante del Arca del propiciatorio, como lo confiesa el mismo real profeta al salmo 118 cuando dice: siete veces, Señor, os alabe al día -como quien dice siete veces cae el justo al día- pues siete veces os tengo de pedir gracia para que no caiga, alabando con himnos, salmos y cánticos espirituales. En la primitiva Iglesia, aunque fueron siete las horas canónicas, se les permitía decir o rezar en ellas unas cosas, a otros, otras, según les parecía, o querían, sin tener aprobación común, con tal que lo que rezasen o cantasen fuese alguna alabanza divina. Pero después de algunos tiempos, viendo el emperador Theodosio que se iban introduciendo algunas herejías o errores en lo que se rezaba o cantaba, rogó al pontífice San Dámaso mandase que lo que se rezase o cantase fuese primero dispuesto por alguno que fuese católico verdadero, docto y prudente; y después fuese aprobado por la Santa Sede u otros; y que, según estuviese dispuesto y aprobado, lo obedeciesen, observasen y practicasen todos. De modo que nada se cantase, rezase o leyese en la Iglesia sin estar visto y aprobado primeramente. Deseando pues el mismo pontífice desterrar tales errores y herejías y dar gusto al emperador, conociendo lo mucho que Dios se agradaba de sus santos deseos, mandó a San Gerónimo lo ordenase y dispusiese con la mayor brevedad y perfección que pudiese. A lo cual el santo obedeció, dispuso y cumplió bien, por saber con gran perfección las cuatro lenguas, hebrea, griega, caldaica y latina. De modo que la mayor parte de lo que hoy se lee o dice en el oficio divino, lo dispuso el santo tomándolo del Nuevo y Viejo Testamento.

Después, siguiendo el mismo método, San Gregorio, San Ambrosio y el papa Gelasio, añadieron y compusieron ellos mismos las oraciones, graduales, responsorios, tractos [y] *alleluias* con su canto, mandando se cantase en las misas todo lo dicho y que esto correspondiese con las lecciones, epístolas y evangelios; lo cual hoy se observa, con otras cosas que después se han añadido.

Esto supuesto, trataremos ahora brevemente de las partes más principales que se cantan en maitines, dejando (por no ser más dilatado) lo demás de las otras horas.

Lo primero, pues, que se canta en todas las horas es el *Deus in adiutorium*, como pidiendo a Dios luz, gracia y fuerzas para alabarlo. A lo cual responde el coro con la

misma forma y armonía, cuando dice *Domine ad adjuvandum me festina*, para dar a entender cómo Dios es principio y fin de todas las cosas; o que todo nuestro bien nos viene de arriba y aunque sin su gracia, no podemos hacer nada, como nos lo dice San Juan al cap. 15 de su *Apocalipsis*, *sine me nihil potestis facere*; o porque no nos diga el Señor con el profeta Ezequiel: ¿cómo tú, pecador, te atreves a tomar en tu boca mi santo nombre?, o, ¿cómo te atreves a hablarme sin pedirme primero licencia?, lo cual se expresa mas diciendo: *Domine labia mea aperies, et os meum annuntiavit laudem tuam*.

Síguese después el invitatorio, con el salmo *Venite*, en el cual se expresan muchas de las causas que tenemos para alabar al Señor y alegrarnos en Él, particularmente cuando dice no seamos ingratos como los judíos, que por su ingratitud y malicia, no entraron en la tierra de promisión. Dícese siempre el salmo *Venite* después del invitatorio, para dar a entender que no basta que cada uno alabe a Dios, sino que debe desear y hacer lo que pueda para que todos le alaben. Y por eso empieza por esta palabra, *Venite*, cantándolo uno solo. Este salmo *Venite* debe ser cantado y compuesto más alto que el invitatorio, y sobre el mismo tono, para dar a entender cómo la Santa Madre Iglesia desea, incita y alaba más que todos al Señor, procurando la sigan e imiten siempre sus hijos; o para dar a entender que la Iglesia alaba primero al Señor secretamente por sí, después manifiestamente por otros. En algunas iglesias en llegando a este verso, *Hodie si vocem eius audieritis*, suelen levantar más la voz y el canto, para dar a entender que, si acaso hay algunos que hasta ahora no han oído la voz del Señor por su dureza de corazón u obstinación y ceguedad, la dejen cuanto antes y vengan a alabarle y unirse con los demás que le alaban de corazón; o para dar a entender que en la primitiva Iglesia se exhortaba ocultamente a los fieles a alabar al Señor, y hoy día se hace públicamente sin miedo ni temor.

Síguese después el himno, para dar a entender no basta que vengamos y alabemos al Señor con la boca, sino también con la mente y corazón; o para dar a entender que después de la invocación y congregación, se sigue que todos alaben juntos al Señor con alegría. Así pues, todos los himnos deben ser compuestos con dulces y consonantes y alegres o festivas voces, a no ser que la letra de alguno las pida fúnebres o tristes. Y por cuanto no basta la alabanza hecha con la boca y corazón, si no va acompañada con las obras, porque la fe sin las obras nada aprovecha o está como muerta, por eso se cantan los salmos después del himno.

Síguese después de cada salmo, un *aña*, para dar a entender que aprovechan poco las obras si no son hechas con caridad. Entonase cada salmo según es el tono de la *aña*, para dar a entender que deben corresponder las alabanzas con las obras o las obras y deseos con las palabras.

Cántase después de cada nocturno un versillo, para dar a entender el fruto que se sigue de las buenas obras. Cántase también más alto que la *aña*, para excitar o mover a mayor fervor, atención y devoción. Cántanse estos (comúnmente) por los jóvenes o niños, para dar a entender que si queremos que nuestras obras agraden más a Dios, las debemos hacer con humildad e inocencia.

Dícense después las lecciones, llamadas así porque más propiamente se leen que se cantan, y así en ellas más se atiende a la pronunciación que al canto o a la melodía.

Cántanse después los responsorios, para dar a entender que después de haber oído la doctrina que se encierra en las lecciones, debemos corresponder a ella haciendo buenas obras. Empieza a cantarlos uno solo, siguiéndole después los demás, para dar cuenta que los preladados, como cabeza de los demás, deben ir delante obrando primero lo que

enseñan a los demás, si quieren que les sigan. El verso le canta uno solo, dando a entender que el fin único de nuestras obras es solo Dios.

Cántanse también los responsorios yendo levantando más el canto o la voz, como excitándonos a obrar lo más alto y perfecto, hasta tanto que lleguemos a ver, gozar y alabar a la Beatísima Trinidad. Y en nombre de la misma Beatísima Trinidad, se cantan tres nocturnos en maitines, compuesto cada uno de tres salmos, tres lecciones y tres responsorios, añadiendo después del último el *Gloria Patri*, para mayor expresión y alabanza.

Finalmente, se concluyen los maitines cantando el himno del *Te Deum laudamus*, compuesto por San Ambrosio y San Agustín. Es este un himno muy festivo, gustoso, dulce, devoto y alegre, que representa el gozo que tienen los ángeles y santos en el cielo y el que tendrá la Iglesia y los justos al fin del mundo, viendo que sus trabajos se han acabado y la gloria, gozo y alegría ha de ser eterna. Cántase en alta voz, para denotar que la Iglesia, en el tiempo de la ley de gracia, alaba a Dios maravillosa y patentemente; o para denotar el gozo de aquella mujer que, habiendo perdido la mejor piedra preciosa que tenía, la halló después de algún tiempo. Álzase más el canto al *Per singulos dies* y los demás versos, para significar el grande gozo, fiesta y regocijo que hicieron las vecinas, por haber hallado la mujer su piedra preciosa. Cada palabra del dicho himno encierra grandes e incomprensibles misterios, y así, encargo se cante con la devoción posible o que se debe.

El que quisiera ver más de esta y otras materias místicas que pertenecen al oficio divino, lea al dicho Durando, que las trata muy difusa y curiosamente en su *Rationale Divinorum*.

CAPÍTULO 19: EN QUE SE EXHORTA NO SE CANTEN, NI TOQUEN, COSAS PROFANAS O HUMANAS EN LA IGLESIA

Habiéndose ordenado no se canten o toquen en las iglesias cosas profanas o humanas y siendo de fe que la Iglesia romana no puede errar en sus disposiciones por ser siempre regida del Espíritu Santo, parece cierto cometen sacrilegio aquellos que hacen lo contrario. El concilio toletano dice no solo que todo canto inhonesto se procure evitar en las iglesias, mas también determina lo que se ha de cantar. Lo mismo manda el concilio basiliense, añadiendo penas a los que hubieren atrevimiento a obrar contra lo que en él se manda o aconseja. Por eso, el apóstol mucho antes decía: no queráis embriagaros con vino en el cual está la lujuria, sino embriagaos del Espíritu Santo cantando salmos, himnos y cánticos espirituales. Por cierto no envía el apóstol a cantar o tocar en las iglesias liviandades, comedias, cantos profanos o humanos o seculares, sino es cantos divinos, espirituales, que convidan y mueven a dar gloria o alabanzas al verdadero Dios. Pues, ¿qué hay quien se atreva a cantar o tocar en la Iglesia lo contrario que manda la Santa Iglesia, los concilios y el apóstol? Responda por mí el grande Agustino. Conocemos muchos en la Iglesia (dice el santo) que cantan para vivir lujuriosamente, viciosa y soberbiamente, y nos duele de corazón viendo que estos tales no ignoran lo que cantan, cantan para pecar y cantan de tan buena voluntad cuanto son más inmundos y soberbios; y están más alegres cuanto es más torpe lo que tocan y cantan. Si el santo escribiera en estos tiempos, no hay duda reprendería con mayor ponderación lo mucho que algunos cantantes faltan en esta materia. Qué facilidad de Ovidio, qué sutileza de Virgilio, qué gravedad de Horacio sabrán decir las muchas liviandades de algunos cantantes, pues no contentos con andar días y noches cantando y tocando cosas pestíferas por las calles y plazas, pasan a practicar lo mismo en las iglesias. Bien dice el melifluo Bernardo que no todos los que ejercen esta ciencia es canción harmónica lo que cantan, pues no cantan al oído de Dios. Cantad, cantantes, cantad a Dios cantar nuevo, y este sea el mismo que decía su real profeta. Cantad salmos en voz muy perfecta. No ofendáis los oídos divinos, porque es Dios gran músico y se ofende con canciones torpes o inhonestas. Cantad bien dejando la vejez del pecado, aprendiendo a cantar nuevos cánticos y cantándolos con voces agradables a los oídos divinos. Si alguno os dijese cantad o tocad que os quiere oír un gran músico, ¿no temeríais ofender sus oídos? Así es. Pues, ¿quién no temblara ofender los Dios, que es gran músico, y más teniendo precepto que cantemos siempre bien o a su gusto? No, no es Dios servido con vuestras canciones deshonestas, sino con las de los santos y que canta la Iglesia. Días hace que empezó este canto y todavía no se cansa Dios de oírle porque es muy de su gusto, y el mismo que gustaba el profeta cuando decía: Cantad a Dios cantar nuevo, y este se cante en la Iglesia de los justos o santos.

Muchos y grandes son los daños que los cantantes deshonestos causan con sus liviandades. Grande es la peste que por ellos ha venido al pueblo de Dios. El mismo Señor ponga remedio enviando prelados celosos que castiguen o reprendan tales cantantes y canciones, pues, cesando tan diabólica enfermedad, volver a la música y canto a su primitiva honestidad, virtud, esplendor y estimación. Dos cosas hallo que son las que principalmente han causado tan malos efectos. La primera es haber venido a parar en manos de algunos cantantes de poco juicio y de menos talento y virtud. He dicho algunos, porque no se puede negar hay muchos en estos tiempos en quien resplandece mucha honestidad y virtud. Pero otros hay que en gran manera tienen adulterada la música, haciendo con ella cosas tan contrarias a su fin principal que no son para decirse, y menos para escribirse, y esto aun teniendo oficio que los obliga a vivir bien por tener o mantenerse de las rentas eclesiásticas. Tan mal han tratado algunos

músicos, sochantres y cantantes la música, y con tan poco decoro se portan, que basta ya decir que uno es músico o cantor para ser tenido por de poco juicio. ¿De dónde nace esto, sino de las grandes liviandades que algunos mancebos cantantes han hecho? En el tiempo que la música guardó toda su honestidad, es cierto que los que la sabían eran muy estimados y llamados indiferentemente sabios, poetas o músicos, teniendo todas estas tres palabras una misma significación. Por eso dijo el ínclito Quintiliano que antiguamente eran celebrados los músicos entre los sabios filósofos, sin poder ninguno de estos graduarse de tal ignorando la Música. Véase la gran diferencia que hay entre los músicos virtuosos y concertados de aquellos tiempos y algunos de ahora.

Tengan, tengan gran temor los cantantes malos y no empleen la música en usos profanos, pues además de ofensa de Dios, es también ofensa común.

La segunda cosa que ha quitado mucho la honestidad de la música es porque algunos compositores componen unos tonos que incitan a la sensualidad, a que los hombres sean blandos, lujuriosos, que se den a comidas, bailes, pasatiempos, etc., dejando otras composiciones que convidan a honestidad, templanza y demás virtudes. Cuando la música se cantaba y tocaba sin la mixtura de los géneros y en instrumentos simples, obraba en los hombres grande honestidad y amor a toda virtud. Pero después que se introdujeron las mezclas, perdió mucho de su gravedad, virtud, esplendor y aprecio antiguo. Por eso decía Platón que los mozos no fuesen enseñados a cantar o tocar en todos los modos, sino solo en aquellos que son simples y fuertes, porque aunque luego no sientan en sí mutación alguna con dichas mixturas, poco a poco entrando por los oídos llegan al alma, y que para ser la música buena no había de ser afeminada, tardida o pesada, sino modesta, simple, varonil y santa. Por hacer lo contrario de lo dicho (dicen) fue desterrado por el cabildo de Colonia Thimoteo Millesio que inventó el género cromático o bemolado. El mismo Platón encarga se guarden los compositores de mudar alguna cosa de las que convidan a virtud, porque no puede haber (dice) mayor mácula en la República que perderse poco a poco la música honesta.

De modo que, según se fuere mudando esta, se irán mudando también los corazones de los oyentes, hasta no quedar rastro de virtud, Véase si el más ilustrado en nuestra santa fe podía añadir más de lo que dijo este filósofo gentil. El modo como la música puede causar esos y otros muchos efectos, lo explica Marfilio diciendo: El canto, por la naturaleza del aire puesta en el movimiento, mueve el cuerpo, y el aire purificado provoca y convida al espíritu por la conexión o enlace que tienen entre sí. Según el afecto, obra a un tiempo en el sentido y en el ánimo; y por la significación y movimiento del aire sutil, penetra con gran vehemencia en la memoria; y por la templanza del hombre y del aire, hiere suavemente al oído u órgano interior del hombre. También por la cualidad conforme que tiene el canto con el hombre, imprime con maravilloso deleite y derrama en él la propiedad de su naturaleza, así en lo corpóreo como en lo espíritu, arrebatando con violencia hacia sí a todo el hombre y quedando este después según fue el tono o canto que oyó. Hasta aquí dicho autor. El insigne Boecio parece que confirma lo dicho diciendo: Ninguno debe dudar que el estado y disposición de nuestros cuerpos y espíritus están en algún modo compuestos de proporciones armónicas, al modo que lo están los tonos músicos. De aquí es (dice) que los niños, sin tener uso de razón, callan y se duermen con la música o canto de sus madres. Hasta aquí el dicho Boecio. ¿No es de maravillar o increíble lo dicho, que esto y mucho más puede hacer la música en todo género de edad, con tal que se toque o cante con todo arte y espíritu? Timotheo Milesio observaba bien esto por saber bien la propiedad de cada tono, y mucho mejor lo sabía y practicaba aquel músico de Enrique IV rey de Dinamarca. Cuentan varios autores de crédito que, habiendo oído dicho rey

que en su reino había un músico tan diestro y docto que hacía con la música lo que quería de los hombres, lo mandó llamar y tocar en su presencia, el cual procuró excusarlo cuanto pudo. Mas, sabiendo que cuanto más se excusaba, tanto más se lo mandaba, dispuso su instrumento músico y mandó hubiese bastante gente delante. Hecho esto, empezó a tocar un tono tan triste que a todos contristó en gran manera. Y como después mudase un tono alegre, los alegró tanto que empezaron a bailar, cantar y aun dar voces. Finalmente, mudando de tono, los provocó a tanta valentía, cólera y venganza, que fue preciso dejarlo viendo sin alma algunos que el rey había herido por ser este de grandes fuerzas y muy valiente, aun sin la dicha música.

La razón de estos y otros efectos que causa la música es porque, consistiendo el sonido en el movimiento trémulo del cuerpo sonoro y del aire, excita este semejante temblor en los cuerpos que por su tensión y demás circunstancias están proporcionados para semejante movimiento. Y no habiendo duda en que del movimiento de las fibras sutilísimas (de que se compone el cerebro) resultan de varios movimientos en los espíritus animales, no la hay tampoco que de estos resultan diferentes pasiones y afecciones del ánimo. De modo que, tocando o cantando un tono, es cierto se mueven las fibras del cerebro con un temblor muy pequeño que se les comunica por el órgano del oído, moviéndose más sensiblemente aquellas que por su tensión y disposición se hallan más proporcionadas al tono que se oye. Conque siendo esto así, un tono mueve con especialidad a unas u otros a otras. El que mueve las fibras de cuyo movimiento pende el de los espíritus que causan alegría, alegran; y el que excita el movimiento de las fibras que mueven tristeza, causan melancolía. También tiemblan los humores en los vasos que los contienen dentro del cuerpo, por lo cual cualquier tono mueve más sensiblemente el humor que por su peso natural está más proporcionado a los movimientos músicos. Así pues el humor bilioso, por ser más leve, se mueve con los tonos agudos o ligeros, y el melancólico, como más pesado, con los tonos de más tardo movimiento, etc.

Volviendo pues a lo que íbamos diciendo, digo que la causa de no hacer los músicos de estos tiempos los afectos arriba expresados, y haberse perdido en gran parte la música honesta, consiste mucho en la mala aplicación o elección que hacen de ella, o en las mixturas o mezclas que hacen con los tonos. Paréceme que dichas mixturas han nacido de grandes habilidades, mas también de falta de principios y teóricos. Y así tengo visto y observado que hay hoy muchísimos diestrísimos en el manejo de manos y de voz, pero poquísimos que sepan dar razón de lo que hacen y sepan aplicar cada cosa a su tiempo y lugar. Y de aquí procede tener tan pocos aciertos.

De las palabras arriba dichas infiero que las mezclas de los géneros músicos que ahora se usan, antiguamente se usaron, pero fueron dejadas no porque no fuesen conformes a las reglas de la música, sino por que conocieron ser poco aptas para mover a la virtud y muy a propósito para la lujuria y demás vicios. Luego si los antiguos dejaron tales mezclas tocando y cantando cada género por sí solo, ¿por qué no haremos nosotros lo mismo? ¿Por qué? Porque atendemos más al gusto del oído corporal que al espiritual. Con gran razón burlaba de los músicos Dionisio Laercio, porque cuidando mucho de tener bien templadas sus voces e instrumentos músicos, tenían el ánimo muy destemplado, flojo, indevoto o sin virtud alguna. Por eso Sócrates, Platón y los pitagóricos hicieron ley, para que a todos los mozos y mozas se les enseñase la música, no para incitarlos con ella a movimientos torpes (con lo cual esta ciencia es hecho vil, siendo de suyo tan apreciable) sino para que rigiesen o gobernasen sus movimientos con la regla y dictamen prudente de la razón, conociendo cuán inquieta y deleitable sea aquella edad. Conviene pues que estos sean recreados con aquellos deleites, a

entretenimientos honestos que son poderosos para atraer una buena senectud y uno de estos sin duda la honesta música. Criado pues el mancebo con dicha música y deleitándose con ella, es cierto que después no querrá otra. Así lo dice el filósofo: En aquellas mismas cosas (dice) nos queremos deleitar en la vejez que nos deleitamos en la mocedad. Por eso Pitágoras mandó a sus discípulos que antes y después de dormir la usasen, para que de día y de noche tuviesen templados sus ánimos. Es cierto (dice Boecio) que el canto honesto destruye mucho los movimientos irativos, refrena los demás vicios y atrae la virtud. Cuánto hierran los padres en consentir a sus hijos ser enseñados con música deshonesta, no puedo explicarlo en pocas palabras. Solo digo que es grande la pestilencia que por ellos ha venido a las repúblicas. No, no es de todos entendido los males causados por los torpes cantares y cantantes, ni los bienes que proceden de los cantos honestos y santos. No, no es pequeño dolor ver que la música, siendo tan poderosa que con ella ahuyentaban antes a los demonios de los cuerpos, ahora la toman o usen muchos para que estos posean de asiento sus almas. El mal que los poetas y cantantes han hecho en la república cristiana con sus coplas y cantos, los que en el otro mundo están lo saben, y a los que viven ruego a Dios se lo de a sentir para que hagan de ello penitencia.

En cuanto a los músicos conocidos como tales en las iglesias, me consta también que hay algunos que cantan y tocan cosas humanas no solo por las calles y casas particulares, mas aun pasan algo más adelante. Esta es una materia que pedía mucho remedio, y ese pronto. Si yo hubiera de dar mi parecer en esto, suplicaría humildemente con gran instancia a los ilustrísimos cabildos prohibiesen con graves penas a todos sus músicos, no solo que no cantasen, tocasen y compusiesen cosas profanas o humanas en sus iglesias, mas ni en casas particulares. ¿Quién duda que lo contrario es faltar al honor de los ilustrísimos cabildos, además de ser contra el de Dios, contra el suyo propio y contra el bien común? ¿Quién duda que cantando de noche y de día en casas particulares no será preciso se siga (además de los daños del alma) el cansancio de las voces para no poder cumplir con su obligación, y que muchas veces no serán causa dichos saraos mundanos de perderse más presto la voz, así por el mucho ejercicio, como los daños que se originan con las muchas comidas y bebidas que en ellos se ven; y esto a cada hora, sin medida, regla ni prudencia, llevados de la gula y de la bulla? Si los señores y príncipes quieren música, vayan a la iglesia o busquen músicos seculares, que los eclesiásticos solo han de dar música a Dios en sus iglesias, pues para eso se hizo o compuso. Concluyo este capítulo alabando la virtud y buen gusto de dos músicos que conozco, y no nombro por no darles que sentir, los cuales jamás no solo no han ido a saraos, o festines mundanos, mas ni aun quieren cantar o tocar donde no se halle su Divina Majestad Sacramentado o esté el Santísimo.

Acerca de las letras o villancicos que se cantan en la Natividad de Nuestro Señor y de los Santos Reyes, hay también bastante desorden. ¿Quién duda cuando es (y grande) componer para la Iglesia o para Dios, las mismas chanzonetas y tonadillas que se andan cantando o se han cantado por las calles como varias veces lo vi en mi niñez? Dirán que aquellas noches son de placer y que se hace para que con ese cebo acuda más gente a los maitines a encomendarse a Dios. Bien puede ser fuese ese el intento principal a los principios, pero hoy los que sucede y se ve es la parleta, la chanza, el estar vueltas las espaldas al altar mirando a los que cantan en el coro, y otras mil picardías que se cometen aquellas noches. Acaso por esto dijo mucho antes David en persona de Cristo (Salmo 68) que tenía su tormento en los maitines, aludiendo a la noche de su Pasión, en que los sayones que le guardaban cantaban letras salmos para no dormirse y entretener a los fariseos que los oían.

No es mi intento quitar los villancicos en tales noches, pero es procurar que la letra de estos sea santa, grave, honesta, seria y devota, o que se procure dejar las chanzas, las tonadillas mundanas y el disfrazarse ya de mujeres, ya de esta o la otra nación, por perderse con estas cosas aquella devoción, aquella reverencia, aquella modestia y el silencio que pide tan santo lugar. Oh, qué lejos van algunos poetas, músicos y compositores del fin principal de la música y de la Santa Iglesia, pues mirando esta al mayor culto, reverencia, devoción, ellos solo atienden a dar gusto al sentido, o al oído de los oyentes y a sus apetitos. El canto (como dice San Agustín) no se ordenó y compuso para que cantándolo en la iglesia nos deleitase, sino porque la letra divina incita y mueve más a amar siendo cantada que rezada, repartida con los puntos músicos, luego el canto no se ha de saber por sí solo, ni tanta atención se ha de tener a los puntos cuanta se requiere la letra que se canta. Si el cantar es lo mismo que amar, como dice Hugo Cardenal y la versión hebrea, y si el cantar es propio de quien ama, como dice San Agustín, ¿cómo aman tan poco a Dios los que tales letras y composiciones usan en la Iglesia? Cantad, músicos, cantad para Dios para su alabanza y gloria, no para la vuestra, con vanas ostentaciones, no para dar a entender que miráis en parecer bien a los que os oyen. Acuérdomme que cuando los hebreos estaban cautivos en Babilonia, los persas les pidieron cantasen los cánticos de Sión, pero ellos no quisieron darles gusto. ¿Y por qué razón? Porque el modo de pedírselo fue diciendo: Cantad para nosotros, para nuestro gusto, *Hymnum cantate nobis*, no para Dios. Y siendo lástima que los salmos, música y demás letras divinas que son compuestas para alabanza a Dios se canten con arte para diversión o curiosidad de los hombres dejado el fin principal, hicieron bien en no abrir su boca, aun para solo un compás.

Fin del libro primero.

ANEXO II: CATÁLOGO DE LAS PIEZAS MUSICALES DE M/761

Este segundo anexo incluye el catálogo completo de toda la música del manuscrito M/761. El criterio de ordenación ha sido el de su localización en el manuscrito, por lo que las piezas del cuadernillo séptimo se intercalan con las del sexto. Cada una de las entradas incluye los siguientes campos:

Título: Sacado del íncipit de cada obra o de su categoría general.

Localización: Números de folios de M/761 y cuadernillos en donde se encuentra la pieza.

Tipo: Según la clasificación de M. Sánchez y estructuras encontradas (tabla 8) para los villancicos. Para las restantes obras, se indica la clasificación por el comportamiento vocal o formal general.

Plantilla: conjunto de voces e instrumentos que se indican en el manuscrito. La línea de bajo instrumental se indica como *acompañamiento*.

Indicaciones: Referencias en el manuscrito que aludan al carácter, tipo, destino, fecha o autoría de la pieza.

Incipit: Primeros compases de la voz más aguda de cada sección de la pieza.

Observaciones: Algunas características relativas a la pieza, plantilla instrumental, esquema formal o al texto.

Título	<i>Misa</i>
Localización	Fols. 69-84v – Cuadernillo 2º, nº 1
Tipo	Misa completa
Plantilla	Tiple, tenor, dos oboes, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Es composición del P. Fr. Juan Sánchez Vidal, Monje profeso de la Real Cartuja del Paular. Año de 1763</i>

Íncipit Kyrie:

Muy depriesa
7

Ky - ri - e e - lei - son

Gloria:

Alegro mucho, o el compás muy depriesa
9

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis

Credo:

Alegro assai o muy depriesa
9

Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et te - rre

Sanctus:

Alegro mucho
4

Sanc - tus

Agnus Dei:

Alegro mucho
4

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis

Observaciones

Título	<i>Stabat Mater</i>
Localización	Fols. 86-90v - Cuadernillo 3, nº 1
Tipo	Polifonía contrapuntística
Plantilla	Seis voces (SSATTB) sin instrumentos
Indicaciones	<i>Para Vísperas y Missa esta Seq.^a o Hymno compuesto año de 1763</i>

Íncipit

Muy grave

Sta - - - - - bat Ma - - ter

Observaciones	A partir de la quinta estrofa del texto, se produce una reducción a cuatro voces hasta el final (SSAT).
----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título	<i>O vos omnes</i>
Localización	Fols. 91-91v - Cuadernillo 3, nº 2
Tipo	Polifonía contrapuntística con bajo acompañante
Plantilla	Cuatro voces (SATB) y acompañamiento
Indicaciones	<i>Motete a 4 a la Dolorosa Virgen María</i>

Íncipit

Muy grave


O vos omnes qui transitis per viam

Observaciones

Título	<i>Agraciada pastorcilla, triste y sola y con mancilla</i>
Localización	Fols. 95-96v / 140v-142v - Cuadernillo 4, nº 1, cuadernillo 7, nº 4
Tipo	III / Estribillo y coplas en forma de aria
Plantilla	Estribillo: Dos tiples, tenor y acompañamiento Coplas: Tiple, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Un 3 al Ssmo. del padre fray Juan Sánchez Vidal. Com. año 1764</i>
Íncipit	Estribillo:

Muy alegre

A - gra - cia - da pas - tor - ci - lla,

Copla:

Muy alegre

Dul - ce A - ma - do de mis po - ten - cias

Observaciones Incluye el texto de tres coplas adicionales. Antes de la música de las coplas indica: *Minuete muy alegre con viol[ines]s. Alternan los tiples y calla el tenor.*

Título	<i>A mi niño, a mi alma a mi bien, no lloréis</i>
Localización	Fol. 96v - Cuadernillo 4, nº 2
Tipo	I / Estribillo y coplas
Plantilla	Estribillo: Dos tiples, dos violines (u oboes) y acompañamiento Coplas: Dos tiples y acompañamiento
Indicaciones	<i>Dúo al Nacimiento, del dicho P. Sánchez, año 1763</i>
Íncipit	Estribillo:

Muy allegro **6**

A mi Ni - ño, a mi al - ma, a mi Bien

Copla:

Andante

Duer-me - te vi-da mi - a que si_el hie - lo_es gran - de

Observaciones	Incluye el texto de tres coplas adicionales. Tras el texto de la última copla indica: <i>Se repite a lo último el estribillo.</i>
----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título *La altura del Dios omnipotente no desdeña al más humilde pastorcillo – Llega amorosa pastorcilla*

Localización Fols. 97-98v/139-140v - Cuadernillo 4, nº 3, cuadernillo 7, nº 3

Tipo II / Recitado y aria

Plantilla Recitado: Tenor y acompañamiento

Aria: Tenor, dos violines, dos trompas y acompañamiento

Indicaciones *Recitado y aria al Ssmo*

Compuesto por el padre Juan Sánchez Vidal. Año 1764

Íncipit Recitado:



La_al-tu-ra del Dios om-ni-po-ten-te, no des-de-ña al más hu-mil-de

Aria:

Andante spiritoso



Lle - ga a - mo - ro - sa pas - tor - ci - lla

Observaciones

La versión del cuadernillo 7 lleva como indicación: *Aria pastoral*. Es un área da capo AA'A, con A' de extensión la cuarta parte de A.

Título	<i>Escuchadme seraphines, ángeles, estadme atentos</i>
Localización	Fols. 99-100v - Cuadernillo 4, nº 4
Tipo	I / Coplas
Plantilla	Tiple, contralto y acompañamiento
Indicaciones	<i>Coplas a dúo para el Ssmo, del padre fray Juan Sánchez Vidal, año 1764. Cantase muy despacio</i>
Íncipit	Copla 1ª::

Es-cu-chad-me se - ra - fi - nes, án-ge - les es - tad-me_a - ten - tos

Observaciones	Incluye 10 coplas con música y texto. Es el mismo texto que el de las coplas para tenor solo, obra nº 9 de este mismo cuadernillo
----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título	<i>Sagrado ymán de mi afecto, centro de mi voluntad</i>
Localización	Fols. 100v-101v/114-115v. Cuadernillo 4, nº 5, cuadernillo 5º, nº 4
Tipo	I / Coplas
Plantilla	Tiple y acompañamiento
Indicaciones	<i>Coplas al Corazón de Jesús Sacramentado. Compusolas el padre fray Juan Sánchez. Monje del paular. Año 1764</i>
Íncipit	Copla 1ª::

Sa-gra-do_i-mán de mi_a-fec-to cen-tro de mi vo-lun-tad

Observaciones Incluye 6 coplas con música y texto.

Título *Amor de Dios eterno, que te abrasas - Rompe el pelicano el duro pecho*

Localización Fols. 102-103v/115-116v (se interrumpe) – 119-119v (final)
- Cuadernillo 4, nº 6, cuadernillo 5, nº 5

Tipo II / Recitado y aria

Plantilla Recitado: Tiple y acompañamiento
Aria: Tiple, dos violines y acompañamiento

Indicaciones *Recitado y aria compuesto (así la letra como la música) por un padre cartujo. Año 1764*

Íncipit Recitado:

A - mor de Dios e - ter - no que te_a-bra - sas, con tal fue - go de_a - mor

Aria:

Muy vivo y spiritoso
17

Rom - pe_el pe - lí - ca-no_el du - ro pe - - - cho,

Observaciones Aria da capo ABA con B en la misma tonalidad y de duración la cuarta parte de A.

Título *O cordero divino que tanto te has humanado – Corderito amado pues hoy me has llamado*

Localización Fols. 103v-105/119v-121v - Cuadernillo 4, nº 7, cuadernillo 5, nº 8

Tipo II / Recitado y aria

Plantilla Recitado: Tiple y acompañamiento
Aria: Tiple, dos violines y acompañamiento

Indicaciones *Otro recitado y aria del mismo padre Sánchez*

Íncipit Recitado:

¡Oh! Cor - de - ro di - vi - no que tan - to te has hu - ma - na - do,

Aria:

Airosa molto
11

Cor - de - ri - to_a - ma - do pues hoy, pues hoy me has lla - ma - do,

Observaciones Aria da capo AA'A, con A y A' de la misma extensión.

Título	<i>Coplas a Jesucristo crucificado</i>
Localización	Fols. 105-105v. Cuadernillo 4, nº 8
Tipo	I / Coplas
Plantilla	Tiple y acompañamiento
Indicaciones	<i>Del mismo padre Sánchez, Vidal, A Jesu Christo Crucificado: coplas mui graves, y patheticas</i>
Íncipit	Copla

Las-ti - ma - do Je-sús mí - o, ¿quién en e - sa cruz te,ha pues - to

Observaciones Solo incluye la música para una copla y el texto de otras doce coplas, formada cada una por una cuarteta de octosílabos.



Título	<i>Coplas para tenor solo: Escuchadme seraphines</i>
Localización	Fols. 106-106v. Cuadernillo 4, nº 9
Tipo	I / Coplas
Plantilla	Tenor y acompañamiento
Indicaciones	<i>Coplas al Ssmo, se canta muy despacio y con voz ecotica y pathetica</i> <i>Se ad[vier]te que estas coplas se pueden cantar con las del tono ô composición de las de Christo crucificado; y aquellas con el de estas; pero es más propio a la letra, el tono que tienen unas, y otras, y las del duo, no tanto</i>

Íncipit Copla



Es - cu - chad - me ___ se - ra - fi - nes, án - ge - les es - tad - me a - ten - tos

Observaciones Incluye la música para voz y acompañamiento para la primera copla. Para el resto de las nueve coplas incluye solo la línea del tenor.

Título	<i>Mira entre Dios y el hombre la porfía - O Pelicano quel pecho un mar le tienes echo de sangre</i>
Localización	Fols. 108-111. Cuadernillo 5, nº 1
Tipo	II / Recitado y aria
Plantilla	Recitado: Tiple y acompañamiento Aria: Tiple, dos violines, dos trompas y acompañamiento
Indicaciones	La indicación inicial antes de la pieza se refiere a todo el cuadernillo: <i>Doce letras al SS^{mo} puestas en música por un P^e.C</i>
Íncipit	Recitado:  Aria: Allegro o muy ligero 
Observaciones	Aria da capo en dos secciones ABA. Sección B en el relativo menor. B con extensión una cuarta parte de A.

Título	<i>Rebelde y pertinaz entendimiento</i>
Localización	Fols. 112-113v. Cuadernillo 5, nº 3
Tipo	III / Recitado, grave y coplas
Plantilla	Recitado: Tiple, tenor y acompañamiento Grave: Tiple, tenor y acompañamiento Coplas: Tiple, tenor y acompañamiento
Indicaciones	<i>Dúo al SS^{mo}</i>

Íncipit Recitado:

Tiple

Tenor

Re-bel-de y per-ti-naz en-ten-di-mien-to, sed pre-so. Dios glo-rio-so. ¿Quien lo man-da?

Grave:

Muy grave

Oh, cár - cel - cla - ra, luz de es-te he - mis - fe - rio,

Coplas:

Muy alegre y espíritoso

A - mar - te Cor - de - ro man-so, qué des-can - so, si te re - ci - bo

Observaciones No contiene indicación para el estribillo, pero puede que esté formado por el recitado y grave inicial.

Título *Un pastorcillo del misterio de fe, desta suerte cantaba con gusto y placer*

Localización Fols. 117-118. Cuadernillo 5, nº 6

Tipo I / Introducción, estribillo, coplas y respuesta relacionada con el estribillo

Plantilla Todas las secciones: Alto, dos violines y acompañamiento

Indicaciones *Al SS^{mo}, solo con viol[ine]s*

Íncipit Introducción:

Allegro



Un pas-tor - ci-llo del mis - te-rio de fe, de_es-ta suer-te can - ta-ba con gus-to.y pla - cer.

Estribillo:

Allegro



Un pas-tor - ci-llo del mis - te-rio de fe, de_es-ta suer-te can - ta-ba con gus-to.y pla - cer.

Coplas:

Observaciones El estribillo tiene forma ABA, siendo B la respuesta. Incluye el texto de otras ocho coplas. Cada una está formada por una cuarteta de seguidilla (versos 1º y 3º heptasílabos sueltos y 2º y 4º pentasílabos con rima asonante).

Título	<i>Mariposa que amante rondas la llama</i>
Localización	BNE Ms. 761 – Fol. 118-118v. Cuadernillo 5, nº 7
Tipo	I / Estribillo, coplas y respuesta relacionada con el estribillo
Plantilla	Estribillo: Tiple, tenor y acompañamiento Coplas: Tenor y acompañamiento
Indicaciones	<i>Dúo. Estribillo en fuga parcial</i>
Íncipit	Estribillo

Allegro

Ma - ri - po - sa que a - man - te ron - das la lla - ma,

Copla:

Muy allegro

U - na vo - lun - tad a man - te co - mo ma - ri - po - sa in - cau - ta

Observaciones	El estribillo está formado por siete versos (1º, 3º, 5º y 6º heptasílabos y 2º y 4º pentasílabos). La respuesta consiste en repetir los tres últimos versos. Incluye el texto de otras seis coplas, cada una formada por una cuarteta de octosílabos con rima asonante en los versos pares.
----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título *Sin vos, mi Bien, que hará el aliento mío – En la pena con que aliento*

Localización Fols. 121v-124. Cuadernillo 5, nº 9

Tipo II / Recitado y aria

Plantilla Recitado: Alto y acompañamiento
Aria: Alto, dos violines y acompañamiento

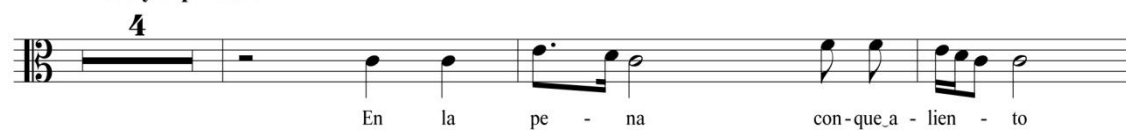
Indicaciones *Al Ssmo N[acimien]to*

Íncipit Recitado:



Aria:

Aioso y spiritoso



Observaciones Aria *da capo* ABA, con B en el relativo menor y de extensión la quinta parte de A. Cada sección tiene como texto un terceto de octosílabos.

Título	<i>Sale el sol divino y a los mortales llena de resplandores celestiales – Si el águila amante con rápido vuelo</i>
Localización	Fols. 124-127. Cuadernillo 5, nº 10
Tipo	II / Introducción, recitado y aria
Plantilla	Introducción: :Dos trompas o dos clarines Recitado y aria: Tiple, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Para el Aria anteced[en]te, trompas o clar[ine]s y se puede cantar sin estas, a faltas</i> <i>Recitado con violines al Ssmo</i>
Íncipit	Introducción:



Recitado:

3

Sa-le el sol di-vi-no y a los mor-ta-les lle-na de res-plan-do-res ce-les-tia-les

Aria:

Muy allegro

7

Si el á-gui-la a-man-te con rá-pi-do vue-lo se,e-le - va hasta el cie - lo

Observaciones En el recitado se alternan pasajes rápidos de violines con lentos para voz e instrumentos.

Aria *da capo* ABA, con B en el relativo menor y de extensión la sexta parte de A. Cada sección tiene como texto una estrofa de cinco versos hexasílabos.

Título *Pues, Rey poderoso, te llego yo a ver el cielo en tus manos*

Localización Fol. 129. Cuadernillo 6, nº 1

Tipo I / ¿Estribillo?

Plantilla Tiple, dos violines y acompañamiento

Indicaciones

Íncipit ¿Estribillo?:

Pues Rey po - de - ro - so _ te lle - go yo_a ver

Observaciones Es una sección completa con indicación de repetición que parece ser un estribillo por su poca longitud. Parece ser una pieza incompleta.

Título *Nuevo aliento te influye sacro velo – Aunque en un círculo oculte su pompa*

Localización Fol. 129v. Cuadernillo 6, nº 2

Tipo II / Recitado y aria

Plantilla Recitado: Tiple y acompañamiento
Aria: Tiple, dos violines y acompañamiento

Indicaciones

Íncipit Recitado:



Nue-vo_a-lien-to te in - flu-ye sa-cro ve-lo, en que ves re-du-ci-do to-do el cie-lo,

Aria:



Aun - que en un cír - cu - lo o - cul - te su pom - pa

Observaciones La indicación de compás inicial es de 6/8 pero la escritura tras el primer compás corresponde a un 6/4.

El aria está inconclusa, solo incluye 16 compases.

Título	<i>Credo</i>
Localización	Fols. 130v / 153v-154v. Cuadernillo 6, nº 3
Tipo	Polifonía contrapuntística
Plantilla	TTB sin acompañamiento

Indicaciones

Íncipit

Ayroso

Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et te - rra

Observaciones El fol. 130v incluye el bajo, mientras que los folios 153v a 154v las voces de tenor primero y segundo. La indicación de tempo en la parte del bajo es *cántese despacio*, mientras que en la de tenores es *ayroso*.

Título	<i>Todo se da con primor</i>
Localización	Fols. 131-131v. Cuadernillo 6, nº 4
Tipo	I / Estribillo, coplas y respuesta diferenciada
Plantilla	Estribillo y respuesta: Tiple, tenor, dos violines y acompañamiento Coplas: Tiple o tenor, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Dúo al SSmo. Estribillo con violines y en fuga</i>
Íncipit	Estribillo:

Allegro

To - do se da con pri - mor, Je - su - cris - to, en el al - tar, ni ca - be más

Copla 1ª:

Muy allegro

Qué es - tra - ta - ge - ma, Di - vi - no, es e - sa de tu fi - ne - za, o - cul - tar tan - ta be - lle - za

Respuesta:

Ni ca - be más en a - mor ni más a - mor pu - do dar, ni ca - be más en a - mor

Observaciones Tras el estribillo se incluyen dos coplas, la primera para el tiple y la segunda para el tenor. A continuación incluye la respuesta. Según las indicaciones, la respuesta debe cantarse cada dos coplas, en las que alternan tiple y tenor. La respuesta guarda similitud con la segunda parte del estribillo, aunque es una sección nueva.

Título	<i>Amante Sacramentado, esta carta os escribo</i>
Localización	Fols. 132-136v. Cuadernillo 6, nº 5
Tipo	I / Coplas
Plantilla	Tenor, dos violines, dos clarines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Carta sacramental con clar[ine]s y viol[ine]s</i>
Íncipit	Copla 1º:

Muy allegro

A - man - te sa - cra - men - ta - do, es - ta car - ta os es - cri - bo,

Observaciones Se trata de una pieza formada por diez coplas formadas por estrofas de cuatro versos octosílabos. El texto de las coplas forma en su totalidad una carta escrita al *Amante sacramentado*, en donde la última copla indica la fecha incluida en el texto de 22 de junio.

Título	<i>Tantum ergo sacramentum</i>
Localización	Fols. 137-137v. Cuadernillo 7, nº 1
Tipo	Polifonía contrapuntística
Plantilla	SATB y acompañamiento

Indicaciones

Íncipit

Ayroso

The musical notation is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a half note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. A slur covers the notes from the first G2 to the second G2. This is followed by another quarter rest, then a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a half note C3, and a quarter note B2. A slur covers the notes from the first G2 to the second G2. The lyrics are: Tan - tum er - go sa - cra - men - tum.

Observaciones

Título	<i>Suspéndase el acento que admirado</i>
Localización	Fols. 137v-139. Cuadernillo 7, nº 2
Tipo	II / Recitado y aria
Plantilla	Recitado: Bajo y acompañamiento Aria: Bajo, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Recitado y aria para el baxo, ô para el contralto, octava arriba, ô mas alta o apúntese todo un punto más bajo</i>
Íncipit	Recitado:

Sus-pen-da-se el a-cen-to que ad-mi-ra-do, que del cie-lo en tie-rra ha des-cen-di-do,

Aria:

Alegro mucho
10

Ve-rás al fi-no in-gra-to, ve-rás al fi-no, ve-rás al fi-no in-gra-to

Observaciones	Aria <i>da capo</i> ABA, con B en el relativo menor y de extensión la sexta parte de A.
----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

Título	<i>Mi Dios, mi Bien y Señor - Virgen pura, Reina bella</i>
Localización	Fols. 142v-145. Cuadernillo 7, nº 5
Tipo	II / Recitado y aria
Plantilla	Recitado: Tiple y acompañamiento Aria: Tiple, dos violines y acompañamiento
Indicaciones	<i>Al mismo misterio, rec[itad]o sin violines y al Nacim[ien]to con solo mudar la palabra viril en pesebre</i> <i>Area sola con viol[in]e)s. Muy vivo el compás. Apúntese por fefaút</i>
Íncipit	Recitado:

Aria::

Observaciones	Aria <i>da capo</i> ABA, con B en el relativo menor y de extensión la décima parte de A. B incluye indicaciones de <i>eco</i> y <i>voz</i> como efectos teatrales. Incluye la indicación D.C. al final de B.
----------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título	<i>O Dios sacramentado como te has humanado</i>
Localización	Fols. 147-149v. Cuadernillo 6, nº 6
Tipo	II / Aria
Plantilla	Tiple, dos oboes, dos trompas, dos violines, viola y acompañamiento
Indicaciones	
Íncipit	Aria

Majestuoso

8

Oh Dios sa-cra - men - ta - do có - mo te has hu - ma-na - do

Observaciones	Aria <i>da capo</i> ABA, con B en la misma tonalidad y de la misma extensión que A. Incluye la indicación D.C. al final de B.
----------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título	<i>O mi Dios y Señor enamorado – Alma pues has logrado</i>
Localización	Fols. 150-153. Cuadernillo 6, nº 7
Tipo	II / Recitado y aria
Plantilla	Recitado: Bajo y acompañamiento Aria: Bajo, dos violines, ¿dos trompas? y acompañamiento
Indicaciones	<i>Recitado al Ssmo</i> <i>Area con viol[ine]s</i>
Íncipit	Recitado:

Oh mi Dios y Se - ñor e - na - mo - ra - do, mu - cho_a - mais al que tan - to_os ha_o - fen - di - do

Aria::

Ayroso
5

Al - ma pues has lo - gra - do te - ner tal pa - sto_y pas - tor, si vie - nes con - tri - ta_o sin pe - ca - do

Observaciones	A pesar de la indicación de los violines, el aria incluye otros dos instrumentos escritos en clave de fa en cuarta y con valores largos, por lo que es probable se traten de trompas. Aria <i>da capo</i> ABA, con B en el relativo menor y de extensión la cuarta parte de A.
----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO III: EDICIÓN CRÍTICA DE PIEZAS MUSICALES

CRITERIOS DE EDICIÓN DE LAS PIEZAS MUSICALES Y NOTAS CRÍTICAS

En la edición de las piezas de M/761 se han considerado los siguientes criterios generales:

Texto: Se actualiza al castellano moderno, tanto en ortografía como en signos de puntuación.

Claves: Las claves para las voces se normalizan a las actuales: clave de sol para tiple y alto, clave de sol octava baja para tenor y clave de fa en cuarta para bajo.

Instrumentos transpositores: Las trompas se escriben a altura real.

Tempo: Se mantienen las indicaciones de *tempo* originales con actualización del castellano y respetando la utilización castellanizada del italiano.

Repeticiones: Para las arias en forma *da capo* se incluyen indicaciones de repetición.

La siguiente tabla recoge las observaciones y correcciones específicas para cada pieza que las ha necesitado. Se indica la parte a que corresponde, el número de compás y el número del tiempo de compás en que se produce la observación o corrección. Una indicación de nota o figuración específica significa que se ha modificado el original, el cual se indica entre paréntesis. En la partitura editada, cada observación se indica con la nota o notas entre corchetes. Si una nota se mantiene tal cual aparece en el manuscrito, se indica a continuación de ella *en ms.*

Misa: *Kyrie eleison*

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Violín II	35	1	Re-La-Fa en ms.
Violín I	42	1	Sol en ms.
Voces	97	2	Negra-corchea (dos corcheas)

Misa: *Gloria*

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Oboe I	112	1	Re en lugar de Mi para la segunda semicorchea
Oboe I	113	4	Re en lugar de Do para la cuarta semicorchea
Violines y oboes	175		Al comienzo de la sección indica <i>dos violines en unís[ono] solos</i> , pero se encuentra tachado en la indicación posterior y sustituido por <i>Unís[ono] un violín y oboes</i> , indicación que por ser posterior se toma como final para la instrumentación de esta sección.

Stabat Mater

Parte	Compás	Tiempo	Nota
General			Se incluye calderón al final de cada sección
General			Se incluyen ligaduras según texto
Tiple I	21	3	Sib (Si)
Bajo	54	1	Sib (Si)
Tenor II	56	3	Do (Sib)
Bajo	85	4	Fa# (Fa)
Tiple I	86	3 y 4	Do# (Do)
Tiple II	93	1	Fa# (Fa)
Alto	114	2	Sib (Si)
Tiple I	123	1	Sol en ms.
Tenor I	124	4	Fa# (Fa)
Bajo	148	4	Do (Do#)
A. y T. II	151	1	Fa# (Fa)
Bajo	162	1	Sol (La)
Alto	197	4	Sol (Sib)
Tiple II	222	1 y 3	Fa# (Fa)
Tiple I	226	1 y 3	Fa# (Fa)
Tiple I	248	1 y 3	Fa# (Fa)
Alto	248	3	Fa# (Fa)
Tiple II	249	1	Mib (Mi)
Alto y tenor	251	1	Fa# (Fa)
Alto	260	1	Fa# (Fa)
Tiple II	266	2	Mib (Mi)
Tenor I	270	1	Sib (Si)
Tiple II	270	3	Mi (Mib)
Tiple II	271	1	Fa# (Fa)
Alto	273	1	Fa (Fa#)
Alto	281	1 y 3	Fa (Fa#)
Tiple II	285	1 y 3	Mi (Mib)
Tiple II	286	1	Fa# (Fa)
Tiple I	288	1	Sib (Si)
Alto	313	3	Sol (Fa)
Tiple II	318	3	Sib (Si)
Tenor	332	1 y 3	Mib (Mi)

O Vos omnes

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Tenor	8	3	Do (Do#)
Tiple	11	3	Do# (Do)
Acomp.	33	1	Fa# (Fa)
Tiple	36	3	Fa# (Fa)

A mi Niño, a mi alma, a mi bien

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Violín II	16	1	Corchea con puntillo - semicorchea (dos corcheas)
Violín I-II	17	2	Sol# (Sol)
Tiple I	17	2	Sol# (Sol)
Violín I-II	18	2	Sol# (Sol)

Amor de Dios eterno - Rompe el pelícano el duro pecho

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Acomp.	60	2	La-Sib (Do-Re)
Acomp.	61	1-2	Do-La (Mi-Do) Mi-Fa (Fa-Sol)
Acomp.	62	1	Sol-Fa-Sol-Sib (La-Fa-La-Sib)

Oh Cordero divino - Corderito amado

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Tiple	3	1 y 3	Fa# (Fa)
Acomp.	5	2	Fa# (Fa)
Acomp.	9	1	Fa# (Fa)
Violín II / Ac	20	1	Fa# (Fa)
Todos	43		Corchea con puntillo-semicorchea-corchea
Acomp.	49	1	Fa# (Fa)
Violín II / Ac	69	2	Fa# (Fa)
Acomp.	70	1	Fa# (Fa)

Rebelde y pertinaz entendimiento

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Acomp.	20	3	Sol# (Sol)
Acomp.	21	1	Sol# (Sol)
Acomp.	21	2	Do# (Do)

Sin Vos mi Bien - En la pena con que aliento

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Violín I y II	45	3	Fa# (Fa)
Violín II	92	2	Sol# (Sol)
Violín II	97	4	Do (Do#)
Alto	99	2	Sol# (Sol)
Acomp.	101	3	Sol# (Sol)

No te canses, no, cazador de las almas

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Acomp.	12	4	Do# (Do)

Todo se da con primor

Parte	Compás	Tiempo	Nota
Tiple	39	3	Se incluye corchea adicional para alojar el texto

Misa

(1763)

Kyrie

BNE M/761

Fols. 69-70v

Fray Juan Sánchez Vidal

(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Muy depriesa

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Tiple

Tenor

Acomp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

13

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

19

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

e - lei - son Ky - ri - e

e - lei - son Ky - ri - e

25

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

31

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

37

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

43

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Muy vivo

Chris - te

Chris - te

49

Ti.

T.

Ac.

55

Ti.

T.

Ac.

e - lei - son Chris - te

61

Ti.

T.

Ac.

e - lei - son Chris - te

67

Ti.

T.

Ac.

73

Ti. e - lei - son Chris - te e - lei - son

T. e - lei - son Chris - te e - lei - son

Ac. e - lei - son Chris - te e - lei - son

Vivo mucho

79

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

85

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei -

91

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

son Ky - ri - e

son Ky - ri - e e - lei - son

97

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

e - lei - son

Ky - ri -

e - lei - son

103

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

e

Ky - ri - e

e - lei - son

e - lei - son

109

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

109

Ac.

Misa

(1763)

Fray Juan Sánchez Vidal

(1715-1768)

Gloria

Ed.: Luis López Ruiz

BNE M/761

Fols. 70v-85

Alegro mucho

Musical score for the first system of the Gloria. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Tiple, Tenor, and Accomp. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Alegro mucho'. The Tiple and Tenor parts are currently silent.

Musical score for the second system of the Gloria. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Tiple, Tenor, and Accomp. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Alegro mucho'. The Tiple and Tenor parts are currently silent. The lyrics 'Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun -' are written under the Tiple part.

13

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

ta - tis

bo - ne vo - lun - ta - tis

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta - tis

19

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

bo - ne

bo - ne vo - lun - ta - tis

bo - ne vo - lun -

bo - ne bo - ne vo - lun - ta - tis

bo - ne vo - lun -

25

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

ta - tis

ta - tis

Vivo mucho

31

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Lau - da -

Lau - da -

37

Ti. mus - te Lau -

T. mus - te Lau -

Ac.

43

Ti. da -

T. da -

Ac.

49

Ti. mus - te Lau - da - mus - te

T. mus - te Lau - da - mus - te Lau - da - mus -

Ac.

55

Ti. be - ne - di - ci - mus - te a - do - ra - mus -

T. te be - ne - di - ci - mus - te a - do - ra - mus - a - do -

Ac.

61

Ti. a - do - ra - mus - te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi -

T. ra - mus - te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus

Ac. 61

67

Ti. ca - mus - glo - ri - fi - ca - mus - te glo - ri - fi - ca - mus - te glo - ri - fi - ca - mus - te

T. glo - ri - fi - ca - mus - te glo - ri - fi - ca - mus - te glo - ri - fi - ca - mus - te

Ac. 67

Siguen todos alegre mucho

74

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac. 74

79

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

85

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

91

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

prop - ter mag - nam glo - ri - am glo - ri - am tu - am prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am

Prosigue tan depriesa

98

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

103

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Do - mi - ne De - us Rex ce - les - tis

Do - mi - ne De - us Rex

109

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Do - mi - ne De - us Rex Do - mi - ne Do - mi - ne De - us

Do - mi - ne De - us Rex Do - mi - ne

115

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Rex ce - les - tis

Do - mi - ne De - us Rex Rex ce - les - tis Rex ce -

121

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Rex ce - les - tis De - us Pa - ter om - ni - po - tens

les - tis De - us Pa - ter om - ni - po - tens

127

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

De - us Pa - ter om - ni - po - tens

De - us Pa - ter om - ni - po - tens

133

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Vivo mucho

140

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Do - mi-ne fi - li u - ni-ge - ni-te

T.

Do - mi-ne fi - li u - ni-ge - ni-te

Ac.

Detailed description: This section of the score covers measures 140 to 142. The tempo is marked 'Vivo mucho'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The woodwinds (Ob. I, Ob. II, VI. I, VI. II) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts (Ti. and T.) enter in measure 141 with the lyrics 'Do - mi-ne fi - li u - ni-ge - ni-te'. The bassoon (Ac.) provides a steady accompaniment.

Andante

143

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Je - su - chris - te Je - su - chris - te

T.

Je - su - chris - te Je - su - chris - te

Ac.

Detailed description: This section of the score covers measures 143 to 145. The tempo changes to 'Andante'. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The woodwinds play a more melodic line. The vocal parts (Ti. and T.) enter in measure 143 with the lyrics 'Je - su - chris - te Je - su - chris - te'. The bassoon (Ac.) continues with a steady accompaniment.

147

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i

Do - mi - ne De - us Ag - nus

151

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i fi - li - us Pa -

De - i Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i fi - li - us Pa -

155

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

Ac.

tr

is

Alegro mucho

159

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

Ac.

163

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

qui to - llis pe - cca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis

qui to - llis pe - cca - ta mun - di

167

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

qui to - llis pe - cca - ta mun - di

qui to - llis pe - cca - ta mun - di pe - cca - ta mun - di

171

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

sus - ci - pe de pre - ca - ti - o - nem nos - tram

sus - ci - pe de pre - ca - ti - o - nem nos - tram

Despacio

175

Ob. I

Ob. II

VI. I

Violin II tacet

Ti.

T.

Ac.

179

Ob. I

Ob. II

VI. I

Ti.

T.

Ac.

qui se-des ad dex-te - ram Pa - tris qui se - des ad dex-te - ram

qui se - des ad dex-te - ram Pa - tris qui se - des ad dex-te - ram

183

Ob. I

Ob. II

VI. I

Ti.

T.

Ac.

Pa - tris mi - se - re - re mi - se - re - re

Pa - tris mi - se - re - re mi - se - re - re

Muy vivo

187

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

191

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

quo - ni - am tu so - lus

196

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

sanc - tus

quo - ni - am tu so - lus sanc - tus

quo - ni - am tu so - lus sanc - tus

quo - ni - am tu so - lus sanc - tus

202

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

tu so - lus Do - mi - nus

tu so - lus tu

tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus tu

208

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

so - lus al - ti - ssi - mus Je - su - chris - te

so - lus al - ti - ssi - mus — Je - su - chris - te

Alegro mucho

214

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

cum sanc - to

220

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris A - men

cum sanc - to Spi - ri - tu in

225

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

De - i Pa - tris A - men De - i Pa - tris

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men De - i Pa - tris

231

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

A - - - men in glo - ri - a De - i Pa - tris A -

A - - - - men in glo - ri - a

237

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

men A-men A - men A - men A - men in glo - ri - a De - i Pa - tris A - men A -

De - i Pa - tris A - men A - men A - men

243

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

243

Ac.

men

A - men A - men A - men

A - men A - men A - men A - men A - men A - men A - men

17

Ti. I
la - cri - mo - sa dum pen - de - bat fi - -

Ti. II
mo - sa dum pen - de - bat fi - -

A.
mo - sa dum pen - de - bat fi -

T. I
- cri - mo - sa dum pen - de - bat fi - -

T. II
dum pen - de - bat fi - -

B.
la - cri - mo - sa dum pen - de - bat

25

Ti. I
- li - us Cu - ius a - ni -

Ti. II
- li - us Cu - ius a - ni - man ge - men -

A.
- li - us Cu - ius a - ni - man ge -

T. I
- li - us Cu - ius a - ni - man ge - men - tem - ge -

T. II
- li - us Cu - ius a - ni - man ge -

B.
fi - li - us

Ti. I
man - ge - - men - tem con - tris -

Ti. II
tem ge - men - tem con - tris - ta - tem

A.
men - tem ge - men - tem con -

T. I
men - tem ge - men - tem con - tris - ta - tem

T. II
men - tem ge - men - tem con - tris - ta - tem et do - len -

B.
Cu - ius a - ni - man ge - men - tem

Ti. I
ta - tem et do - len - tem per - tran - si - bit gla -

Ti. II
et do - len - tem per - tran - si - bit gla -

A.
tris - ta - tem et do - len - tem per - tran - si - bit

T. I
et - do - len - tem per tran - si - bit gla -

T. II
tem per - tran - si - bit gla -

B.
et do - len - tem per tran - si -

49

Ti. I
- - - di - us O! O quam tris - tis et a - fflic -

Ti. II
- - - di - us O! O - - - quam tris - tis et a -

A.
gla - di - us O! O - - - quam tris - tis et a -

T. I
- - - di - us O! O quam tris - tis et a -

T. II
- - - di - us O! O - - - quam tris - tis et a -

B.
bit gla - di - us O! O quam tris - tis et a -

57

Ti. I
- - ta fu - it i -

Ti. II
fflic - ta fu - it i -

A.
fflic - ta fu - it i - lla fu - it

T. I
fflic - ta fu - it i - lla fu -

T. II
fflic - ta fu - it i - lla be - ne -

B.
fflic - ta fu - it i -

65

Ti. I
lla be - ne - dic - ta ma - ter u - ni -

Ti. II
lla be - ne - dic - ta fu - it i - lla be - ne - dic -

A.
i - lla be - ne - dic - ta ma - ter u - ni -

T. I
it i - lla be - ne - dic - ta ma - ter

T. II
dic - ta ma - ter u - ni - ge - ni - ti

B.
- lla be - ne - dic - ta

75

Ti. I
ge - ni - ti ma - ter u - ni - ge - ni - ti

Ti. II
ta ma - ter u - ni - ge - ni - ti

A.
ge - ni - ti ma - ter u - ni - ge - ni - ti

T. I
u - ni - ge - ni - ti ma - ter u - ni - ge - ni - ti

T. II
ma - ter u - ni - ge - ni - ti

B.
ma - ter u - ni - ge - ni - ti u - ni - ge - ni - ti

84

Ti. I
 Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me-bat

Ti. II
 Quae me-re - bat et do-le - bat

A.
 Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me-bat

T. I
 Quae me-re - bat et do-le - bat et do-le - bat et do-le - bat et tre-me-bat

T. II
 Quae me-re - bat et do - le - bat Quae me-re-bat et do-le-bat

B.
 Quae me-re - bat et do-le - bat et tre-me-bat

90

Ti. I
 cum vi-de-bat Na - ti poe - nas Na - ti poe - nas in - cly - ti

Ti. II
 cum vi-de-bat Na - ti poe - nas Na - ti poe - nas in - cly - ti

A.
 cum vi-de-bat Na - ti poe - nas in - cly - ti in - cly - ti

T. I
 cum vi-de-bat Na - ti poe - nas in - cly - ti

T. II
 cum vi-de-bat Na - ti poe - nas in - cly - ti

B.
 Na - ti poe - nas in - cly - ti

98

Ti. I
 Ti. II
 A.
 T. I
 T. II
 B.

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem si vi-

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem si vi-

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem si vi-de-ret

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem

Quis est ho-mo qui non fle-ret, Chris-ti Ma-trem si vi-de-ret

106

Ti. I
 Ti. II
 A.
 T. I
 T. II
 B.

de-ret in tan-to su-pli-ci-o

de-ret in tan-to su-pli-ci-o

in tan-to su-pli-ci-o Quis pos-set non con-

si vi-de-ret in tan-to su-pli-ci-o Quis

si vi-de-ret in tan-to su-pli-ci-o Quis pos-

in tan-to su-pli-ci-o Quis pos-set non con-

114

Ti. I
 Quis pos - set non con - tris - ta - ri, _____

Ti. II
 Quis pos - set non con - tris - ta - ri, _____

A.
 - tris - ta - ri, _____ Quis? pi - am ma -

T. I
 _____ pos - set non con - tris - ta - ri, _____ pi - am ma -

T. II
 - set non con - tris - ta - ri, _____ tum. pi - am

B.
 tris - ta - ri, _____ Quis pi - am ma - trem

122

Ti. I
 pi - am ma-trem con-tem - pla - ri _____ do - len -

Ti. II
 pi - am ma - trem con - tem - pla - ri _____

A.
 trem con - tem - pla - ri _____

T. I
 trem con - tem - pla - ri _____

T. II
 ma - trem con - tem - pla - ri _____ con - tem - pla - ri _____

B.
 con - tem - pla - ri _____ con - tem - pla - ri _____

130

Ti. I
- - - - - tem - - - - - do - - - - - len -

Ti. II
do - len - - - - - tem do - len -

A.
do - len - - - - - tem do - len - tem cum

T. I
do - - - - - len - - - - - tem

T. II
do - len - - - - - tem do -

B.
ri do - len - tem

138

Ti. I
- tem cum fi - li - o? Pro pec - ca-tis su-ae gen -

Ti. II
tem cum fi - li - o? Pro pec-ca-tis su-ae gen - tis

A.
fi li - o? Pro pec-ca-tis su-ae gen - tis

T. I
cum fi - li - o? Pro pec-ca-tis su-ae gen - tis

T. II
len-tem cum fi - li - o? Pro pec-ca-tis su-ae gen - tis vi - dit

B.
cum fi - li - o? Pro pec - ca-tis su-ae gen - tis

147

Ti. I
tis vi - dit Je - sum in tor - men - tis in tor - men - tis et fla -

Ti. II
vi - dit Je - sum in tor - men - tis et fla -

A.
vi - dit Je - sum in tor - men - tis et fla -

T. I
vi - dit Je - sum in tor - men - tis

T. II
Je - sum in tor - men - tis et fla -

B.
vi - dit Je - sum in tor - men - tis in tor - men - tis

155

Ti. I
ge - llis sub - di - tum. Vi - dit suum _____

Ti. II
ge - llis sub - di - tum. Vi - dit suum _____ dul - ce na -

A.
ge - llis sub - di - tum. Vi - dit suum _____ dul - ce na - tum dul -

T. I
et fla - ge - llis sub - di - tum. Vi - dit suum dul - ce na - tum _____ dul - ce

T. II
ge - llis sub - di - tum. Vi - dit suum _____ dul - ce

B.
sub - di - tum. Vi - dit suum dul - ce na - tum dul -

163

Ti. I
dul - ce na - tum mo - ri - en - tem de - so - la - tum

Ti. II
- - - tum mo - ri - en - tem

A.
- - - na - tum mo - ri - en - tem de - so - la - tum

T. I
na - tum mo - ri - en - tem de - so - la - tum

T. II
na - tum dul - ce na - tum de - so -

B.
ce na - tum de - so -

171

Ti. I
de - so - la - tum dum e -

Ti. II
de - so - la - tum

A.
de - so - la - tum dum e - mi - sit

T. I
de - so - la - tum dum e - mi - sit

T. II
la - tum de - so - la - tum dum e -

B.
la - tum

179

Ti. I
mi - sit spi - ri - tum. spi - ri - tum.

Ti. II
dum e - mi - sit spi - ri - tum spi - ri - tum.

A.
dum e - mi - sit spi - ri - tum. E - ia

T. I
dum e - mi - sit spi - ri - tum. E -

T. II
mi - sit spi - ri - tum spi - ri - tum. E - ia

B.
dum e - mi - sit spi - ri - tum. spi - ri - tum.

187

Ti. I
E - ia ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re

Ti. II
E - ia ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re

A.
ma - ter fons a - mo - ris

T. I
ia ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re

T. II
ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re

B.
E - ia ma - ter fons a - mo - ris me sen -

Ti. I
vim do - lo - ris vim do - lo - ris fac ut te - cum lu - ge - am.

Ti. II
vim do - lo - ris vim do - lo - ris fac ut te - cum lu - ge - am.

A.
me sen - ti - re vim do - lo - ris fac ut te - cum lu - ge - am.

T. I
vim do - lo - ris fac ut te - cum lu - ge - am.

T. II
vim do - lo - ris fac ut te - cum lu - ge - am.

B.
ti - re vim do - lo - ris fac ut lu - ge - am.

Ti. I
Fac ut ar - de - at cor me - um in a - man - do Chris - tum De - um

Ti. II
Fac ut ar - de - at cor me - um in a - man - do Chris - tum

A.
Fac ut ar - de - at cor me - - - um in a -

T. I
Fac ut ar - de - at cor me - um in a -

T. II
Fac Fac ut ar - de - at cor me um in a -

B.
Fac ut ar - de - at cor me - - - um

212

Ti. I
— ut si - bi com - pla - ce - am.

Ti. II
De - um ut si - bi com - pla - ce - am.

A.
man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - ce - am.

T. I
man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - ce - am.

T. II
man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - ce - am.

B.
in a - man - do Chris - tum De - um ut si - bi com - pla - ce - am.

220 **Muy grave**

Ti. I
Sanc - ta Ma - ter, i - stud a - gas Cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas

Ti. II
Sanc - ta Ma - ter, i - stud a - gas Cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas

A.
Sanc - ta Ma - ter, i - stud a - gas Cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas

T. I
Sanc - ta Ma - ter, i - stud a - gas Cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas

228

Ti. I
cor - di me - o va - li - de. Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti

Ti. II
cor - di me - o va - li - de. Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti

A.
cor - di me - o va - li - de. Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti

T. I
cor - di me - o va - li - de. Tu - i Na - ti vul - ne - ra - ti

236

Ti. I
tam dig - na - ti pro me pa - ti, poe - nas me cum di - vi - de.

Ti. II
tam dig - na - ti pro me pa - ti, poe - nas me cum di - vi - de.

A.
tam dig - na - ti pro me pa - ti, poe - nas me cum di - vi - de.

T. I
tam dig - na - ti pro me pa - ti, poe - nas me cum di - vi - de.

244

Ti. I
Fac me ve - re te - cum fle - re, Cru - ci - fi - xo con - do - le - re

Ti. II
Fac me ve - re te - cum fle - re, Cru - ci - fi - xo con - do - le - re

A.
Fac me ve - re te - cum fle - re, Cru - ci - fi - xo con - do - le - re

T. I
Fac me ve - re te - cum fle - re, Cru - ci - fi - xo con - do - le - re

252

Ti. I
do - nec e - go vi - xe - ro. Jus - ta cru - cem te - cum sta - re

Ti. II
do - nec e - go vi - xe - ro. Jus - ta cru - cem te - cum sta - re

A.
do - nec e - go vi - xe - ro. Jus - ta cru - cem te - cum sta - re

T. I
do - nec e - go vi - xe - ro. Jus - ta cru - cem te - cum

260

Ti. I
te li - ben - ter so - ci - a - re in plan - tu de - si - de - ro.

Ti. II
te li - ben - ter so - ci - a - re in plan - tu de - si - de - ro.

A.
te li - ben - ter so - ci - a - re in plan - tu de - si - de - ro.

T. I
sta - re in plan - tu de - si - de - ro.

268

Ti. I
Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non sis a - ma - ra,

Ti. II
Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non sis a - ma - ra,

A.
Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non sis a - ma - ra,

T. I
Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non sis a - ma - ra,

276

Ti. I
fac me te - cum plan - ge - re. Fac ut por - tem Chris - ti mor - tem,

Ti. II
fac me te - cum plan - ge - re. Fac ut por - tem Chris - ti mor - tem,

A.
fac me te - cum plan - ge - re. Fac ut por - tem Chris - ti mor - tem,

T. I
fac me te - cum plan - ge - re. Fac ut por - tem Chris - ti mor - tem,

284

Ti. I
pas - si - o - nis e - ius sor - tem et pla - gas re - co - le -

Ti. II
pas - si - o - nis e - ius sor - tem et pla - gas re - co - le -

A.
pas - si - o - nis e - ius sor - tem et pla - gas re - co - le -

T. I
pas - si - o - nis e - ius sor - tem et pla - gas re - co - le -

292

Ti. I
re. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Cru - ce hac i - ne - bri -

Ti. II
re. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Cru - ce hac i - ne - bri -

A.
re. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Cru - ce hac i - ne - bri -

T. I
re. Fac me pla - gis vul - ne - ra - ri, Cru - ce hac i - ne - bri -

300 **Andante**

Ti. I
a - ri ob a - mo - rem fi - li - i. In - flam - ma - tus et ac -

Ti. II
a - ri ob a - mo - rem fi - li - i. In - flam - ma - tus et ac -

A.
a - ri ob a - mo - rem fi - li - i. In - flam - ma - tus et ac -

T. I
a - ri ob a - mo - rem fi - li - i. In - flam - ma - tus

308

Ti. I
cen - sus, per te vir - go sim de - fen - sus in

Ti. II
cen - sus, per te vir - go sim de - fen - sus in

A.
cen - sus, per te vir - go sim de - fen - sus [in]

T. I
et ac - cen - sus, per te vir - go sim de - fen - sus in

314 **Muy grave**

Ti. I
di - e ju - di - ci - i. Fac me cru - ce cus - to - di - ri,

Ti. II
di - e ju - di - ci - i. Fac me cru - ce cus - to - di - ri,

A.
di - e ju - di - ci - i. Fac me cru - ce cus - to - di - ri,

T. I
di - e ju - di - ci - i. Fac me cru - ce cus - to - di - ri,

320

Ti. I
mor - te Chris - ti prae - mu-ni - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

Ti. II
mor - te Chris - ti prae - mu-ni - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

A.
mor - te Chris - ti prae - mu-ni - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

T. I
mor - te Chris - ti prae - mu-ni - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

326 **Mucho más grave**

Ti. I
Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni -

Ti. II
Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni -

A.
Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni -

T. I
Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni -

332

Ti. I
mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Ti. II
mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

A.
mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

T. I
mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Musical score for six voices: Ti. I, Ti. II, A., T. I, T. II, and B. The score shows vocal lines with lyrics "A - - - - - men" and musical notation including notes, rests, and a key signature of one flat.

O vos omnes

Motete a la Dolorosa Virgen María

BNE Ms. 761
Fols. 91-91v

Fray Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Muy grave

First system of the musical score for 'O vos omnes'. It features five staves: Tiple (Soprano), Alto, Tenor, Bajo (Bass), and Acomp. (Accompaniment). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: O vos omnes qui tran-

Second system of the musical score, starting at measure 7. It features five staves: Ti. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and Ac. (Accompaniment). The lyrics are: — tran - si - tis per vi - am at - ten - di te et vi - de - te. — tran - si - tis per vi - am at - ten - di te et vi - de - te. — tran - si - tis per vi - am at - ten - di te et vi - si - tis per vi - am at -

13

Ti. Si est

A. ten - di te et vi - de - te. Si est do - lor

T. de - te. Si est do - lor si - cut

B. ten - di te et vi - de - te. Si est do - lor

Ac.

19

Ti. do - lor me - us.

A. si - cut do - lor me - us. Quo - ni - am vin -

T. do - lor me - us. Quo - ni - am vin - de - mi - a - vit

B. si - cut do - lor me - us. Quo - ni - am vin - de - mi - a - vit

Ac.

25

Ti. Quo - ni - am vin - de - mi - a - vit me ut lo - cu - tus est Do - mi - nus

A. de - mi - a - vit me ut lo - cu - tus est Do - mi - nus

T. me ut lo - cu - tus est Do - mi - nus in di - e

B. me ut lo - cu - tus est

Ac.

31

Ti. in di - e i - rae fu - ro - ris su - i.

A. in di - e i - rae fu - ro - ris su - i.

T. i - rae fu - ro - ris su - i.

B. Do - mi - nus in di - e i - rae fu - ro - ris su - i.

Ac.

Coplas al misterio doloroso (Copla 1ª)

BNE Ms. 761
Fol. 91v

Fray Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Muy despacio

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (B.) and an accompaniment line (Acomp. or Ac.).

System 1: The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "La Ma - dre a - mo - ro - sa jun - to al cru - ci -". The accompaniment line provides a steady bass line.

System 2: The vocal line starts at measure 5 with the lyrics "fi - jo de su_a - ma - do Hi - jo de su tris - te ca -". The accompaniment line continues with a similar rhythmic pattern.

System 3: The vocal line starts at measure 9 with the lyrics "- so la - men - ta - ba a rí - os.". The accompaniment line concludes the piece with a final cadence.

Dúo al Nacimiento

BNE Ms. 761
Fol. 96v

A mi Niño, a mi alma, a mi Bien
(1763)

Fr. Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Muy allegro

Violín I

Violín II

Tiple I

Tiple II

Acomp.

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

Ac.

A mi Ni - ño, a mi al - ma, a mi Bien a mi Bien

A mi Ni - ño, a mi al - ma, a mi Bien no llo -

VI. I *ll*

VI. II

Ti. I *ll*

Ti. II

Ac. *ll*

no llo-reis no llo-reis que im-pli-ca con - tra - dic-ción. Llo - rar,

reis no llo-reis que im-pli-ca con - tra - dic-ción. Llo-rar, llo - rar

p

p

p

p

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I *f*

Ti. II *f*

Ac. *f*

f llo - rar es de — por - tu - gueis.

f llo - rar es de — por - tu - gueis.

f

f

f

f

Copla 1ª

20 **Andante**

Ti. I
Duer-me - te vi - da mi - a que si el hie - lo es gran -

Ti. II
Duer-me - te vi - da mi - a que si el hie - lo es gran -

Ac.
20

26

Ti. I
de de tu sol los ra - yos to - do lo des - ha - cen.

Ti. II
de de tu sol los ra - yos to - do lo des - ha - cen.

Ac.
26

Copla 2ª

En pajizo alverge
Tu morada hallaste
Y con ser tan blanco
Encarnado sales.

Copla 3ª

Perdido por todos
Te verán tus padres
Mas con ir al templo
Seguro han de hallarte.

Copla 4ª

Allí los Doctores
Querrán preguntarte
Y un verbo o palabra
Dirás con que callen.

Se repite a lo último el estribillo.


Recitado y aria pastoral

La altura del Dios omnipotente - Llega amorosa pastorcilla

BNE Ms. 761
Fols. 97-98v


Fray Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)
Ed.: Luis López Ruiz

Tenor



La al - tu - ra del Dios om - ni - po - ten - te, no des -

Acomp.



3

T.



de - ña al más hu - mil - de pas - tor - ci - llo, sir - ve - le pues

Ac.



5

T.



re - ve - ren - te al mon - te - ci - llo, al va - lle, al pra - do, al

Ac.



7

T.



ár - bol y a la fuen - te, que cuan - do la au - ro - ra na - ce

Ac.



9


T.



al más hu - mil - de mir - to sa - tis - fa - ce.

Ac.



11  Andante spiritoso

Violín I

Violín II

Trompa I

Trompa II

Tenor

Acomp.



17

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.



23

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

p

p

p

p

Lle - ga a - mo - ro - sa pas - tor - ci - lla que el

29

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

Cor - de - ro sin man - ci - lla no des - de - ña de tu tra - je la po -

35

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

bre - za ni el can - dor la po - bre - za ni el can - dor

41

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

no des - de - ña de tu tra - je la po - bre - za ni el can -

59

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

tra - je la po - bre - za niel can - dor. la po - bre - za niel can -

65

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

dor.

71

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

77

Fine

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

p

p

p

Hoy pro - pi - cio te con - vi - da a go - zar del

83

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

Pan de vi - da, las de - li - cias y con - ten - tos que tri -

89

D.S. al Fine

VI. I

VI. II

Tp. I

Tp. II

T.

Ac.

bu - ta to - do, un Dios que tri - bu - ta to - do, un Dios.

Recitado y aria

Amor de Dios eterno - Rompe el pelicano el duro pecho

BNE Ms. 761
Fols. 102-103v / 115v-116v y 119-119v

Fr. Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Tiple

A - mor de Dios e - ter - no que te_a - bra - sas,

Acomp.

Ti.

con tal fue - go de_a - mor que_es - tas siem - pre_a - man - do,

Ac.

Ti.

a - mor te es - tá a - ti - zan - do a - ques - tas bra - sas,

Ac.

Ti.

y_a - mor te ha - ce_es - tar ay a - guar - dan - do.

Ac.

Muy vivo y spiritoso

Violín I

Violín II

Acomp.

15

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

21

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

Rom-pe el pe-lí - ca-no, el

27

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

du - ro pe - cho,

33

VI. I

VI. II

Ti.

Rom-pe_el pe-lí - ca-no_el du - ro pe - cho,

Ac.

39

VI. I

VI. II

Ti.

Rom-pe_el pe-lí - ca-no_el du - ro pe - cho,

Ac.

45

VI. I

VI. II

Ti.

Rom-pe_el pe-lí - ca-no_el du - ro pe - cho, con pe - cho,

Ac.

51

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

con pe - cho, con pe-cho, con a-mor, con o - sa - dí - a; con pe-cho, con a-

57

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

mor, con o-sa - dí - a; Rom-pe_el pe-lí - ca-no_el du - ro pe - cho, con a - mor, con a -

63

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

mor, con a - mor, con a - mor, con o-sa - dí - a; con a - mor, con o-sa - dí - a; con a-

69

VI. I

VI. II

Ti.

mor, con o - sa - dí - a; de - ja del mis - mo pe - cho,

Ac.

75

VI. I

VI. II

Ti.

de - ja del du - ro pe - cho man - dar — he - cho, con — que a su

Ac.

81

VI. I

VI. II

Ti.

pe - cho, con — que a su pe - cho, los hi - jue - los cri - a.

Ac.

Fine

87

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

93

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

¡Oh! e - ter - no pe - cho que ena - mor de - se - cho tu pe - cho das con

99

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

pe - cho y va - len - tí - a por - que el pe - cho del hom - bre re - ga - la - do con tu pe - cho a tus

D.S. al Fine

105

VI. I

VI. II

105

Ti.

pe - chos se_ha cri - a - do se ha cri - a - - - do.

105

Ac.

Detailed description: This is a musical score for four parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Tenor (Ti.), and Acoustic Bass (Ac.). The score begins at measure 105. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tenor part has a vocal line with lyrics: "pe - chos se_ha cri - a - do se ha cri - a - - - do." The Acoustic Bass part provides a harmonic accompaniment. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Recitado y aria

Oh Cordero divino - Corderito amado

BNE Ms. 761
Fols. 103v-105 / 119v-121v

Fr. Juan Sánchez Vidal (1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Tiple

¡Oh! Cor - de - ro di - vi - no que tan - to te has hu - ma - na - do,

Acomp.

Ti.

pues que a mi con - vi - no que - dar - te ay sa - cra - men - ta - do,

Ac.

Ti.

des - de a - ho - ra de - ter - mi - no ser tu ma - yor e - na - mo - ra - do.

Ac.

♩ Airoso molto

Violín I

Violín II

Tiple

Acomp.

12

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

16

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

Cor - de - ri - to, a -

20

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

ma - do pues hoy, pues hoy me has lla - ma - do, da - me un re - cre - o, da -

24

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

me da - me da - me un re - cre - o;

28

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

32

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

Cor - de - ri - to a - ma - do pues hoy, pues hoy me_has lla - ma - do, pues hoy me_has lla - ma - do,

36

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

da - me_un re - cre - o, da - - - - me da - me_un re -

40

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

Fine

cre - o; y pues ves te

44

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

cre - - - o, y pues ves te cre -

48

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

o, da - me un bo - ca - do de pan sa - cra - men - ta - do,

52

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

56

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

y pues ves te

60

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

cre - - - o, y pues ves te cre -

64

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

- - - o, da - me un bo - ca - do de pan

68

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

sa - cra - men - ta - do, y pues ves te cre - o, da - me un bo - ca - do de

72

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

pan sa - cra-men - ta - do, pues ves te cre - o, da - me_un bo - ca - do da - me_un bo -

76

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

ca - do de pan sa - cra-men - ta - do.

D.S. al Fine

Dúo al Santísimo

Rebelde y pertinaz entendimiento

BNE Ms. 761
Fols. 112-113v

Fr. Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Tiple

Tenor

Acomp.

¿Quién lo man-da? ¿Por qué?

Re-bel - de y per-ti - naz en-ten-di-mien-to, sed pre-so. Dios glo-rio-so. Por-que

Detailed description: This system contains the first three staves of the musical score. The Tiple part (top) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a whole rest for the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Tenor part (middle) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a whole rest for the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The Acomp. part (bottom) has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a whole note G2, followed by a whole note F#2 in the second measure, and a whole note G2 in the third measure.

Ti.

T.

Ac.

¿Quién ha de_e je - cu tar

con á - ni - mo du - do - so ne-gas - te la fe al Sa - cra - men - to.

Detailed description: This system contains the next three staves. The Ti. part (top) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It has a whole rest for the first three measures, then enters in the fourth measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The T. part (middle) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4 in the first measure, then a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4 in the second measure, and a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4 in the third measure. The Ac. part (bottom) has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a whole note G2, followed by a whole note F#2 in the second measure, and a whole note G2 in the third measure.

Ti.

T.

Ac.

el pren-di-mien-to? ¿Quién es el car-ce-le-ro ri-gu-ro-so?

La vo-lun-tad y_a-fec-to pi - a - do-so. La fe que_en-se-

Detailed description: This system contains the final three staves. The Ti. part (top) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in the first measure, then a whole rest for the second measure, and a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5 in the third measure. The T. part (middle) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It has a whole rest for the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The Ac. part (bottom) has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a whole note G2, followed by a whole note F#2 in the second measure, and a whole note G2 in the third measure.

13

Ti. *¿Y la cár - cel cuál es?*

T. *ña el co - no - ci - mien - to. La I - gle - - - sia - san - ta.*

Ac. 13

Muy grave

17

Ti. *Oh, cár - cel cla - ra, luz de es - te he - mis - fe - rio, dul - ce pri -*

T. *Oh, cár - cel cla - ra, luz de es - te he - mis - fe - rio, dul - ce pri -*

Ac. 17

22

Ti. *sión que tal te - so - ro en cie - rra, se go - za dul -*

T. *sión que tal te - so - ro en cie - rra, pues que en es - te al - tí - si - mo mis - te - rio, se go - za dul -*

Ac. 22

27

Ti. *zu - ra y glo - ria tan - ta que ex - ce - de a cuan - to bien hay en la tie - rra.*

T. *zu - ra y glo - ria tan - ta que ex - ce - de a cuan - to bien hay en la tie - rra.*

Ac. 27

Copla 1ª

Muy alegre y spiritoso

33

Ti. A - mar - te Cor - de - ro man-so, — qué des-can-so, — si te re - ci - bo aun - que ti - bio

T. A - mar - te Cor - de - ro man-so, — qué des-can-so, — si te re - ci - bo aun - que ti - bio

Ac. 8

38

Ti. sien - to_a - li - vio. A - la - bar - te no - che_y dí - a da a - le - grí - a, a - la -

T. sien - to_a - li - vio. A - la - bar - te no - che_y dí - a da a - le - grí - a, a - la -

Ac. 8

43

Ti. bar - te no - che_y dí - a da a - le - grí - a, da a - le - grí - a, a - mor y_a - la -

T. bar - te no - che_y dí - a da a - le - grí - a, da a - le - grí - a, a - mor y_a - la -

Ac. 8

48

Ti. ban - za mí - a, ¿quién su co - ra - zón te — nie - ga? Pues re - ci - be_al que_a ti

T. ban - za mí - a, ¿quién su co - ra - zón te nie - ga?

Ac. 8

53

Ti. lle - ga des - can - so, y a - le - grí - a, y a - le - grí - a.

T. a - li - vio y a - le - grí - a, y a - le - grí - a.

Ac.

Copla 2ª

58

Ti. Es - te su - mo sa - cra - men - to da con - ten - to y a quien lle - ga con do - lor,

T. Es - te su - mo sa - cra - men - to da con - ten - to y a quien lle - ga con do - lor,

Ac.

63

Ti. cau - sa a - mor, y de - rra - ma en la cri - a - tu - ra su dul - zu - ra, y de -

T. cau - sa a - mor, y de - rra - ma en la cri - a - tu - ra su dul - zu - ra, y de -

Ac.

68

Ti. rra - ma en la cri - a - tu - ra su dul - zu - ra, pues muy gran - de es

T. rra - ma en la cri - a - tu - ra su dul - zu - ra, pues muy gran - de es

Ac.

73

Ti. la lo-cu - ra de_a-que - lla al - ma que no a - ma, a quien da cau-sa_y de -

T. 73
8 la lo-cu - ra de_a-que - lla al - ma que no a - ma,

Ac. 73

78

Ti. rra - ma con - ten - to, y ___ dul - zu - ra, y ___ dul - zu - ra.

T. 78
8 a - mor ___ y ___ dul - zu - ra, y ___ dul - zu - ra.

Ac. 78

Copla 3ª

83

Ti. Vues-tro_a-mor, oh - dul - ce_a-ma - do, ___ me_ha - pos - tra - do, ___ vues-tra_a - fi - ción, mi que-ri - do, ___

T. 83
8 Vues-tro_a-mor, oh - dul - ce_a-ma - do, ___ me_ha - pos - tra - do, ___ vues-tra_a - fi - ción, mi que-ri - do, ___

Ac. 83

88

Ti. me_ha ren - di - do, ___ vues-tro da - ros con ex - ce - so hoy me a - pre - so, vues-tro

T. 88
8 me_ha ren - di - do, ___ vues-tro da - ros con ex - ce - so hoy me a - pre - so, vues-tro

Ac. 88

93

Ti. da - ros con ex - ce - so hoy me a - pre - so, hoy me a - pre - so, re - me - dia - do ha -

T. da - ros con ex - ce - so hoy me a - pre - so, hoy me a - pre - so, re - me - dia - do ha -

Ac. da - ros con ex - ce - so hoy me a - pre - so, hoy me a - pre - so, re - me - dia - do ha -

98

Ti. beis con e - so mi Dios — to - da do - len - cia, pues es - toy en tu pre -

T. beis con e - so mi Dios — to - da do - len - cia,

Ac. beis con e - so mi Dios — to - da do - len - cia,

103

Ti. sen - cia pos - tra - do, y — pre - so, y — pre - so.

T. ren - di - do y — pre - so, y — pre - so.

Ac. ren - di - do y — pre - so, y — pre - so.

Copla 4ª

Quando duelos me señalas (me regalas)
 con tus ausencias esquivas (me cautivas)
 y con las penas más duras (males curas)
 ¿Cuáles serán las criaturas
 de tus divinos placeres?
 Mi Bien, pues aun cuando hieres,
 regalas, cautivas y curas.

Copla 5ª

Quando a mis gustos me llego (vida os ruego)
 y en los placeres que me huyo (luz os huyo)
 y en todo cuanto yo escojo, (os enojo)
 como mis gustos no arrojé,
 de mi necio ofender
 a Vos, mi luz, vida y ser
 os niego, hos huyo y os enojo.

Recitado y aria al Santísimo Nacimiento

Sin Vos mi Bien - En la pena con que aliento

BNE Ms. 761
Fols. 121v-124

Fr. Juan Sánchez Vidal (1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Alto

Sin Vos mi Bien que ha - rá el a - lien - to mí - o,

Acomp.

A.

pues ob - je - to sa - gra - do ¡Ay Dios!

Ac.

A.

Soy de mi li - ber - tad y de mi al - be - drí - o.

Ac.

Airoso y spiritoso

Violín I

Violín II

Alto

Acomp.

11

VI. I

VI. II

A.

Ac.

En la pe - na con-que_a - lien - to no me de - ja_elsen - ti - mien - to

15

VI. I

VI. II

A.

Ac.

lí - ber - tad a la ra - zón, lí - ber - tad a la ra - zón, a la ra - zón.

19

VI. I

VI. II

A.

Ac.

En la

23

VI. I

VI. II

A.

Ac.

pe - na con-que_a - lien - to no me de - ja_el sen - ti - mien-to li-ber - tad a la ra-zón, a la ra-

27

VI. I

VI. II

A.

Ac.

zón. En la pe - na con-que_a-

31

VI. I

VI. II

A.

Ac.

31 lien-to ¡Ay! no me de - ja_el sen - ti - mien-to li - ber - tad li-ber-tad a la ra - zón, no me de-ja_el sen-ti-

35

VI. I

VI. II

A.

Ac.

mien - to no me de-ja, el sen-ti - mien-to li - ber-tad a la ra - zón, li - ber-tad a la ra -

39

VI. I

VI. II

A.

Ac.

zón, a la ra-zón. En la

43

VI. I

VI. II

A.

Ac.

pe - na con - que a - lien - to no me de-ja, el sen-ti - mien - to ¡Ay!

p

p

p

47

VI. I *f*

VI. II *f*

A.

no me de - ja_el sen - ti - mien - to li - ber - tad a la ra - zón, a la ra - zón. En la

47 *f*

Ac.

51

VI. I

VI. II

A.

pe - na, en la pe - na con - que_a - lien - to no me de - ja_el sen - ti - mien - to li - ber -

51

Ac.

55

VI. I

VI. II

A.

tad a la ra - zón, no me de - ja_el sen - ti - mien - to li - ber -

55

Ac.

59

VI. I

VI. II

A.

Ac.

tad a la ra-zón. En la pe-na con - que_a - lien - to

63

VI. I

VI. II

A.

Ac.

no me de-ja_el sen - tí - mien - to li-ber - tad a la ra-zón, a la ra - zón.

67

VI. I

VI. II

A.

Ac.

En la pe - na con - que_a -

p

p

p

p

83

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

A. *p* *f*

Ac. *p* *f*

¡Ay! y más ay! no me de-ja el sen-ti-mien-to li-ber-tad a la ra-

Fine

87

VI. I

VI. II

A. *p* *f*

Ac. *p* *f*

zón, a la ra-zón. Pues a-je-no de mi mis-mo por mis cul-

91

VI. I

VI. II

A. *p* *f*

Ac. *p* *f*

pas soy a-bis-mo de im-pie-dad y con-fu-sión, Pues a-je-no de mi mis-mo por mis cul-

95

VI. I

VI. II

A.

Ac.

pas por mis cul - pas soy a - bis - mo de im - pie - dad y con - fu - sión,

99

VI. I

VI. II

A.

Ac.

por mis cul - pas soy a - bis - mo de im - pie - dad y con - - - fu - sión.

D.S. al Fine

Dúo al Santísimo

No te canses, no, cazador de las almas

BNE Ms. 761
Fols. 127v

Fr. Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Muy alegre

Tiple

Alto

Acomp.

No te can-ses, no, ca-za-dor de las al-mas, no te can-ses, no, que ya
No te can-ses, no, ca-za-dor de las al-más, no te can-ses, no, que ya to-das se rin-den

Ti.

A.

Ac.

to - das se rin - den a tus fle - chas de a - mor. No te can - ses, no, no, no, no.
a tus fle - chas de a - mor, a tus fle - chas de a - mor. No te can - ses, no, no, no, no.

Copla 1ª

Ti.

Ac.

Ca-za-dor so-be - ra-no cu-yas ar - mas son u-na al-ja - va de nie - ve, sa-e - tas de a-mor.

Respuesta

16

Ti. No te can - ses, no, ca - za - dor de las al - mas, no te can - ses no.

16

A. No te can - ses, no, ca - za - dor de las al - mas, no te can - ses, no, no te can - ses no.

16

Ac.

Copla 2ª

A las almas apunta con tanta atención,
que la que se huye le causa aflicción.

No te canses...

Copla 4ª:

Entre él y la caza reparte el dolor,
ella siente la herida y él vierte el licor.

Copla 3ª

El modo que practica este cazador,
es dar vida a la caza hiriendo el corazón.

Copla 5ª:

Cansado de la caza, rendido al calor,
descansa en este campo de luz y candor.

No te canses...

Dúo al Santísimo

Todo se da con primor

BNE Ms. 761
Fols. 131-131v

Fr. Juan Sánchez Vidal
(1715-1768)

Ed.: Luis López Ruiz

Alegro

Violín I

Violín II

Tiple

Tenor

Acomp.

To - do se da con pri - mor, Je - su - cris - to, en el al - tar, ni ca - be

To - do se da con pri - mor, Je - su - cris - to, en el al -

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

más en a - mor ni más a - mor pu - do dar, ni ca - be más en a - mor ni más a -

tar, ni ca - be más en a - mor ni más a -

7

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

mor pu - do dar, ni más a - mor — pu - do dar.

8 mor pu - do dar, ni ca - be más en a - mor ni más a - mor pu - do dar.

Copla 1ª

Muy alegre

10

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

10

Qué es-tra - ta - ge - ma, Di - vi - no, es e - sa de tu fi - ne - za,

14

VI. I

VI. II

Ti.

o - cul - tar tan - ta be - lle - za en tra - je tan pe - re - gri - no.

T.

8

Ac.

18

VI. I

VI. II

Ti.

To - do, Se - ñor, es a - mor, pue - de - se dar más _____ fer - vor. _____

T.

8

Ac.

Copla 2ª

22

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

Ac.

22

Tus al - cá - za - res de - jas - te

26

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8

Ac.

26

por - que tu - vié - se - mos vi - da, y por de - jar - nos co - mi - da,

30

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8 tu co - mi - da te qui - tas - te, ra - ro por cier - to e - jem - plar de tu ca - ri -

Ac.

30

34

VI. I

VI. II

Ti.

T.

8 dad, _____ Se - ñor. _____

Ac.

34

Respuesta

38

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

Ni ca - be más en a - mor ni más a - mor pu - do dar, ni ca - be

Ni ca - be más en a - mor ni más a -

41

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

más en a - mor ni más a - mor pu - do dar.

mor pu - do dar, ni más a - mor pu - do dar.