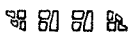


informado, firmada de vuestros nombres, cerrada y sellada al dicho mi Consejo de la Cámara a poder de Francisco Gonzalez de Heredia mi secretario en él, para que visto, mande proveer lo que más convenga. Fecha en Madrid a 13 de octubre 1608 años.= Yo el Rey=Firma autógrafa =Por mandado del Rey Nuestro Señor=Francisco Gonzalez de Heredia.»



Música y músicos toledanos.

Música toledana.

Antes de comenzar nuestra labor investigadora y cultural, vamos a traducir directamente del latín lo relativo a canto toledano, contenido en el prólogo de la edición del Breviario Mozárabe del Cardenal Lorenzana (Madrid, año 1775, Juan de Joaquín Ibarra), al folio XXVI; con lo cual creemos prestar un buen servicio a los que, desconocedores de la lengua madre, no puedan traducir ni entender por sí propios lo que, si bien muy discutible, forma un capítulo a tratar sobre tema tan interesante. Dice así, pues, traducido fielmente:

«Explanación del canto eugeniano melódico hecha por Don Jerónimo Romero, Racionero de la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas, y Maestro de Canto Melódico.» (Sigue en el texto un breve ejemplo de glosa melódica (?) sobre las palabras del Salmo *Expectans expectavi Dominum*.)

(Nota marginal: El canto antiguo fué bastante artístico y casi igual al moderno.)—De todos es sabido que el sistema máximo, diatónico inmutable o pitagórico y perfecto, célebre entre los antiguos, fué como el polo norte de donde se derivó todo canto eclesiástico y ordenado: que constaba de quince notas (chordos), que se dividían en cinco tetracardos, con las cuales ordenaban sus composiciones tan armónicas y reguladas, como nosotros ordenamos las nuestras; que las notas finales de los tonos eran las mismas que las empleadas por los modernos; que el *saeculorum* regular de cada tono era respectivamente el mismo que el de que nos valemos al presente;

y, por último, que todo lo que se desee para la perfecta composición de cada tono, se encuentra en el mencionado sistema inventado por Pitágoras, por Orfeo, o por otro autor, cuya disquisición no entra en nuestro propósito; es más, aún podríamos disputar con algunos, que los tonos de los Salmos descenden del mismo Rey David; sea suficiente, sin embargo, decir que la Iglesia guardó cuidadosamente su melodía; pues si nosotros tenemos en las cantorias claves y signos para su conocimiento y proceso, los antiguos, sin embargo, también tenían a su modo clave y signo ciertísimo, con el cual cantaban con tanta seguridad como nosotros; a lo cual se añade que los signos son claves universales.

Se comprueba por los signos antiguos y modernos. (Not. marg.)

Para mayor comprobación advierte que la letra sobre la que procede el texto, es el Salmo: que todo Salmo se canta bajo el *sæculorum* a él asignado: que el *sæculorum* asignado a nuestro texto es indudablemente de sexto tono; que el sexto tono tiene asiento fijo en el signo *F*; que los tonos o voces procedentes de él, en nuestros días, los cantamos nosotros *bemol* por propiedad, y los antiguos por un tercio de tetracardo, y siendo éste tan diatónico y natural cuando rige la cantoría, como cuando ésta se rige por el signo *G*, no há lugar a duda, atendidas todas las circunstancias, que es genuina la interpretación puesta al texto, y no la que resulta de los demás signos.

Resuélvese la primera dificultad. (Not. marg.)—Objetarás en primer lugar que muchas cantorias carecen de *sæculorum*, y que por esta razón no se pueden conocer. Mas si examinas cuidadosamente el tono, en virtud del cual procede cada tono en su diapasón, según sus especies mayores y menores, fácilmente encontrarás lo que deseabas.

La segunda dificultad resuélvese fácilmente por los músicos más peritos, (Not. marg.)—Objetarás en segundo lugar que es difícilísimo y casi imposible conocer los varios y diversos modos de caracteres con que los antiguos anotaban sus cantorias. Mas considera que no hay variación sustancial en la verdad de la cosa; porque ciertamente el primer tono será perfecto, si la cantoría recorre todo su diapasón, cualquiera que sea el modo y los caracteres en que esté anotada o descrita. Para que la puedas, pues, distinguir, examina si su final es en *D*, y esto teniendo en cuenta su subida, bajada, cláusulas principales e intermedias; lo cual no

será propio de principiantes, sino de peritos en canto antiguo y moderno.

El canto antiguo no carecía de arte y de regla, como pretenden los que lo impugnan, (Not. marg.)—Objetarás después que es cosa sabida entre todos los cantores que las figuras o notas del canto llano o de canto sencillo, no se pueden aumentar o disminuir, según consta de su definición, y que como en el texto arriba puesto, las vemos disminuídas, parece que carecen de arte y de regla. Para resolver esta dificultad, advierte que el canto llano no siempre es simple, sino que muchas veces es mixto, como ocurre en los Himnos, Secuencias y en otras melodías, que se cantan en la Iglesia, lo cual ocurre en nuestro texto, pues del canto mixto usaban muchas veces los cantores góticos.

El *sæculorum* del antiguo canto no está, en realidad, sin figuras (Not. marg.)—Objetarás en cuarto lugar que a nuestro texto de sexto tono se le ha asignado ingreso (mejor *initium*) y *sæculorum* (esto es, final); mas toda anotación de *sæculorum* se hace en figuras llanas, y la nuestra carece de ellas; luego es arbitraria. A esto respondo, que aunque las figuras llanas de nuestro texto no aparezcan a nuestros ojos con sus tipos, según hoy suelen escribirse, en realidad, sin embargo, las hay; y todo *sæculorum* está sujeto a letra, y según la longitud o brevedad de las dicciones, la letra lo aumenta o disminuye.

Para que no te quede ningún escrúpulo, te pongo estas reglas (Not. marg. *Reglas de nuestro canto*):

Regla 1.^a El canto mozárabe o gótico siempre es mixto y se rige por la consideración de tiempo o de medida binaria, fuera de los himnos que están bajo medida ternaria; y para mayor inteligencia, examina los signos del texto arriba puesto.

Regla 2.^a Todas las figuras sueltas, aun las anotadas de diverso modo, como en los números 1 y 2, son semibreves, y el valor de cada una es un tiempo o medida.

Regla 3.^a Las figuras ligadas a otras dos o a cuatro, disminuyen su valor y le dejan en la mitad; de tal manera, que dos ligadas componen una semibreve; esto aparece en nuestro texto, en los números 3, 4, 6 y 7 y en las letras *M* y *Q*, con la diferencia que se observa en el número 4, donde se ligan cuatro figuras iguales de cualquier modo que estén colocadas; y aunque las figuras de las letras *M* y *Q* ligen cada una de ellas a otras cuatro figuras, se ha de entender que las dos primeras son mínimas y

las otras dos semibreves, lo cual se entiende más claramente en el ejemplo siguiente. Cuando vemos hoy en tiempo menor figuras ligadas igualmente a dos semibreves, les damos doble valor.

3.^a La figura que hay en el número 12 es breve: primero, porque allí media verso; segundo, para que allí se haga algún descanso para proseguirse el canto. La última figura que hay bajo la letra Q, es también breve, porque en ella se finaliza la obra.

Estas advertencias acerca del canto y sus figuras son, no sólo mías, sino de los más célebres músicos. (Not. marg.).

Todo lo hasta aquí dicho, lo aprendí de un muy célebre músico, pues allí, en su Mapa, se trata de todas las figuras musicales antiguas, tanto orgánicas como llanas, desde el siglo II de nuestra Redención hasta el XV inclusive; y si todavía tu ánimo vacila, lee la Historia del canto músico, escrita por el Rvdo. P. Juan Bautista Martini; en la página 398, tabla 5.^a, encontrarás ciertos tonos escritos en figuras o puntos semejantes a los nuestros.

Yo mismo fui instruído desde mi infancia en el canto melódico que se conserva en la Iglesia de Toledo (Not. marg.).—Añade a esto haber sido yo instruído desde jovencito en las reglas del canto, no sólo llano y figurado, sino también eugeniano o melódico, como llaman, el cual perdura en esta Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, hasta estos nuestros tiempos, hasta el punto de mezclarse, alternativamente, con el canto gregoriano en admirable consonancia.

¿Por qué se llama este canto *Eugeniano*? (Not. marg.)—Este canto se llama *Eugeniano* por su autor San Eugenio III, Arzobispo de Toledo en tiempo de los Reyes Godos. Este Santo Padre, peritísimo en el arte musical, ordenó el canto de esta Iglesia, y él mismo instruía en ella a los infantillos, como lo dan a entender la Historia de los Padres Godos y las antiguas imágenes. En realidad, el canto eugeniano estaba fundado en el sistema máximo, y le denominamos gótico, porque subsistió, no sólo hasta la invasión de los sarracenos, sino también durante el tiempo de su dominación, bien que corrompido. Por esta razón, la Iglesia toledana se apropió para siempre, como por derecho hereditario, el canto gótico y su interpretación; y por decreto de San Pío V, puesto en el Misal, se permitió retener en toda España el canto toledano, accediendo a los ruegos de nuestro católico Rey Felipe II.

Se comprueba por la razón y por ejemplos. (Not. marg.)— El canto eugeniano que ahora llamamos melódico, es de dos modos: de glosa simple y doble. De la glosa doble usamos en todos las festividades durante el año; de la glosa simple en las Ferias, Responsorios y Tractos; todo lo cual se hará más patente con un ejemplo. Hé aquí una glosa doble sobre el Gradual de la Misa de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo.

Para que se cante con la mayor perfección posible, se ha de observar, en primer lugar, que el compás o medida debe ser breve, pero no muy precipitado. Segundo: Que todo lo contenido en ambas glosas debe ejecutarse ligado; mas nunca picarás alguna nota, porque destruirás la melodía. Tercero: Los trinados, señalados por estas letras *tri*, no deben durar más tiempo que el valor de la figura sobre la que se han puesto, ya esté con puntillo ya perdure sin él. Cuarto: Jamás en la glosa de alguna nota te apartarás en un átomo de la notación, porque en esto consiste la melodía armónica del canto en cuestión.

Quien dudase de la exposición del texto o de la glosa del canto eugeniano, lléguese a esta Iglesia de Toledo y admirará cómo después de tantos siglos se conserva su memoria.*

Y en el mismo proemio o disertación históricó-crítica sobre la Liturgia y canto mozárabe del citado Cardenal Lorenzana, al folio XX, y después de la nota marginal *Ex cantu melodico* (del canto melódico), se lee traducido fielmente al castellano: «El canto, sin clave y sin líneas en nuestros tiempos desacostumbrado, aparece así en nuestro autógrafo constando solamente de puntos musicales, los cuales, según San Isidoro, se distinguían separada y claramente en tres partes de música, a saber: armónica, rítmica y métrica. Por lo que toca a la parte armónica, sepan todos los que cantan por su propia voz, que del ánimo y del entusiasmo se engendra el movimiento, y del movimiento el sonido, y que el tono, según San Isidoro (Lib. III de las Etimologías, cap. XXII), es la enunciación aguda de la voz, la diferencia y la cantidad de la armonía, que consiste en el acento o tenor de la voz, cuyos géneros dividieron los músicos en quince partes (escalas); de ellas el Hiperlidio es el último, el más agudo; el Hipodorio, el más grave de todos.» Es, pues, el canto la inflexión de la voz, según las reglas puestas por San Isidoro, pues el sonido es directo, y el sonido precede al canto.

San Isidoro distingue admirablemente las voces. (Not. marg.)—

No se ocultaba al Santo Doctor la diferencia entre las voces suaves y llenas; admirablemente define la voz aguda, tenue, alta, dura, áspera, opaca, no áspera y perfecta, que es alta, suave y clara: alta, para que alcance a lo sublime; clara, para que llene los oídos, y suave, para que enfervorice los ánimos de los oyentes.

Expone muy bien las reglas del canto. (Not. marg.)—Para conocer los números músicos trae Sañ Isidoro ciertas reglas aritméticas que hoy agradarán a todo perito en el arte de la música. «De esta manera (dice en el libro citado, cap. XXIII), encontrarás los números según la música. Puestos los extremos, por ejemplo, 6 y 12, observas en cuántas unidades es superado de 6 a 12, y si hay 6 unidades, lo elevas al cuadrado, y 6 veces 6 hacen 36. Unes aquellos primeros extremos 6 y 12, y juntamente forman 18. Partes 36 por 18, y se hace la mitad. Unes éstas con la suma menor, a saber, 6, serán 8, y será el medio entre 6 y 12. Por esta razón, 8 superan a 6 en 2 unidades, esto es, la tercera de 6, y 8 son superados por 12 en 4 unidades en la tercera porción. En la parte, pues, que supera, es superado.»

¿Mas para qué proseguir, si el lector tiene abierto el camino para compulsar los testimonios de San Isidoro?

De la simple lectura de cuanto traducido queda, infiérese que los que intervinieron en la edición Lorenzana no tuvieron a la vista los códices mozárabes en lo que a la música se refiere, y que aún teniéndolas, no hubieran adelantado gran cosa en la depuración crítica del canto, ya que en aquel entonces los estudios de paleografía musical eran cosa poco menos que desconocida. Aquellos puntos, comas, acentos y demás de la notación neumática, eran para los que prepararon la edición algo así como jeroglíficos indescifrables. El músico Romero de Avila, que fué, a lo que parece, principal colaborador en la parte referente al canto, no pasaba de ser un mediocre compositor, y, sobre todo, un pseudo erudito de la época, muy poco versado en paleografía y crítica musical; así se infiere de las reglas propuestas para la ejecución de lo que él llama música de *melodía*, en oposición al severo y grave canto antiguo. La melodía que él pone no es sino una glosa, un adorno aderezado con poco arte y menos habilidad, sometido a valores mensurables en tiempos fijos y determinados; y esto, en verdad, no es sino desfigurar el canto más o menos adulterado que pasaba por tradicional, sin darle, en cambio, ni un átomo de belleza, a causa de aquel truncar y desfigurar las

fórmulas simples y compuestas del verdadero canto eclesiástico. Es decir, que el canto mozárabe o eugeniano, para los restauradores de la edición Lorenzana especialmente, no es sino el mismo canto coral en uso, el canto llano, un tanto desfigurado por la glosa que de él se hace, sometién-dole a compás binario o ternario; en cambio, las piezas litúrgicas que son respetadas sin mutilaciones ni transformaciones, pueden pasar por más auténticas y tradicionales, si bien, claro es, nadie puede afirmar con seguridad hasta dónde se extienda esa autenticidad y origen tradicional. Quiere decir todo esto que, a pesar del aparato de erudición con que los compiladores, y especialmente Romero de Avila, procuran aparecer ante los doctos respondiendo del cómo de su obra, hay allí más sobra de buena voluntad que de crítica e investigación histórica. Tiene, pues, un valor muy secundario cuanto hemos traducido del proemio de la edición Lorenzana y más secundario aún la explicación que del canto mozárabe hace el Sr. Romero de Avila.

*
**

Bien sabido es que la Catedral Primada atesora lo mejor de lo mejor que se ha producido en todas las Bellas Artes; mas lo que se ignora casi por completo, tratándose de códices, manuscritos y libros de música, así de coro como de atril o facistol, es que esa riqueza alcanza el límite —no es exageración— de lo mucho bueno que se compuso en los siglos XVI y XVII; aun del siglo XV, cuando el coloso de Prenestre todavía no había nacido y la música caminaba a tientas y sin rumbo fijo, posee obras de gran valor artístico; y del siglo XVIII, de esa época fatal para la música religiosa por la introducción del género sinfónico en la Iglesia, cataloga alguna que otra composición de cierta importancia, a manera de foco mortecino que lanza de vez en cuando antes de llegar a extinguirse algún pequeño resplandor; del siglo XIX mismo, en medio del caos y de la anarquía reinante en arte musical-litúrgico, aún muestra composiciones que, comparadas con las de la buena época, nada valen ni nada dicen al sentimiento religioso, es verdad, pero que escritas en un tiempo de decadencia e incultura general en materias de arte, son ciertamente algo que abren el corazón a la esperanza de mejores días;

tales las del maestro Jiménez Hugalde, discípulo aventajadísimo del célebre D. Hilarión Eslava. ¿Qué más? De los siglos X al XIV guarda el Archivo Capitular hermosos e interesantes manuscritos sobre el canto mozárabe o toledano y gregoriano, que están pidiendo a voz en grito la mano de un erudito investigador que los saque del polvo donde yacen, para que de esta suerte vea la Europa sabía cómo España tiene dentro del arte musical una personalidad tan robusta y tan bien definida como en las demás Bellas Artes, en la Pintura especialmente.

Y lo primero que hay que investigar al tratar de la música toledana, mozárabe, visigoda, eugeniana e isidoriana, que con todos estos nombres se conoce, según veremos, es esto: *¿Qué es el canto mozárabe.*

En un aprieto se vería para contestar a esta pregunta, quien creyera ser el que tan en uso está en la Capilla Mozárabe desde luengos siglos y no hay tal. Los capellanes actuales, no hacen sino ejecutar lo que hasta ellos llegó generación tras generación (corrompido por supuesto); lo que se ejecutará, si Dios no lo remedia, hasta no se sabe cuándo; lo que ejecutarían mejor o peor los que aún amantes de la buena música (la única digna del Templo del Señor) y deseosos de ver restauradas unas melodías que tantas alabanzas merecieron de nuestros antepasados, pasarán por esa Capilla, como tantos otros pasaron. Y es que ni las ediciones de Cisneros ni la de Lorenzana (tan interesantes desde otros puntos de vista), merecen fe en cuanto al canto. Para llevar a cabo esas ediciones, precisábase una compulsas con los textos primitivos, estudiando de paso su modalidad, ritmo, ejecución probable conforme a la buena tradición, su origen y diversificación del canto gregoriano (caso de que ambos sean hermanos gemelos de una misma madre, que tal vez pueda ser una serie de melodías antiguas de procedencia judaica o quizá de primitivos ritos de Oriente); todo, en fin, lo que constituye la naturaleza íntima.

Nada de esto se hizo, nada de esto se hace, y por eso nadie sabe a ciencia cierta, qué es el canto mozárabe. Parece ser que el Códice más interesante que hay para llegar a determinar que sea nuestro canto, es el existente en el archivo de la Catedral de León; los Benedictinos de Silos lo tienen en estudio; ya han publicado muy concienzudos trabajos sobre él, a base de la paleografía del P. Pothier y de D. Mocquereau (también benedictino),

y pronto, si Dios quiere, podremos ver un número respetable de melodías genuina y auténticamente mozárabes, tal cual se ejecutaban en los primeros siglos medioevales a que parece remontarse el tal códice, anterior quizá a los de la Biblioteca toledana. Esperemos, pues, a que tan beneméritos operarios publiquen el fruto de sus estudios, para saber a qué atenernos en esta cuestión.....

Que conservamos algunos cantos mozárabes, desfigurados, claro es, por la mala transcripción y peor ejecución, es indudable.

Ruego a mis lectores que saboreen el dulcísimo *Christe Redentor*, que se ejecuta en Toledo en los entierros de Canónigos y Beneficiados, y quedarán pasmados de la fuerza intensamente dramática de esa melodía o genuinamente mozárabe, o de rai-gambre gregoriano-mozárabe a que nos referíamos..... Sobrio, casi sin adornos, de escaso ámbito, parece un como quejido escapado al alma en espera de que el Señor otorgue su perdón al pecador finado. Puedo decir de mí—y lo aseguro por mi honor— que la primera vez que hube de escuchar tal canto, sentí todo el escalofrío de la gran tragedia humana; la de la muerte, con sus consecuencias de ultratumba. ¡Con qué fuerza emotiva brota del corazón aquella hermosa plegaria! ¡Con qué suavidad expresa su música la confianza tan espontánea que se contiene en la letra! Y esto que a mí me sucedió, sucede—lo he oído a no pocos de Toledo y de fuera—a cuantos libres de prejuicios, examinan estas cuestiones desde un plano superior. No cabe dudar, por tanto, que esa melodía tiene un origen remotísimo, sin que pueda precisarse cuál sea, para mí, pertenece a esa época indecisa en que las liturgias nacionales, van formando poco a poco por yustaposición de elementos, sus cantos, ritos, ceremonias y costumbres. ¿El siglo VIII? No se puede calcular. Tal vez, algún día, la crítica diga en esto la última palabra.

Otros cantos, más o menos mozárabes, se conservan, como el de la *agenda mortuorum*, pero tienen ya tanto variado y adulterado, que no hay medio de saber cuál sea su fondo, si mozárabe o de procedencia gregoriana. No creo que pasen de una docena las melopeas más o menos auténticas de tradición mozárabe, que en la actualidad se conserven; lo otro, lo que se canta y pasa por tal, son retazos tomados de aquí y de allí.

Los Sres. Riaño, Villamil, Pedrell, Monasterio y otros, que estudiaron los códices mozárabes de nuestra Catedral, vieron en

ellos algo así como un *puleus sine fune*, al dar con aquellas series de puntos, de neumas colocados a lo que parece, sin otra razón de orden que el capricho del amanuense, y en que no hay ni una línea o clave que explique, a lo menos, el por qué de aquello tan enigmático aun con un libro de paleografía musical a la mano; es decir, que falta a los códices mozárabes el procedimiento utilizado para descifrar los manuscritos gregorianos anteriores a la invención de las líneas del pentágrama, esto es, anteriores a Guido de Arezzo. ¡Tan *sui géneris* son!

Por esta razón, mientras no se de con el *quid* para hacer la versión a nonación usual, no hay que hablar de canto mozárabe con fundamento de verdad; el argumento servirá para hacer párrafos de oratoria hueca sobre la tradición toledana, pero no para realidades tangibles.

Vaya entretanto un aplauso a los Benedictinos que tan a pecho han tomado lo del canto mozárabe para descifrarnos el citado códice legionense; pues si por el hilo se saca el ovillo, pronto por lo de *allá*, sacaremos lo de *acá*.

*
* *

Veamos ahora si reúne los caracteres de auténtica y genuina tal cual aparece en los libros manuscritos en uso o en los impresos por orden del Cardenal Lorenzana a fines del siglo XVIII.

Dadas las dificultades que entraña esta cuestión, para resolverla habría que llegar hasta la depuración de los textos contenidos en los códices y manuscritos, y quién sabe si hasta en libros incunables, averiguando también su génesis, desarrollo y evolución a través de los siglos, y por fin cómo y por dónde se ha transmitido hasta nosotros el tal canto que, bien examinado, y al menos como hoy se ejecuta, no es, ni mucho menos, para entusiasmar a los oyentes, y, que sin embargo, hizo en otro tiempo las delicias de las generaciones que ya pasaron, inspirándoles entusiasmo y fervor religioso, mereciendo además los mayores elogios de cuantos sobre él escribieron. Mas no siendo esto posible, a lo menos por hoy, contentémonos con una labor de conjunto.

Entre los libros donde puede estudiarse el canto eugeniano, hay dos de facistol, usados a diario por los Infantes de Coro,

para el canto del Gradual y alleluya de la Misa, que contienen en pergamino, bastante bien conservado, parte de la liturgia, bajo el título de canto *eugeniano* o *mozárabe*. Uno de los dos libros en cuestión contiene las Dominicas y Fiestas movibles de todo el año, y comienza como el Misal y Breviario Romanos por el Adviento (*Dominica prima adventus*, dice la primera hoja); y el otro se refiere al *Proprium Missarum de Sanctis*, según reza el primer folio, comenzando *In festo S^ti Andreae Apostoli*, en conformidad también con el Misal y Breviario Romanos, según la corrección tridentina y de San Pío V.

Ahora bien: ¿quién copió, reformó o mejoró en estos libros el canto que de antiguo venía ejecutándose en la Iglesia de Toledo con el título de eugeniano, toledano, mozárabe e isidoriano, y que de unos en otros se transmitió, generación por generación, constituyendo a modo de depósito sagrado digno de conservarse por siempre?

Una especie de prefacio puesto *in capite libri*, antes del Gradual de la Dominica primera de Adviento, nos da la clave para saber a qué atenernos en la resolución de la cuestión propuesta.

«Este libro, dice el amanuense, y los demás que contienen el Canto Eugenio, llamado comunmente de Melodía, se mandaron escribir por el Excmo. S.^r D.^o Francisco Lorenzana, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller maior de Castilla, Prelado Gran Cruz de la R.^a Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, del Consejo de S. M., etc., cuyo canto corrigió y enmendó de los Vicios, originados por el transecurso de tantos siglos y redujo a Arte para su perpetua duración D. Jerónimo Romero Avila, P.^o Racionero, Claustro y Maestro de Melodía de la Santa Iglesia Primada de dicha ciudad, año de 1774.»

Y en el segundo tomo o libro, intitulado *de Sanctis*, según hemos dicho, hay unas líneas en la página 96 que aclaran en gran parte algunos puntos previos para saber a qué atenernos sobre la autenticidad y genuinidad del canto en cuestión.

Dicen así las avisos para que los seises canten con perfección cuanto contienen todos libros de Melodía:

«1.^o Todo lo que se expone vajo de este tiempo (en compás binario), no se ha de llevar muy acelerado, sino en un aire mediano.

2.^o Lo que ha con este compás (de tres por cuatro), se ha de cantar con aceleración no mucha.

3.º No se erirá punto alguno con la garganta, sino que todo quanto ocurre bajo de los Tiempos arriba señalados se cantará ligado.

4.º Los Trinados, no durarán más de lo que duren las figuras sobre que vienen, ya sean con puntillos, ya sin ellos.

5.º No se introducirán más ni menos notas que las que se señalan en todo Canto, porque de ser así todo se destruye, disfigura y se echa a perder. Hijos míos: Conservad en vuestra memoria estos avisos y baian pasando de unos en otros como tan importantes. Alabad en este Santo Coro con la Mayor pureza de vuestro corazón, con este canto tan sencillo al Señor, quien a vosotros y a Mi nos coloque entre los Angeles para alabarle Eterna Mente.»

Así, a la letra, dicen los avisos que el amanuense autor da a los niños encargados de ejecutar con arte y maestría el canto eugeniano, para que su canto o melodía sea mensajera de paz y dulzura en los ánimos de los oyentes.

No son muchos esos consejos, como se ve, y aún de ellos sobran tal vez algunos, ya que están contenidos en las reglas del buen canto y de la buena lectura (elemento éste indispensable para cantar con perfección, gusto y arte), y no hacía falta consignarlos por vías de avisos o consejos.

Mas antes de proseguir en nuestro asunto acerca de la genuinidad y autenticidad del canto toledano, probemos el inciso arriba apuntado, a saber: que el canto eugeniano, isidoriano, mozárabe o visigodo, son uno mismo con distintas denominaciones.

En la Biblioteca Provincial de Toledo hay un documento, no catalogado, procedente de los fondos del antiguo Archivo Arzobispal que, sin indicar en su encabezamiento a qué Cardenal va dirigido (si bien hay motivos para sospechar que es al Eminentísimo Sr. Lorenzana que tan a pecho tomó lo de la reforma, corrección y edición de nuevos misales y breviarios mozárabes, como lo publican los libros que vemos en las Capilla de ese rito en la Iglesia Primada), dice así, vertido del latín en que está escrito, al castellano: «Excelentísimo Señor: Muchos varones sapientísimos tanto extrangeros como de nuestra nación trataron acerca del origen y antigüedad del Oficio de los Mozárabes, y de la Liturgia que frecuentemente (*passim*, dice el texto), se denomina *hispánica, gótica, isidoriana y toledana*. Por esta razón, a mí, el más inferior de todos, no me interesa hacer una disertación

sobre asunto tan difícil y oscuro, o exponer las varias opiniones que más favorecen su antigüedad y que más acrecientan el honor hispano; sólo me limitaré a disipar dudas, destruir falsedades y a asentar lo que todos tienen por cosa admitida; esto exige como débito Vuestra Benignidad, Dignidad, Grandeza y deseo de conocer el orden que tanto en la Sagrada Liturgia como en el Oficio observan los Mozárabes.....» y continúa el documento con una disquisición histórico-crítica sobre la liturgia visigoda, sin que se diga nada relativo a la música como elemento integrante de tal Liturgia.

Mas ya que no en éste, en otro documento, incompleto por cierto, y no catalogado tampoco, como el anterior, se encuentra algo que ilustra al curioso investigador sobre la procedencia de las fuentes de notación musical en que bebieron los que, en tiempos del Cardenal Jiménez de Cisneros, llevaron a cabo la impresión del Misal y Breviario mozárabes.

Se trata de un documento en el cual se hallan traducidas a notación moderna los neumas propios de la escritura musical durante un gran lapso de tiempo en la Edad Media. Primero aparece en él lo moderno, es decir, el pentágrama con su música y su letra; luego los neumas *in campo aperto*, es decir, sin línea alguna; y, por fin, y debajo de ellas, la letra que se aplica para cantarlos.

Aún hay otro documento en que se ponen ejemplos como modelo para indicar que se han respetado y traducido fielmente los neumas de los libros mozárabes. Ambos documentos son transcripción del misal mozárabe manuscrito existente en la Biblioteca de la Catedral toledana, en el cual se encuentra (estante 30, caja 2), en caracteres góticos la misa llamada *Mediante die festo*, de donde toma el amanuense como ejemplo de notación neumática y de su interpretación las palabras *mediante die festo ascendit*, en la confracción del Pan. Los ejemplos del otro documento tienen por letra, uno, *alleluia, christi generatio* (Introito de la Misa de la Anunciación de la B. V. María, que San Ildefonso compuso a lo que se cree, según reza el documento en latín); y el otro, *suscepimus Deus misericordiam tuam* (también del Introito en la fiesta de la Purificación, conforme al antiguo Oficiario toledano). Los documentos en cuestión son interesantes, tanto desde el punto de vista histórico-crítico, como musical-paleográfico, por tratarse de una copia o trasunto, al parecer *fiel*, de algo

muy interesante que se contiene en el Misal Mozárabe de la Iglesia de Toledo.

Quede, pues, sentado que bajo distintas denominaciones se contiene un sólo canto, especial y propio de la Catedral Primada.

*
*
*

Prosiguiendo ahora en la tan interesante cuestión de la autenticidad y genuinidad del actual canto toledano o eugeniano, lo primero que nos interesa declarar es cuánta sea la autoridad artístico-musical del citado D. Jerónimo Romedo de Avila, para llevar a cabo por sí y ante sí una depuración de textos, y reformar —valga la frase— un canto que contaba en pro de su anotación y ejecución con el apoyo de la tradición y del buen arte, pero que para los oídos del último tercio del siglo XVIII sonaba a algo bárbaro y anti-rítmico. No comprendían aquellos pseudo-ilustrados cómo sin sostenidos, sin ritmo a medida, sin escalas mayores y menores, sino sólo con modos, ritmo libre, etc., pudiera ser melodioso un canto; por esa razón pusieron sus manos pecadoras en la reforma de una obra que excedía con mucho a sus alcances intelectuales y a sus conocimientos artísticos, ya que dejar el canto en el estado en que la reforma de Cisneros le diera por bueno, era para ellos un abandono que la munificencia y esplendidez del Cardenal Lorenzana, Arzobispo de Toledo a la sazón, no habría de tolerar. Nos encontramos, pues, con que a fines del siglo XVIII, hay en la Catedral toledana un Racionero con el Cargo de Claustrero o Maestro de Melodía de los Infantes de Coro, ejecutantes del canto eugeniano, que reforma—así lo dice él— el canto que de luengos siglos se venía usando sin interrupción en la Primada de las Españas.

En el libro tercero de Relaciones de personal de la Catedral toledana figura en la Relación 50 (la de Claustrero), «Don Gerónimo Romero, Presbytero, que fué Seyse y opositor a los Magisterios de Capilla; fué nombrado Claustrero en 31 de dicho mes de Octubre (por muerte de D.ⁿ Juan Sanchez Lain, acaecida en 13 de Octubre de 1749); presentó en 3 de Noviembre, se le aprobó en 19 del mismo mes y año de 1749, y murió en 15 de Diciembre de 1779, a las cuatro de la tarde.»

De la simple lectura de estos datos se infiere que o la suerte no fué muy en favor del S.^r Romero al opositar a la Maestría de

Capilla de Toledo, o que sus conocimientos artístico-musicales no estaban a la altura que reclamaba Catedral de la importancia de la Primada. Lo mismo en un caso que en otro, no parece que las circunstancias del S.^r Romero fueran las más a propósito para reformar el canto eugenio, pero ni siquiera para componer obras de algún relieve. Los Maestros de Capilla con quienes debió de opositar el Racionero Romero, fueron D.ⁿ Jaime Casellas y D.ⁿ Juan Rosell, que desempeñaron el Magisterio aquél desde 1733 hasta 1762, y éste desde el 1763 a 1780. No conocemos todas las obras de estos Maestros, pero sólo unas cuantas de ellas examinadas nos son más que suficientes para hacerles la justicia de que fueran dignos de desempeñar el cargo por sus conocimientos y pericia en el Divino Arte, y de ninguna manera por el favor y el compadrazgo.

Dedúcese de lo expuesto que nuestro Racionero, siendo maestro de melodía tenía gran empeño en *modernizar* (!), adaptándolo al gusto de la época, lo que se tenía por viejo y digno de ser reformado; y que por otra parte el Cabildo de Toledo, con su Cardenal a la cabeza, veían con buenos ojos la reforma y los trabajos de su Racionero Claustreiro. También se infiere, indirectamente al menos, que el Sr. Romero Avila no tenía los conocimientos artísticos de arqueología y paleografía musicales que exigía una obra de tal magnitud.

Por todas estas razones creemos nosotros que ni es auténtico ni genuino tampoco el canto eugeniano o toledano tal como se ejecuta hoy y tal cual aparece en los libros de la reforma del Cardenal Lorenzana, que son precisamente los reformados por el Sr. Romero de Avila; no hay más que echar una ojeada por aquellas interminables series de notas colocadas sin orden ni tino en pentágrama al uso moderno, y no en letrágrama como se usó hasta el siglo XV; sobre aquellos sostenidos, bemoles, compases, aires, ritmo compaseado y siempre uniforme, silencios regulares y medidos, etc., etc., para inferir con lógica rigurosa que aquello no es, no puede ser, el canto tradicional de la Iglesia de Toledo; ni más ni menos que lo que ocurrió con la edición médica del canto tradicional propio de la Iglesia romana; que sólo el desconocimiento y falta de compulsación y estudio de los manuscritos antiguos y del olvido en la interpretación que durante la Edad Media se le daba, podía autorizar los despropósitos artísticos del pesado y atormentador canto-llano a la usanza de nuestras Catedrales y Parroquias. En nuestro caso, la anotación verdadera y la

interpretación artística del canto toledano, desaparecieron en gran parte con la edición poco escrupulosa de Cisneros, y totalmente con la de Lorenzana; esta es, al menos, nuestra opinión, después de estudiar los libros así de liturgia como de música debidos a esas dos ediciones; creemos, por tanto, que únicamente dando con la clave que nos lleve a descifrar los antiguos manuscritos de la Biblioteca toledana, escritos en notación neumática, en *campo aperto*, es como puede llegarse al conocimiento exacto de una melodía que al presente no es más que un remedo de lo que debe ser: hasta la fecha, sin embargo, ninguno de los paleógrafos y eruditos que los han estudiado, han podido descifrar aquellos códices de valor artístico inestimable ¡quién sabe si así como se han llegado a descifrar los del canto gregoriano, también por medio de la confrontación de unos con otros, gustaremos algún día de las dulces melodías de un canto que entusiasmaban a nuestros antepasados.

Y nos confirmamos más y más en la opinión de no ser auténtico ni genuino el canto toledano de la edición Lorenzana, varios papeles de música, verdaderos documentos de gran interés para dilucidar esta cuestión, de la Biblioteca Provincial. He aquí algunos de sus títulos: «Missa Góthico o Muzárabe, al Sacratísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesuchristo que se ha de cantar el día del presente mes de Abril ante la Cathólica Magestad del Sr. D. Carlos Tercero (que Dios guarde) en la Capilla del Corpus Christi, sita en esta Santa Primada Iglesia; Reducida de Cóthico, a figuras del presente tiempo, por D. Gerónimo Romero Avila, Presvitero, Racionero Claustroero y Maestro de Melodía de la misma Santa Iglesia. Año de 1776.»

La misa en cuestión debió de ser a cuatro voces, porque el papel sobre el cual figura como cubierta lo transcripto, es el de tiple, y sin duda se han extraviado los de las otras voces que, conforme al estilo polifónico de la época, irían acompañando en contrapunto de escaso interés melódico a la melopea mozárabe del *cantus* o tiple.

«Misa de Canto Góthico, o Muzárabe, para el día de la Exaltación de la Cruz, y los Hymnos propios de San Lucas y San Torcuato, expuesto por Jerónimo Romero Avila, Presvitero Racionero Claustroero, y Maestro de Melodía de la Santa Iglesia Primada de la Españas, de esta Ciudad de Toledo, año de 1776», es el título de un pequeño libro de canto en pergamino; en él se contiene lo indicado en el título con todo lo que es propio de la

época, a saber, pentágrama en vez de tetrágrama, ritmo medido, de vez en cuando sostenidos, bemoles, etc.; es decir, que a pesar del título del libro, difícilmente se atisba cuál sea el canto *verdad*, el genuino y tradicional, por los adornos que le disfiguran.

Esto es cuanto hemos podido hallar relativo al canto toledano. Bien poco en verdad, pero sí lo suficiente para que los eruditos a base de esto, puedan emplear sus investigaciones. Precisamente, no há mucho tiempo que los PP. Casiano Rojo y Germán Prado (O. S. B.) han estado en Toledo durante una temporada estudiando las melodías mozárabes en los libros anteriores a Mendoza y Cisneros, por ver de restituirlas a su primitiva integridad y especial manera de ser. No sabemos cuál será el resultado de su labor, ni si llegará a resonar en la Capilla Mozárabe el canto primitivo; mas lo que sí afirmamos es que merecen sinceras alabanzas por su generoso esfuerzo.

* * *

En cuanto al valor de las fuentes primarias para el estudio del canto mozárabe, desde luego es grande; pero hoy por hoy son algo enigmática y desconocido cada uno de los códices donde se contiene. Respecto a las fuentes de segunda o tercera mano, poca fe merecen; una tradición, que pasa por fiel, pero que indudablemente no lo es, pretende que admitamos como oro de buena ley, lo que no ha pasado por el crisol de la crítica depurada, racional y científica. Allá con su tradición y su toledanismo musical los que otra cosa dicen; para nosotros, para los que inquirimos el por qué de las cosas, no pasa de ser un canto rutinario el llamado pomposamente *toledano*, que otros tienen por algo que se debe poner frente a frente al gregoriano restaurado por Pío X.

Y con esta ocasión no estaría demás hacer un estudio sobre los libros corales de la Catedral Primada, de tradición mozárabe, de los de facistol, de tradición gregoriana pura, adulterada, y por fin corrompida; mas esto excedería los límites que nos hemos propuesto en nuestro estudio, como excedería igualmente el dar cuenta de lo que cada convento de Religiosas de la capital eclesiástica de España guarda relativo a libros de Coro con música propia de su Liturgia; sobre ser abrumador todo esto, de nada

nos serviría para aclarar puntos oscuros y dudas referentes a cuestiones de alta crítica paleográfico-musical.

Personalidades de tanto relieve como los Padres Benedictinos Pothier, Ferotin y Lucio Serreno, por no citar sino unos cuantos, han puesto a contribución sus conocimientos para descifrar los códices mozárabes y nada han conseguido; temeridad grande, pues sería en nosotros acometer una obra que ellos no pudieron realizar. Por otra parte, cuando ni el Cabildo toledano ni los eruditos españoles en el campo de la Historia y del Arte han tomado a pecho lo de restaurar las melodías de tradición mozárabe y las toledano-gregorianas, que de todo hay, contenidas en códices, misales, evangelarios, etc., de distintos siglos para presentarlas a Roma como algo muy nuestro, muy español, y luego, una vez aprobadas, darlas a conocer al mundo de la fe y de la piedad, haciendo de esta suerte saborear a los fieles de hoy el dulce manjar elaborado por sus antepasados, ¿cómo vamos nosotros a enfrascarnos en una obra que exige muchísimo tiempo, tal vez años y años, quizás toda la vida, muchos dispendios, y cuyo resultado sería bien problemático en orden a la Liturgia? Conste, sin embargo, nuestra buena voluntad de ayudar a llevar a cabo tan grande obra de restauración musical al que tomando con calor y entusiasmo este asunto, quiera venir a Toledo dispuesto a trabajar, sacrificando intereses y gustos, y atento únicamente a la gloria de Dios: para quien, como nosotros, vive en Toledo y es aficionado al Arte; este sería el mayor placer que podría experimentar como Sacerdote, como español y como amante de la música sagrada.

Para erudición de los aficionados a estas cuestiones digamos que, consultados varios libros de canto gregoriano-toledano, anteriores a la reforma de Pío V, hemos hallado alguna que otra melodía como algo típico que no es conforme al canto de la liturgia romana, sino propio quizás de lo que los Ildefonsos, Eugenio, Isidoros y Leandros, fueron recogiendo de las antiquísimas melopeas, dándoles ellos forma y estructura netamente litúrgico-española. Efectivamente; el canto del *Exultet angelica turba, el Passio, las Lamentaciones*, mas ciertas cadencias en el canto de la Epístola, del Evangelio y el Pater noster de la misa, hace sopechar que en aquello tan *sui generis*, hay algo muy nuestro, pero que, bien estudiado, no difiere esencialmente de la música gregoriana admitida y usada en Europa; parece uno el origen de ambas melodías y vario el desenvolvimiento de la misma.

¿Cuándo vino su diversificación? Hé ahí un punto interesante que la crítica aclarará quizás algún día. También el canto de la *Agenda Mortuorum*s (oficio de Difuntos) y de alguno que otro Gloria, Credo, Prefacio, etc., son melodías, muy interesantes, más o menos diferentes del canto romano.

Hemos de decir, sin embargo, a fuer de imparciales, que comparando los libros de canto toledano con sus similares, los que sirvieron para la Corrección de San Pío V (muy mal llevada a cabo por cierto), no difieren casi en nada; su fondo es el mismo; hasta hacen sospechar si lo que creemos toledano no será el mismo canto gregoriano de la Europa cristiana adaptado a la usanza local toledana y adicionado desde luego en nuestra patria conforme a la manera especial de cantar de cada Iglesia.

Lo cierto es que los libros editados por orden de Cisneros y por él prologados en 1515 y 1516 (el *Passionario* y el *Intonario*), luego reimpressos en Alcalá y en Toledo, en 1525 y 1567, respectivamente, que algunos quieren presentarnos como modelos típicos de canto toledano, no son sino una transcripción incorrecta y mutilada en no pocas fórmulas neumáticas de los antiguos manuscritos y códices existentes en el Archivo de la Primada, conformes en un todo con no pocos de las Iglesias de Francia, Italia y Alemania. Mas decimos; que aún los Misales y Brevarios impresos en el mismo Toledo durante todo el siglo XVI, son ni más ni menos, en cuanto a la música, que una ligera modificación del canto usual de toda la Iglesia, lo cual es de extrañar tanto más cuanto que, siendo Toledo la capital eclesiástica de España, y con tradiciones propias en música, no parece que debiera haber omitido lo *suyo*, lo *típico*, lo tradicional, si lo tenía, al dar a la estampa sus libros tan necesarios en la Liturgia. ¿Por qué no lo hizo?, ¿qué obstáculos se opusieron a su realización, caso de intentarlo?, ¿es quizás por que ni aun siquiera en Toledo se sabía lo que era lo *toledano*?, ¿tal vez porque lo rutinario y antiartístico y sacristanesco de entonces como de hoy, quería escondarse con la muletilla de ser *toledano y netamente español*? Nada de esto sabemos, ni la crítica lo ha aclarado todavía; lo que sí aseguramos a vista del Misal y Breviario mozárabe de 1500 y 1502 o de los Misales toledanos generales de 1499 y de 1517, del Procesionario de 1562 y del *Passionario* también de 1576, impresos todos en Toledo, es que, aún el más versado en cuestiones de crítica y estética musical, sabrá distinguir qué hay en ellos propio y qué

extraño, aparte, claro es, lo arriba apuntado de *Pange Linguis, Passio*, etc., etc.; se observan, es verdad, ligeras variantes, efecto de diversa interpretación y transcripción, pero nada más. Y si esto ocurre con lo impreso en el mismo Toledo, *a fortiori* ha de ocurrir en lo de Salamanca, Alcalá, Burgos, etc. Es decir, que la denominación de canto toledano indica algo vago e impreciso en la Historia del arte musical español, y que el canto mozárabe, el de la liturgia Isidoriana, es algo todavía más desconocido e inexplorado.

Como nota curiosa, demos ahora cuenta de algunas obras musicales impresas en Toledo. Sabido es que la imprenta alcanzó en esta ciudad gran desarrollo, pero lo que suele ignorarse es que no sólo se imprimieron libros, sino también gran número de composiciones de música.

*
**

Papeletas de catalogación de composiciones u obras musicales impresas en Toledo, tomadas de la obra del Sr. Pérez Pastor «La Imprenta en Toledo»:

«Villancicos para cantar en la Navidad de nuestro Señor Jesu Christo. Hechos por Esteban de çafra. El primero al tono de ojos morenicos. (Al fin).

Toledo Jua. Ruyz. M.D.X.C.V.

4.º, letra gót. Viñeta de madera, 4 hs., sin fol. con la sign. A.

Contiene:

Villancico Digas pastorcico.

Otro que dice: Vamos, amigo, jugando.

Canción que dice: Rite, hé, hé.

Villancico en la Ciudad de Betlen.

Otro. Dime, dime, Gil Bragado.

Otro. Pascualejo, que has habido.

Otro. Que le llevas, di polido.

Canción que dice: Bajo de la peña nace.

La canción «Bajo de la peña nace» la reimprimió Bøhl. de Faber. Salvá.»

«Letras de los Villancicos de Navidad. Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo. Primada de las Españas este año

de 1662. (Al fin). Con licencia. En Toledo. Por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S. año 1662.

4.º, 4 hs., signat. A, a dos cols.

Empieza:

O que bien navega
la Nave más bella.....

Acaba:

Con eso la Cuenta? A Dios.
Atención &.

Bib. N.º

«Letras de los Villancicos de Navidad. Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo. Primada de las Españas este año de 1664. Con licencia. En Toledo. Por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S.

4.º, 4 hs., sin fol., signat. A, a dos cols.

Empieza:

Por celebrar con más gozo
la noche de Navidad.....

Acaba:

Mi corazón no es capaz.
No le digan, &.

Bib. N.º

«Letras de los Villancicos de Navidad. Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas este año de 1665. Con licencia. En Toledo por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S.

4.º, 4 hs., sin fol, signat A, a dos cols.

Empieza:

La Navidad que anda siempre.

Bib. N.º

«Letras de los Villancicos de Navidad. Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas este año de 1666. Con licencia. En Toledo por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S.

4.º, 4 hs., signat. A, a dos cols.

Empieza:

Pues manda Dios que en su día
todas sus obras le alaben.

Acaba:

Bib. N.º

«Letras de los Villancicos de Navidad que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas este año de 1667. Con licencia. En Toledo por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S.

4.º, 4 hs., signat. A, a dos cols.

Empieza:

Fué la Navidad pasada
de las artes liberales....

Acaba:

Que le vayan a buscar
Jesús que lindo mirar, &

Bib. N.º

Letras de los Villancicos de Navidad. Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo. Primada de las Españas este año de 1668 (Al fin). Con licencia. En Toledo por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S. Año de 1668.

4.º, 4 hs., signat. A, a dos cols.

Empieza:

1 A del Cielo
2 Quien cantal....

Acaba:

Que en Belén esta noche los Maytines son
Salgan, Salgan, &

Bib. N.º

«Letras de los Villancicos de Navidad: Que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo. Primada de las Españas este año de 1669. (Al fin). Con licencia. En Toledo por Francisco Calvo. Impresor del Rey N. S.

Empieza:

Que gloria significa
que gozo que contento.

Acaba:

Yo no se lo que se tiene estos días
la Aurora, &

Bib. e.º

Villancicos para la festividad de los Santos Reyes. El siguiente es el único que se imprimió en Toledo:

«Villancico que se ha de cantar en la festividad de los Santos Reyes. En la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas. (Al fin). Con licencia en Toledo. Por Y. Martín Marqués. Impresor del Santo Oficio y Director de la Real Imprenta de la Santa Cruzada.

4.º, 2 hs., sin fol. ni signat.

Empieza:

Reyes. 1.º El que nació Rey potente.....

Son del año de 1780, según nota del encargado del Archivo de Música de la Catedral de Toledo.

No consta que se hayan impreso otros Villancicos para los maitines de Reyes en esta Catedral.

Bib. de D. Francisco Asenjo Barbieri. »

Sigue en Toledo la impresión de Villancicos para uso de la Catedral Primada durante el siglo XVII, años de 1670, 72, 73, 75 (el de este año siendo Maestro de Capilla y Racionero, D.ⁿ Pedro de Ardanaz; en los de los anteriores no se indica el nombre del M.^{ro} Director de la Capilla); de 1677, 82, 83, 84 al 94, 96 y 97, también del mismo Maestro Ardanaz.

Del siglo XVIII tenemos impresiones de Villancicos, al tenor de la costumbre seguida, en los años 1702 (del citado M.^{ro} Ardanaz); 1708 y 1709 (estos dos sin indicación del compositor); 1711, siendo Maestro de Capilla D.ⁿ Miguel de Ambiela, y 1714 a 1722, del mismo compositor; en los de 1733 y 35 no se indica quién sea su autor. Del Racionero y Maestro D.ⁿ Jayme Casellas son los Villancicos de 1739, 40 y 41; en los de 1742 se omite el compositor; los de 1743 corresponden al mencionado Casellas, así como también los de 1746 a 1762; al Maestro de Capilla D.ⁿ Juan Rosell pertenece la composición de los de 1763 a 1779; y, por fin, al Racionero y Maestro de Capilla D.ⁿ Francisco Juncá, los de 1780 a 1791.

Es digno de notarse que con ocasión de venir a Toledo el Rey Carlos IV en 1792 compuso el citado Maestro Juncá «unas expresiones de gratitud»: como dos años antes lo había hecho también al visitar la Imperial Ciudad el mismo Rey y su consorte la Reyna D.^{na} Luisa de Borbón, y asimismo antes, en 1785, y con igual motivo por parte de la Infanta de Portugal D.^{na} Mariana Victoria, y de la Infanta de España D.^{na} Carlota Joaquina de Borbón.

Los Villancicos publicados en 1792 no llevan el nombre del autor. Desde 1793 a 1798 (excepto en 1797 que no se publicaron), aparece como compositor de los Villancicos de la Iglesia Primada el Sr. D.ⁿ Cándido José Ruano. Desde 1799 a 1807 son del M.^{ro} D.ⁿ Francisco Antonio Gutiérrez. Hasta 1814 no se vuelven a componer y publicar nuevos Villancicos, efecto sin duda de las

circunstancias especiales de la Guerra de la Independencia. En este año de 1814 se reanuda la costumbre y se llega a 1820 en que desaparece definitivamente tal costumbre.

El Sr. Pérez Pastor, de cuya citada obra «La Imprenta en Toledo», (Madrid. Imp. de Manuel Tello. 1887), según hemos indicado, tomamos estos datos, compulsados muchos de ellos por nosotros en el Archivo musical de la Catedral toledana, añade que «mientras duró la costumbre de imprimirlos (los Villancicos), quedaban hasta la noche de Navidad en poder del obrero, y al empezar el primer nocturno de Maitines, salían los monaguillos llevando los Villancicos impresos en dos bandejas de plata, y los repartían a todos los asistentes al Coro». Hoy por hoy nada de esto se hace; ni siquiera se ejecutan ya Villancicos ni Responsorios en los Maitines de Navidad: unos Maitines por lo breve y una Misa de cumplido, y nada más.

Respecto al valor artístico de estas composiciones, hay de todo. Los del siglo XVII aún conservan la buena escuela musical y la tradición litúrgica. Pero ya los del siglo XVIII son remotamente religiosos; sobre todo los de su último tercio, apenas si tienen nada de música de Iglesia, son verdaderas tonadillas, pero sin la gracia ni la picardía de las del género profano de la época, con la particularidad de rezumar por todos lados el género sinfónico francés-italiano de entonces, todo él muy brillante y muy exótico y decadente; especialmente con el último compositor de Villancicos de fines del siglo XVIII y de bien entrado el XIX, D.^o Francisco Antonio Gutiérrez, llega este género de composición a un grado tal de decadencia, que por no ser nada ni siquiera son música, se reduce a una sencilla melodía desprovista de belleza; todo ello debido a que el gusto musical había llegado a extragarse tanto, que las ideas más extravagantes y más descabelladas, siempre que estuviesen aderezadas con un sonar dulzón de la orquesta, se tenían por concepciones artísticas de mérito excepcional; calcúlese, por tanto, qué serán y qué valdrán a la luz de la crítica musical estas composiciones que tan del agrado de nuestros bisabuelos fueron; hoy no habría quien no dejase escapar una risotada despectiva e irónica al escuchar aquellos preludios interminales de órgano y orquesta; aquellas repeticiones de la letra, innecesarias casi siempre y aun a veces contra las leyes más elementales de la gramática; aquellos dúos, tríos y concertantes brillantes y aparatosos; aquellos pastorales altamente ridículos en que se quiere

hacer pasar por campestre y bucólico bíblico lo que es propio de nuestra Galicia, a saber, sus muñeiras y alboradas; aquel modo de componer, en fin, apelmazado y sin tino ni concierto. Es verdad que no falta alguno que otro rasgo de genio, algún atisbo de originalidad, pero tanto pesan el gusto y forma convencional de la época, que se sobreponen pesadamente a la fantasía del autor no dejándolo volar; la manera misma de tratar las voces--casi todos los villancicos están escritos a 4 y 8, en dos coros, reduciéndose el segundo a doblar los puestos del primero--contribuye a la pesadez y monotonía en la construcción armónico-contrapuntística; nada de soltura y ligereza en la línea melódica, nada de equilibrar bien las partes acompañantes; todo es convencional y anodino.

Hasta aquí lo que se refiere a música impresa en Toledo, de que tenemos noticia.

Veamos ahora algo concerniente a polifonía, contenida en libros de fascitol, de la Catedral Primada, manuscritos en pergamino, y algunos de ellos con gran riqueza ornamental, hasta el punto de ser las viñetas toledanas algo muy interesante dentro de lo muy bueno español en ese género.

En la sala donde se exponen a los turistas los ternos y bordados, y como joya de arte que merece los honores de ser vista por todo el mundo, hay un libro de fascitol o de atril de música polifónica, con obras de Josquín Després, de Jourtois, de Pichafort, Mouton, Andrés Thibaul, Gascomgne, Pedro Terrache, Baldbbin y de algún otro; unas cuantas no tienen autor conocido; y no falta alguna que otra anónima, formando un total de treinta y tres, todas interesantes y de gran valor artístico. Se ve, pues, en este libro que casi todas sus composiciones pertenecen a la escuela flamenca que tan hondas raíces echó en España a principios del siglo XVI con la venida de Felipe *el Hermoso*. De Josquín Després, el representante más genuino acaso de esa escuela, fundada por el inglés Juan Dunstaple en el siglo XV (1400-1458), es de quien más composiciones cuenta el libro toledano; todas son notables, pero la a cuatro voces intitulada *Liber generationis* (Cap. I de San Mateo), es, tanto por su extensión como por la forma en que se desenvuelve, como por la originalidad de las ideas, una página de gran valor en la historia del Arte musical, ya que no en balde es tenido Després, juntamente con Palestrina, como el creador de la armonía moderna. Los demás autores también están a la altura de

su fama, hasta el punto de que aquella elegancia y buen gusto de los Gilles Binchois, Franques y Cloy de Brossart, y la grandeza de Juan Ockeghem, de Jacobo Obrecht., de Domar, de Busnois, de Barbigent y de Tinctor, aparece como la cosa más natural en ellos, nota, sello y carácter que funde en una misma agrupación a sus sucesores en el Arte musical, los Orlando Lasso, los Cornelius, Canis, Gomberi, Crequillon, Arcadelt y cien otros.

También es notable un *Passio Domini Nostri*, a cuatro voces, cuyo autor, Alaventura, quizás anónimo o tal vez pseudónimo, da muestra de un expresivismo espiritual y místico no corriente todavía en los compositores de aquella época; todo es bueno en la composición, pero especialmente las palabras de Cristo en la Cruz están interpretadas con tal amorosidad, que ejecutadas con gusto exquisito y arte depurado, producen en los ánimos de los oyentes sentimientos de compunción y de ternura.

En cuanto a las veintiuna viñetas que distribuidas por distintos sitios del libro sirven de ornamentación en el comienzo de algunas composiciones, nada hemos de decir por no ser esto objeto de nuestro estudio; sólo advertiremos que verlas y saborear al punto un arte exquisito, todo es uno; aquellas figuras y aquellos colores y aquellos dibujos de los miniaturistas, todo aquel arte ornamental en una palabra, corre parejas con la música dulce y sentida de las composiciones que adornan y enaltecen.

Como cosa curiosa y por tratarse de un libro interesantísimo, vamos a dar un espécimen de su contenido copiando a la letra su índice.

Dice así:

Tabula hujus libri.

Liber generationis.....	Iosquin.....	fol. I.
Anima mea.....	Jourtois.....	„ VIII.
Benedicta es.....	Iosquin.....	„ XIX.
Misa de Domínica.....	Iosquin des pres....	„ XXIV.
Et exultavit.....	J. Pichafort.....	„ XLVI.
In principio erat.....	Iosquis des pres....	„ LIII.
Misa verbum Domini.....	J. Mouton.....	„ LVIII.
Praeter rerum.....	Iosquin.....	„ LXXXVI.
Et exultavit.....	J. Mouton.....	„ XC.
Pater noster.....	Iosquin.....	„ XCIX.
Passio Domini nostri.....	Alaventura.....	„ CIV.
Missa "Tua est potentia" ²	J. Mouton.....	„ CXV.

Ego sum qui sum.....	J. Pichafort.....	fol. CXXXVI.
Et exultavit, Psalmus 4 tom.....	().....	„ CXL.
Ascendus Christus in altum,.....	ffenim.....	„ CXLVI.
Missa ferialis.....	ffenim.....	„ CLII.
Et exultavit, cuarti toni.....	().....	„ CLXXIV.
Tempus meum.....	ffenim.....	„ CLXXX.
Anima mea.....	Mouton.....	„ CLXXXIV.
Repleti sunt omnes.....	Adrien Thibault.....	„ CCV.
Missa "Nigra sum".....	M. Gascomgne.....	„ CC.
Et exultavit Psalmus V toni	().....	„ CCXXXIII.
Qui habitat.....	Iosquin des pres	„ CCXXII.
Homo quidam.....	Pichafort.....	„ CCXXXVI.
Missa Benedictus Dominus.....	Mouton.....	„ CCXL.
Et exultavit-Psalms.....	Pe. Terrache.....	„ CCLXII.
Puer natus.....	Mouton.....	„ XCVI.
Ave Caro Christi.....	N. Baldbbin.....	„ CCLXVIII.
Salve lux mundi.....	().....	„ CCLXX.
Missa Requiem æternam.....	().....	„ CCLXXII.
In exitu Israel.....	Iosquin des pres	„ CCLXXXVII.
Quem dicunt homines.....	Pichafort.....	„ CCXCV.
In divina vissione.....	Adrien Thibault.....	„ CCXCIX.

Demos ahora noticia breve y sucinta de los libros de música de atril existentes en el archivo de Música, cuya custodia antes estaba confiada al Maestro de Capilla y al archivero actualmente. Forman un total de unos cincuenta, de gran folio bastantes de ellos, algunos de mediano, y pocos, algo mayores que manuales. De su estado actual de conservación no queremos ni podemos hablar; efecto, sin duda, de la ignorancia en interpretar y ejecutar una música escrita sin líneas divisorias, en claves desusadas, sin signos de expresión, ni nada, en fin, de lo que constituye el modo de ser del arte contemporáneo, esos magníficos libros de un arte exquisito fueran cayendo poco a poco en el olvido, y luego, como cosa inservible, rodando de acá para allá y en manos pecadoras para saber apreciar lo que en ellos se contenía, y quizás pocos escrupulosas para respetar lo que a la Iglesia de Dios única y exclusivamente pertenecía—díganlo si no la multitud de viñetas que de ellos faltan, cortadas a tijera con un fin sólo de Dios sabido, quedando así la obra incompleta y tal vez inservible—, hubieron de permanecer años y años arrinconados entre polvo y suciedad sin que nadie se preocupase para nada de tales infolios. En esto, como en otras muchas cosas, el siglo XIX y casi todo el XVIII, fueron fatales; la rapiña, la desamortización, la falta de conocimiento en cuestiones de arte, el mal

gusto de la época, todo, todo contribuyó a que los libros de música de facistol de la Iglesia toledana pasasen *ad aquas contradictionis*, esto es, por follones y malandrines depredadores de la heredad artística legada por los más eminentes maestros nacionales y extranjeros.

Acibarado el espíritu, no entramos en detalles sobre su conservación, desconocimiento de arte tan exquisito, sobre viñetas y demás elementos ornamentales; nos fijaremos únicamente en su contenido de obras y de autores. Y sin más preámbulos, vaya ahora la relación en globo de los tales libros escritos a mano y en pergamino o impresos, existentes en la Biblioteca Capitular bajo la custodia y guarda del Canónigo Archivero, según hemos apuntado arriba.

De Francisco Guerrero, el gran compositor sevillano, hay: un libro bien conservado con 16 Magnificat sobre los ocho tomos del canto llano; otro con varias Misas de Gloria y una de Requiem con Motete y Responso, en muy mal estado; otro de Misas en buen uso; otro que contiene cuatro Misas; y, por fin, otro en el cual, fuera de alguna que otra composición, la mayor parte es de Guerrero; en general éste, lo mismo que el anterior libro, están bien conservados.

De Cristóbal Morales hay tres libros con el título de «Misas»; otro con el de «Cinco Misas», y un quinto con el de «Magnificat», en el cual se incluye otro magnificat de Andrés de Torrente y varias obras incompletas de distintos autores; todos estos libros están regularmente conservados.

Del Maestro Juan Navarro hay un libro con Salmos e Himnos y el comienzo de un Te Deum; todo él está muy deteriorado.

De Josquín sólo hay uno con el título de «Misas».

Del abulense Tomás Luis de Victoria se cuentan: uno con tres Misas (hay también en él un Motete del Maestro Juan Navarro), y otro de Motetes (también los hay de otros autores). Además, en otros libros que van a nombre de distintos autores, se contienen no pocas obras del gran compositor émulo de Palestrina.

De Sebastián Vivanco hay un libro de Misas, otro de Motetes (al fin hay varios de Ambiel) y un tercero de Magnificat; su conservación es regular.

Y, por fin, de Andrés de Torrente, de Bernardino Rivera, de Ceballos, de Alonso Lobo, de Felipe Roger, de Ambiel, de Gines de Boluda, de Carpentrás, de Nebra (José) y de otros compo-

tores así españoles como extranjeros, hay no pocas composiciones contenidas en varios libros sin nombre especial titulados, y mejor o peor conservados con miniaturas e iluminaciones en su mayor parte. Repetimos lo arriba dicho; es un verdadero tesoro el que posee la Iglesia de Toledo con sus libros de polifonía, tanto que ninguna Catedral española ni quizás extranjera pueda igualarla en ese orden de cosas como en otros muchos.

En cuanto a música llamada a papeles a voces solas, y orquesta, distinta de la de atril o facistol, podemos afirmar que no hay Maestro de Capilla de la Catedral toledana que no haya dejado escrito algo en el archivo de la Catedral; unos más, otros menos, todos han impreso su huella en el arte musical toledano; en especial los Maestros Gutiérrez, Juncá, Ruano, Rosell, Ambiola, Casellas y Ardanaz, son los que han compuesto mayor número de obras para voces y orquesta.

También Miciors, Juan de Padilla, Juan Bonet de Paredes, Juan Cuevas, Bustillo (Cesáreo), organista, Jacinto del Río, contralto, Antonio Jerónimo Quilón y los modernos Maestros Jiménez Hugalde, Baixauli, Serrano y Ferré, han contribuido, sobre todo Hugalde, con no pocas obras, a acrecentar el archivo musical, que en total contiene unas seiscientas setenta composiciones de todo lo que en el año eclesiástico puede ocurrir en la Liturgia especial de la Iglesia Primada.

De Maestros que no han dirigido la Capilla de Toledo, hay obras de Alonso, Solana, Caredó, Mir, Veana, Galán, Patiño, Canales, Sebastián Duro, José de Torres, Luis Serra, Valles, Peralta, Antonio Zarzuela, Pedro Comptas, Soriano Fuertes, Ledesma, Eslava y Zubiaurre.

Obras profanas, las tiene de Pleyel, Haydn, Salieri, Carricer, Wraunishi, Wagner, Cimarosa, Travesura, Rolla, Capuzzi, Sort y Rossini, formando un total de cuarenta y cinco sinfonías a gran orquesta.

Felipe Rubio Hiqueras.

Correspondiente.

