

# «MELODÍA» TOLEDANA Y «MELODÍA» CISNERIANA: A PROPÓSITO DEL ORIGEN DE LAS MELODÍAS DE LOS CANTORALES MOZÁRABES

Juan Carlos Asensio

*ESMuC, Departamento de Música / Schola Antiqua*

Han pasado 90 años de la publicación del clásico libro de los benedictinos de Silos Casiano Rojo y Germán Prado dedicado al canto mozárabe.<sup>1</sup> En el capítulo XI («El canto mozárabe desde Cisneros») además de dar noticia de los cantorales cisnerianos<sup>2</sup> y clasificarlos con las siglas por las que se han conocido hasta hace

<sup>1</sup> Casiano Rojo y Germán Prado, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual* (Barcelona: Diputación Provincial, 1929).

<sup>2</sup> Para la bibliografía sobre los cantorales desde 1929, véase: Vito D. Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite» (tesis doctoral, Cornell University, 1979); Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el «Ars Nova»* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), y «Mozárabe, canto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 840-853; M<sup>a</sup> Concepción Peñas, «De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe», *Nassarre* 12/2 (1996): 413-434; Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003; reed. 2008), 84-99; y otras más completas en Enrique Carrillo Morales, *Música y Capellanes Mozárabes* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso. Seminario Conciliar, 1991), 6-10, 13-14; Ángel Fernández Collado, «The Mozarabic Choir Books of Cisneros», *Sacred Music* 128/4 (2001): 14-18; Carmen Julia Gutiérrez, «Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento», en *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 547-575; Carmen Julia Gutiérrez, «Avatares de un repertorio marginal: Las preces de la liturgia hispánica», *Revista de Musicología* 35/2 (2012): 11-41; Ismael Fernández de la Cuesta, «A la búsqueda de las melodías del canto viejo-hispánico: los libros corales mozárabes de 1500», *El canto mozárabe y su entorno*, 593-646; David Catalunya y Carmen J. Gutiérrez, «Mozarabic preces in Ars Nova Notation: A New Fourteenth-Century Fragment Discovered in Spain», *Plainsong & Medieval Music* 22/2 (2013): 153-167. Recientemente se han presentado dos tesis doctorales sobre los Cantorales de Cisneros: José Manuel Martín-Delgado Sánchez, «El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración» (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018), disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/18401>; y Miguel Ángel López Fernández, «Los Cantorales de Cisneros: Del canto hispánico al canto neomozárabe» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/56301/1/T41218.pdf>.

poco (A, B, C, D)<sup>3</sup> al hablar de los cantos ordinarios de la misa —los contenidos en el Cantoral III [D] y en el *Missale Mixtum*—<sup>4</sup> los silenses precisan que estas

<sup>3</sup> A partir de la publicación de los cantorales y dentro del proceso de catalogación general de los fondos de canto llano de la Catedral de Toledo, los cuatro cantorales llevan una denominación distinta: Cantoral A es catalogado hoy como el Cantoral Mozárabe Cisneros I; el Cantoral B como Cantoral Mozárabe Cisneros II; el cantoral C como Cantoral Mozárabe Cisneros IV «Agenda Mortuorum»; y, por fin el Cantoral D, denominado Cantoral Mozárabe Cisneros III «Liber Offerentium». Nótese el cambio en el orden de los dos últimos cantorales. A partir de ahora denominaré a los cantorales por el número I [letra]. Véase Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera (eds.), *Los cantorales mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo*, 2 vols. (Toledo – Madrid: Cabildo de la Catedral Primada de Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, Sociedad Española de Musicología, Ministerio de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011).

<sup>4</sup> La historia de este impreso puede consultarse en Konrad Haebler, *The Early Printers of Spain and Portugal* (London: Bibliographical Society at the Chiswick Press, 1897), 137; Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días* (Madrid: Impr. de M. Tello, 1887), 16-17 (n. 15); Walter Arthur Copinger, *Supplement to Hain's «Repertorium Bibliographicum I» or Collections Towards a New Edition of That Work* (London: H. Sotheran, 1895), 337 (n. 11336); Konrad Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV. 2: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500* (Leipzig – La Haya: Karl W. Hiersemann, 1917), 126 (n. 446); Johann Georg Théodor Graesse, *Trésor des livres rares* (Dresde: R. Kuntze, 1859-69), 3: 547; William Henry James Weale, *Catalogus Missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXIV impressorum* (London: H. Bohatta, 1928), 114-115; Martin Kurz, *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV. Jahrhunderts* (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1931), 131 (n. 273); Francisco Vindel, *El arte tipográfico en Valladolid, Toledo, Huete y Pamplona durante el siglo XV, VI* (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1950), 109 (n. 31); *General Catalogue of Printed Books. Photolithographic Edition to 1955* (London: British Museum, 1962), 139, col. 610; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. 9 (Barcelona: J. N. Viader, 1956), 416 (n. 173129); Kathi Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue* (London: The Bibliographical Society, 1962), 17-18 (n. 93); Fredrick R. Goff, *Incunabula in American Libraries. A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections* (New York: Bibliographical Society of America, 1972), 427 (M-732); Antonio Odriozola, *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996: 1ª ed., 1962), 85; William J. Sheenan, *Bibliothecae Apostolicae Incunabula*, II, Studi e Testi 381 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997), 876-877. En la actualidad se conservan una treintena de ejemplares, de ellos en España: Biblioteca Capitular de Córdoba, Real Colegiata de San Isidoro de León, Biblioteca Nacional de Madrid (dos ejemplares), Biblioteca del Monasterio de Montserrat (ejemplar incompleto, ff. 2 a 465 y 467), Biblioteca Pública de Toledo, Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo [actualmente en el Archivo Capitular], Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Toledo, Monasterio de Santa María de La Vid (Burgos) y Biblioteca Capitular de Zaragoza. Fuera de España se conservan 22 ejemplares: Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal); British Library (ejemplar en vitela), Emmanuel College, Cambridge, John Rylands Library, Manchester (Reino Unido); Hispanic Society of America y Pierpont Morgan Library, ambas en Nueva York (Estados Unidos); Bibliothèque National (tres ejemplares), Biblioteca Saint Geneviève y Biblioteca del Arsenal en París, y Bibliothèque Municipale de Blois (Francia); Biblioteca Nazionale Centrale

melodías, si se atiende a su naturaleza y escala, pudieran ser gregorianas, y, en su mayor parte, se explican perfectamente por comparación, ya con los recitados correspondientes, ya con otras piezas del gradual y del antifonario romanos. Sin embargo, creemos que no constituyen el patrimonio especial de este rito, sino que son el bien común de todas las liturgias occidentales, y que, como tal, se conservan en los libros cisnerianos de la capilla mozárabe, puede considerarse como inestimable herencia de la antigua iglesia española.<sup>5</sup>

Más adelante, al hablar de los cantos del Oficio y la Misa copiados en los cantorales se preguntan los benedictinos si

El canto de estos tres libros, ¿es el genuino mozárabe? En su mayor parte no [...] Los músicos, a quienes Cisneros encomendó la restauración del rito mozárabe, no acertando a interpretar la grafía de los manuscritos mozárabes, ni encontrando quien por tradición las conservase, viéronse obligados a buscar en otra parte, y aún a componer. Cuando el texto coincidía con los del rito romano [...] tomaron también las melodías gregorianas que acompañaban al mismo texto, si bien con notables adulteraciones, que ya por entonces se habían introducido, y que ellos mismos debieron aumentar para someterlas a compás. La antífona *Sedentes* (Cantoral IV [C], f. 8v) es un puro calco del *Asperges me* romano. Canto romano con una discreta ornamentación es el de la antífona *Ingrediente* (Cantoral I [A], f. 62) igualmente el de los Improperios del Viernes Santo (Cantoral I [A], f. 78), los tractos de la Vigilia Pascual (Cantoral I [A], ff. 114v y ss.) del *Psallendum Haec est dies* (Cantoral I [A], f. 128) de Pascua, el de *Propitius esto* (Cantoral I [A], f. 183)... y un largo etcétera. Tenemos, también, en los cantorales, los himnos que se cantan en las vísperas de varias festividades (Cantoral IV [C], ff. 32v y ss.) que corresponden a los titulares de las antiguas seis parroquias mozárabes. Otra influencia romana bien aparente es la de los tonos salmódicos que alternan con las antífonas en el oficio de las exequias...<sup>6</sup>

No es mi intención, por más que tenga que escribir un poco sobre ello, centrarme en averiguar algo que, por lo demás, es bastante claro como es la supuesta aparición de melodías gregorianas más o menos disfrazadas en el interior de los

de Florencia (ejemplar incompleto) y Biblioteca Apostolica Vaticana (dos ejemplares, uno en vitela), Biblioteca Universitaria de Génova, Biblioteca Capitolare Fabroniana de Pistoia, y Biblioteca Villino Corsini de Roma (Italia); Königliche Hofbibliothek de Aschaffenburg y Biblioteca Municipal de Leipzig (Alemania); Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Austria); Royal Library de Estocolmo (ejemplar en vitela) (Suecia).

<sup>5</sup> Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 103. Para información más detallada sobre estos recitativos en el *Liber Omnium Offerentium*, ver: Juan Carlos Asensio, «Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico, ¿testimonio de modalidad arcaica?», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 75-94.

<sup>6</sup> Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 104-105.

cantorales como ya se ha sugerido. Sí lo es, en cambio, añadir algunos detalles nuevos que, creo, no se han apuntado hasta el momento sobre la «romanización» de algunos procedimientos de composición y adaptación de las músicas contenidas en los libros corales cisnerianos destinados al uso de los mozárabes. Así pues, doble será el propósito de este breve ensayo: primero, desvelar algunos de estos procedimientos; y segundo, intentar analizar algunas de las melodías de los cantorales de distintas procedencias para estudiar su comportamiento y ver sus posibles relaciones con otro canto que sonaba en la catedral en la época del cardenal, encomendado a los niños, esto es, la conocida como «melodía toledana».

Brevemente y a modo de resumen de lo que conocemos hasta ahora de la antigua tradición del canto hispano que ha llegado hasta nosotros y que se puede rastrear en los cantorales de Cisneros, recordemos que de las 27 piezas transmitidas en diversos códices y de diversas maneras,<sup>7</sup> la comparación con los neumas de las piezas reescritas en notación diastemática con sus originales *in campo aperto* para comprobar que se trata de las mismas melodías resulta satisfactoria. Es el código 56 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid que nos da la respuesta al copiar en folios sucesivos la A/. *In pace in idipsum* en notación visigótica y después en palimpsesto en notación de puntos superpuestos.<sup>8</sup> Los padres Rojo y Prado identificaron una sola pieza de las 21 que ellos lograron transcribir; recordemos que las otras seis fueron añadidas posteriormente gracias a los estudios de Carmen Rodríguez Suso.<sup>9</sup> Se trata del responsorio *De manu inferni* cuya melodía conservada en los cantorales recuerda de una manera aproximada la del

<sup>7</sup> Más información sobre la transcripción de estas piezas, en Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 66-82; véase también: Juan Carlos Asensio, «El canto de la antigua iglesia de España», en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: historia, arte, literatura y música*: Córdoba, 17 al 30 de abril de 1995 (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1996), 127-150; Asensio, *El canto gregoriano*, 84-99; y Juan Carlos Asensio, «Los manuscritos visigóticos con notación musical: de la cantilación a la melisma», en *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Manuel Cátedra García, Eva Belén Carro Carbajal, Javier Durán Barcelós (eds.). (San Millán de Cogolla: Cilengua, 2009), 21-73; Susana Zapke, *Hispania Vetis. Manuscritos Litúrgico-Musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)* (Madrid: Fundación BBVA, 2007), 260-261. En los últimos años se están llevando a cabo distintos intentos de reconstrucción con la ayuda de procesos computerizados, pero con inciertos resultados; véase Geert Maessen (ed.), *Calculamus et Cantemus. Towards a Reconstruction of Mozarabic Chant* (Amsterdam: Gregoriana, 2015).

<sup>8</sup> Una reproducción digital se puede consultar en:

[http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/resultados\\_ocr.cmd](http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/resultados_ocr.cmd).

La A/. *In pace* puede verse notada *in campo aperto* en el f. 29v y en palimpsesto en notación de puntos en el f. 33.

<sup>9</sup> Carmen Rodríguez Suso, «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 173-204.

*Liber Ordinum* de San Millán reescrita en neumas aquitanos previo raspado del original (Figs. 10.1 y 10.2). Más recientemente Luca Ricossa, en una de sus atentas comunicaciones, compara el alleluiaticum *Inter medios cleros* en el antifonario de León con la melodía transmitida en los cantorales de Cisneros.<sup>10</sup> Los trabajos de Carmen Julia Gutiérrez sobre las preces clarificaban la fidelidad de transmisión de estas piezas.<sup>11</sup>



Fig. 10.1. R/ *De manu inferni*. Cantoral IV [C], f. 28 (© Archivo Catedral de Toledo)

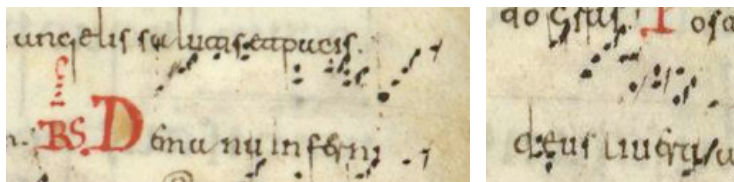


Fig. 10.2. R/ *De manu inferni*, *Liber Ordinum*, E-Mh. Cód. 56, f. 36 (© RAH)

#### LA APLICACIÓN DEL ESQUEMA DE LOS OFICIOS RÍTMICOS

En la liturgia romano-franca, los oficios de los santos desde muy pronto se compusieron en manera versificada, de tal manera que los textos de las antífonas y de los responsorios seguían una rima y una métrica concreta. Se trataba de una técnica poética que además solía incluir la ordenación modal de las distintas antífonas y responsorios que aparecían a lo largo de las distintas horas. Normalmente los versos utilizados en las antífonas eran heptasílabos u octosílabos. Por este

<sup>10</sup> <http://gregorian-chant.ning.com/group/chantwisigothiquemozarabel/forum/topics/a-new-mozarabic-melody-found?commentId=3327296%3AComment%3A111009&groupId=3327296%3AGroup%3A8663>.

<sup>11</sup> Gutiérrez, «Melodías del canto hispánico»; Gutiérrez, «Avatares de un repertorio marginal».

doble motivo, se empezó denominar «oficio rimado, oficio rítmico» utilizando a partir del siglo XII rimas más o menos libres. Muy frecuente es también encontrar el término *Historia* tanto para los oficios versificados como para aquellos que no lo eran y en los que, siguiendo una ordenación modal, los textos provenían de las *Vitae* de los santos particulares.<sup>12</sup>

Aunque no tenemos constancia de la utilización de esta técnica de composición modal en el antiguo canto visigótico —me refiero a la ordenación siguiendo los ocho modos— debido a nuestro desconocimiento de los modos de las melodías, sí que hemos podido detectar una cierta ordenación modal en las antífonas de los maitines del *Officium Defunctorum* tal y como aparece escrito en el Cantoral IV [C] a partir del f. 4:

#### AD MATUTINUM

[In Primo Nocturno]

- f. 4 [Lauda] *Cor contritum*, Modo III + Ps. *Miserere* (salmodia modo III)
- f. 4v *Al Memento Domine quod*, Modo IV + Ps. *Ad te levamus* (salmodia modo IV)
- f. 5v *Al Memento Domine quia*, Modo V + Ps. *Miserere mei* (*differentia* modo V)
- f. 7 *Al Memento Domine congregationis*, Modo VI + Ps. *Libera me* (*differentia* modo VI)

In Secundo Nocturno

- f. 8v *Al Sedentes in tenebris*, Modo VII + Ps. *Quia tu Domine* (*differentia* modo VII)
- f. 9 *Al Animas pauperum*, Modo VIII + Ps. *Tui sunt celi* (*differentia* modo VIII)
- f. 9v *Al Parce nobis Domine*, Modo I + Ps. *Ad te levamus* (*differentia* modo I)

In Tertio Nocturno

- f. 11 *Al Noli nos relinquere*, modo II + Ps. *Domine dilexi* (*differentia* modo II)
- f. 12 *Al Resurgunt mortui*, modo III + Ps. *Respice in me* (*differentia* modo III)
- f. 12v *Al Vivent mortui tui*, modo IV + Ps. *Letabitur iustus* (*differentia* modo IV)

#### IN LAUDIBUS

- f. 14 *Al Exortum est in tenebris*, modo V + Cant. *Accesserunt* (*differentia* modo V)
- f. 14v *Al Exaudi Domine*, modo VIII + Cant. *Benedictus* (*differentia* modo VIII)
- f. 15v *Al Omnis spiritus*, modo VI + Ps. *Laudate Dominum* (*differentia*, modo VI)

Observemos además que en las *differentiae* del modo VIII aparece la variante hispana (Fig. 10.3).

<sup>12</sup> David Hiley, *Western Plainchant. A handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 273-279; y Jean François Goudesenne, *Les Offices historiques ou historiae composés pour les fêtes des saints dans la Province ecclésiastique de Reims, 775-1030* (Brepols: Turnhout, 2002).



Fig. 10.3. A/ *Animas pauperum*; *differentia* hispana del modo VIII; Cantoral IV [C], f. 9v (© Archivo de la Catedral de Toledo)

En resumen:

f. 4 [Lauda] <i>Cor contritum</i>	Modo III
f. 4v A/ <i>Memento Domine quod</i>	Modo IV
f. 5v A/ <i>Memento Domine quia</i>	Modo V
f. 7 A/ <i>Memento Domine congregationis</i>	Modo VI
f. 8v A/ <i>Sedentes in tenebris</i>	Modo VII
f. 9 A/ <i>Animas pauperum</i>	Modo VIII
f. 9v A/ <i>Parce nobis Domine</i>	Modo I
f. 11 A/ <i>Noli nos relinquam</i>	Modo II
f. 12 A/ <i>Resurgunt mortui</i>	Modo III
f. 12v A/ <i>Vivent mortui tui</i>	Modo IV
IN LAUDIBUS	
f. 14 A/ <i>Exortum est in tenebris</i>	Modo V
f. 14v A/ <i>Exaudi Domine</i>	Modo VIII
f. 15v A/ <i>Omnis spiritus</i>	Modo VI

En el caso del *Liber Laudis* (así se conoce también al Cantoral IV [C]) las antífonas de los tres nocturnos de maitines del *Officium Defunctorum* no comportan la versificación de la que hablábamos antes, pero sí se encuentran ordenadas según los modos, como se puede comprobar. De la misma manera la sonoridad de las antífonas que preceden a los salmos, se inspira directamente en las sonoridades propias del *Octoechos* o en adaptando directamente las melodías gregorianas a los nuevos textos, como podemos comprobar más adelante.

Por poner un solo ejemplo de un santo ligado a la diócesis de Toledo, como lo es san Ildefonso, y aprovechando los libros mandados editar por el sucesor de Cisneros, Guillermo de Croy, continuador de la política de impresión de libros litúrgicos del Cardenal —como se puede leer en el prólogo a la edición del *Diurnum Sanctorale* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén Brocar,

1520)—<sup>13</sup> podemos comprobar el orden modal de las antífonas de laudes a partir del f.21 del mencionado *Diurnum Sanctorale*:

IN DIE SANCTI ILLEFONSI ARCHIEPISCOPI TOLETANI. IN LAUDIBUS

A/ 1 <i>O celebs virginitas</i>	Modo I
A/ 2 <i>Redivive martyris</i>	Modo II
A/ 3 <i>O fidei devotio</i>	Modo III
A/ 4 <i>Inde vox virginis</i>	Modo IV
A/ 5 <i>Illefonso ascribitur</i>	Modo V

Y se conserva también la versificación en sus textos:

O celebs virginitas / integritas huic / quod nulli meruit / alii dignitas.  
 Redivive martyris / que huic pre populo / apparuit tenuit vestem / et sevuir regis  
 ganipulo.  
 O fidei devotio / sanctam sacrarum vestium / partem cultrinqe regium / digne man-  
 dat sacrario.  
 Inde vos Virginis / hunc trans ius hominis / verbis laudat in his.  
 Illefonso ascribitur / quod mea domina celi / regina vita fruitur.

LA «MELODÍA TOLEDANA»

Además de esta «romanización» de los procedimientos, quizás la parte más interesante y novedosa de mi propuesta sea la aplicación de los procedimientos de la llamada «melodía» de Toledo a las piezas contenidas en los cantorales. Para poder comprobar si esas ornamentaciones pudieron influir de alguna manera en el proceso de copia de los cantorales, escogeremos una serie de ejemplos que nos van a asegurar las notas estructurales de la melodía entre cuyos puntos se va a desarrollar la ornamentación. Conocemos la existencia de un tipo de canto cultivado en la catedral de Toledo conocido como «canto melódico», «melodía o canto eugeniano».<sup>14</sup>

<sup>13</sup> «Cum vero iam Psalterium. Missale. Intonarium. Passionale. Sanctorum Commune. rei divine Officium absolvisset [...] et quod solum restabat diurnarum horarum opus duplex alterum quod ad dominicas et ferias: alterum quod ad sanctorum festa pertinebat...».

Ver: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/19807>.

<sup>14</sup> Karl-Werner Gümpel, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», *Recerca Musicologica* 8 (1988): 25-45, publicado también con el mismo título en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de



La documentación más antigua que conservamos a este respecto data de 1448 cuando una bula de Nicolás V concede una serie de raciones al maestro de melodía de la sede toledana. Interesante es la definición que aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias:

MELODÍA. Es en la música cierto primor que hace la voz y el canto suave y dulce; y en la santa iglesia de Toledo hay maestro particular, que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos le alcanzan...<sup>15</sup>

Hasta la supresión del puesto de maestro de melodía tras el Concordato de 1851, se sabe que fue desempeñado por dieciocho maestros. La documentación musical que se conserva es tardía (del s. XVIII), y en su mayoría se debe a uno de estos maestros, Gerónimo Romero de Ávila, maestro entre 1749 y 1779. Romero de Ávila explica que se trata de una versión del canto gregoriano embellecida con ornamentaciones y que se interpreta alternando con la melodía original. No existen muchas más menciones a este canto. Una referencia más antigua, del siglo XVI, se la debemos a Pedro Loyola de Guevara quien, en su *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturía...* (Sevilla: A. Pescioni, 1582), afirma (f. 28v):

De lo que llaman melodía en Toledo. De una cosa q[ue] è procurado, nunca é hallado escriptura ninguna, ni menos quien me de razon dello, y desto q[ue] en Toledo llaman Melodia, que los moçachos dizen en los Versetes de las Oras, y en otros Responsos, lo qual no se haze en otra parte de España, ni fuera della, ni aun saben que cosa es. Y esto bien parece invencion, pues no tiene arte, y aun los mesmos nombres que tienen, parece que [f. 29r] hazen burla dello, a los quales dizen Ho[n]das, Formacion, Goteados, Sobaquillo, y otros muchos q[ue] yo no se, ni aun estos que é dicho entiendo.

Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-90), 4: 79-101. Véase también Juan Carlos Asensio Palacios, «La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías «mozárabes» de los cantorales de Cisneros», *Revista de Musicología* 28 (2005), Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004): 65-85, y Juan Carlos Asensio Palacios, «La ornamentación del canto monódico en el tratado del siglo XVI *Arte de Melodía* (E-Bc ms. 1325) y los Cantorales de Cisneros: hacia el reconocimiento digital de patrones melódicos», en *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, DeMusica 29, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 215-229. El manuscrito E-Bbc 1325 es una miscelánea facticia de varios tratados de tres secciones aparentemente independientes: E-Bbc 1325/1 (*Tractat molt útil de la art de can [sic] pla*, ff. 1-12); E-Bbc 1325/2 (*Miscel·lània de tractats musicals*, ff. 13-25); y E-Bbc 1325/3 (*Tractat de teoria musical*, ff. 26-36). El *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* forma parte de la segunda sección. Véase la descripción de esta parte en el catálogo de la Biblioteca de Catalunya:

[http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C\\_\\_Rb2374952\\_\\_S\\_\\_Orightresult\\_\\_Xo?lang=cat&suite=def](http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb2374952__S__Orightresult__Xo?lang=cat&suite=def).

<sup>15</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), revisada por Manuel Camarero (2ª ed. corregida) (Madrid: Castalia, 1995), 747.

Esto sin falta devio de ser invencion de algun embaydor; que no pudo ser menos, porq[ue] si fuera arte, muchos le supiera[n] y estuviera escripto sobre ello, y en otras muchas partes lo usaran, mas aqui dende ello se trata, no ay quien sepa dar quenta dello, porque no tiene fundamento, ni arte, y assi podra cada uno hazer lo q[ue] quisiere, y salirse con ello, qon [sic] dezir q[ue] es Melodia. Otra cosa es, si lo quieren llevar por aqui, qua[n]do un cantor tuviere boz y habilidad, que cante un canto llano, assi como Lame[n]tacion o otra cosa, co[n] buenos passos, y quiebro meneandose discretamente de un pu[n]to a otro, esto es habilidad y no melodia, q[ue] claro esta que un cantor diestro no a de dezir un ca[n]tollano si canta solo, tan simple, y seco como el esta co[m]puesto, si no que a de quitar, o poner de lo q[ue] allí esta puntado, guardando la orden del tono, sin hazer desgarros ni disparates...

Afortunadamente se ha conservado un *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* (E-Bbc, ms. 1325) de principios del siglo xvi en el que se describe con detalle el procedimiento del canto melódico. El interés de este tratado reside no sólo en su originalidad, sino en la descripción que hace de las «Figuras mayores y principales de canto llano», que coinciden con algunas de los cantorales cisnerianos. Define «melodía» como: «ornar y agraciar los sonos del canto llano». Y en su capítulo inicial menciona ya la iglesia de Toledo: «... y a los mozárabes sonos con que el canto llano paresciesse mas dulce / cantando como parece en las cantorías dela missa mosarve / antiquissimas en Toledo en su iglesia...». <sup>16</sup> Gracias a este tratado conocemos la forma de la «melodía» como ya aventuró el profesor Gümpel, <sup>17</sup> y en él se nos dan las distintas posibilidades de ornamentación del canto entre dos sonidos dados (Figs. 10.4-10.7). <sup>18</sup>

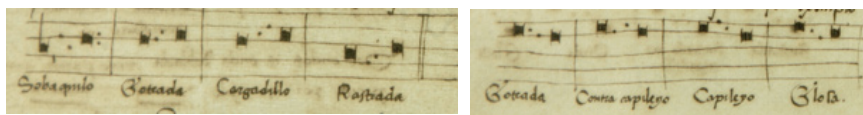


Fig. 10.4. Intervalo de segunda, ascendente y descendente

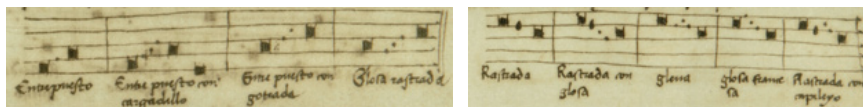


Fig. 10.5. Intervalo de tercera ascendente y descendente

<sup>16</sup> *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* (E-Bbc 1325/2, f. 21).

<sup>17</sup> Gümpel, «El canto melódico de Toledo».

<sup>18</sup> E-Bbc 1325/2, ff. 22v-24.

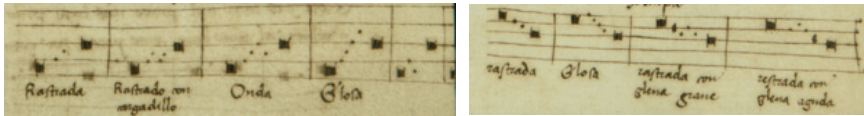


Fig. 10.6. Intervalo de cuarta ascendente y descendente

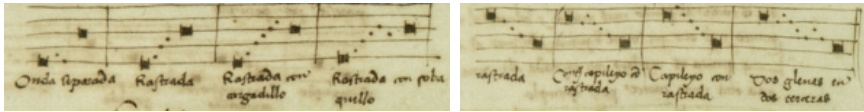
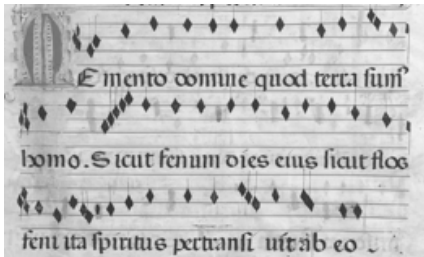


Fig. 10.7. Intervalo de quinta ascendente y descendente

Veamos si aquellas antífonas que son puramente gregorianas pero ornamentadas en un estilo peculiar, corresponden en su ornamentación a las premisas del *Arte de melodía*. Tomemos como primer ejemplo la antífona *Memento Domine quod terra* de modo IV que desarrolla una fórmula melódica muy común para este modo de la que tenemos multitud de ejemplos (Figs. 10.8, 10.9 y 10.10).<sup>19</sup>

Fig. 10.8. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 4v  
(© Archivo de la Catedral de Toledo)Fig. 10.9. *Psalterium Toletanum*, f. 29  
(© Biblioteca Histórica, Universidad Complutense)

<sup>19</sup> Asensio Palacios, «La ornamentación...», 221

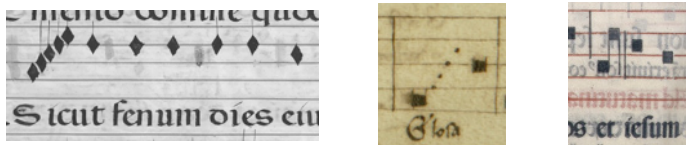


Fig. 10.10. Detalle de las figuras precedentes con la adición de la *Glosa* de *E-Bbc* 1325, f. 23  
(© Biblioteca de Catalunya)

Entre *Sicut* (mozárabe) y el *dextris* (gregoriana) se aplica el procedimiento de la glosa con intervalo de cuarta ascendente según el *Arte de Melodía* tal y como aparece consignado en *E-Bbc* ms. 1325.

Aunque no repasaremos en detalle todos los procedimientos, sí ejemplificaremos algunos de los más relevantes y repetidos en los cantorales: por ejemplo, el *Capileyo* en intervallos descendente de segunda (Fig. 10.11):

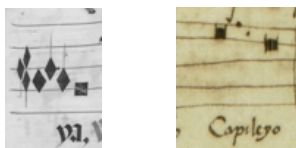


Fig. 10.11. *E-Tc* Cantoral I [A], f. 4, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23  
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

Los procedimientos se van superponiendo unos a otros como es el caso del *Alleluia Cantate Domino* en su parte final que sucesivamente presenta la rastreada en la cuarta ascendente y la glosa en la segunda descendente (Fig. 10.12):

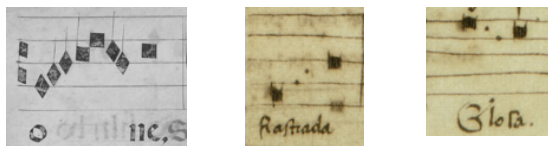


Fig. 10.12. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 9, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 22v y 23v  
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

O en un mismo melisma podemos encontrar tres de esos procedimientos sucesivos, como vemos en el *sacrificium Vidi sub ara Dei* con ornamentaciones de *Contra capileyo*, *Glosa* y *Capileyo* en los intervallos de segunda descendente (Fig. 10.13):

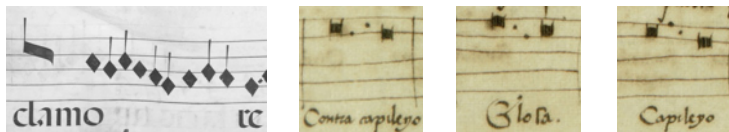


Fig. 10.13. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 24v, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23v  
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

Hemos hablado antes de la ordenación modal de las antífonas en el cantoral que contiene el *Officium defunctorum*. Curiosamente, algunas de ellas utilizan fórmulas del canto romano que no corresponderían a su forma musical, como lo es utilizar un diseño melódico que aparece en los graduales gregorianos, y que aquí se utiliza en una antífona del oficio de difuntos mozárabe. Así aparece en la antífona *Exortum est in tenebris* (Cantoral IV [C], f. 14) con su entonación similar a la de los graduales del modo II en *la*, tipo *Haec dies*. Encontramos aquí las ornamentaciones de *glosa francesa* y *entrepuesto* del *Arte de Melodía* (Fig. 10.14).<sup>20</sup>

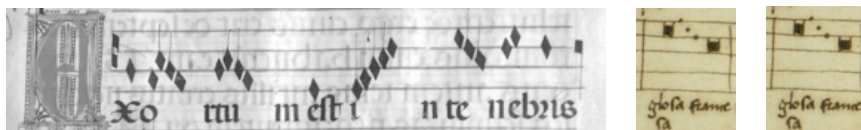


Fig. 10.14. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 14, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 24 y 23v  
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

#### EL ARTE DE MELODÍA EN ALGUNAS PIEZAS DE CANTO FRATTO

Un repertorio al que no se le había prestado demasiada atención, pero que poco a poco está siendo objeto de varias investigaciones, es el conocido en Italia como *canto fratto* y en España como canto mixto o figurado.<sup>21</sup> Siendo piezas de nueva composición, el

<sup>20</sup> Asensio, «La Ornamentación», 224.

<sup>21</sup> No son demasiados los estudios sobre este tipo de canto en las fuentes españolas: véase: José Sierra, «Mixto, canto», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, dir. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 624-627; Màrius Bernadó, «Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos xv y xvi: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas», en *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.) (Roma: Torre d'Orfeo, 2005), 239-279; Herminio González Barriónuevo, «El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español», *Il Canto Fratto*, 281-319; Cristina Menzel Sansó, «Canto fratto nei libri liturgici della

análisis en este repertorio en comparación con las fórmulas de ornamentación expuestas en el *Arte de Melodía*, podría pasar por alto algunas semejanzas con lo expuesto en párrafos anteriores con la comparación de las melodías contenidas en los cantorales mozárabes. Siendo un repertorio tan amplio, podemos fijarnos por el momento en algunos detalles como el que aparece en el Libro Coral 7 de la Biblioteca del Convento de San Bernardino de Trento (I-TRsf). Se trata de un *Kyriale-Graduale* copiado, según el colofón, en 1693 por el franciscano Raffaele Zeni da Thesero, responsable de muchos de los manuscritos de la biblioteca. Tras una colección de Kyries con nombres de lo más sugerente —por ejemplo, Siciliano, Milanese, Venetiano— y Glorias —Perugina, Monica incatenata— aparece un *Gloria detta Castigliana* (castellana) cuya entonación nos sorprende por la similitud con muchas de las entonaciones que aparecen en el primitivo canto visigótico y que aún perduran en los libros mozárabes (Figs. 10.15 y 10.16).

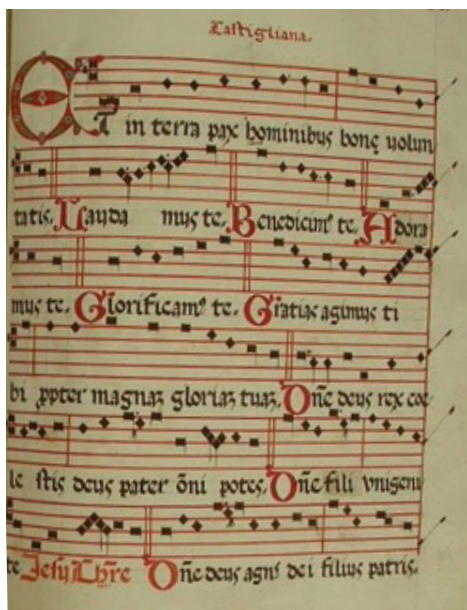


Fig. 10.15.  
Kyriale-Graduale, ms. 7, f. 31  
(© Biblioteca del Convento  
de San Bernardino de Trento)

cattedrale di Maiorca», *Il Canto Fratto*, 321-338; véase también: José Sierra, «¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?», en *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional, Salamanca (23-27 de enero de 2006), Miguel Manzano e Hilario Almeida (eds.). (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2008), 123-155; Juan Carlos Asensio, «El *Canto Fratto* en España: Los Cantorales del cardenal Cisneros», en *Il Canto Fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, Atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 2005 al 2008 II, Giacomo Baroffio y Michele Manganeli (eds.). (Radda in Chianti: Corale S. Niccolo, 2010), 11-25.

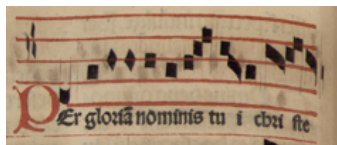


Fig. 10.16. Inicio del *Prælegendum* «Per gloriam», *Missale mixtum... dictum mozarabes* (Toledo: Petrus Hagembach, 1500), f. 220v  
(© Biblioteca Nacional de España)

Además de la semejanza que encontramos en el tema melódico del inicio entre *Per gloriam* y *Et in terra pax*, el verso siguiente, *Laudamus te* (señalado en la Fig. 10.11) presenta el mismo tipo de ornamentación que encontramos muchas veces a lo largo de muchas de las piezas de los cantorales cisnerianos, como podemos ver en los siguientes ejemplos tomados del *sacrificium Tuam preciosa est* (*E-Tc*, Cantoral I [A], f. 37v) y del *lauda Laudabo nomen Dei* (Cantoral I [A], f. 41) (Fig. 10.17).

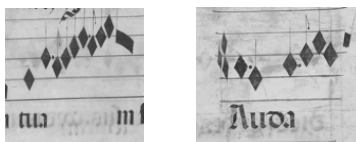


Fig. 10.17. *E-Tc*, Cantoral I [A], ff. 37v y 41 (© Archivo de la Catedral de Toledo)

## CONCLUSIONES

Hemos presentado aquí una nueva perspectiva de aproximación al análisis de las melodías de los cantorales mozárabes de Cisneros hasta ahora no exploradas, salvo las aproximaciones que yo he hecho previamente sobre ellas. Todos los procedimientos de los que aquí solo se han presentado algunos, se encuentran a lo largo de las decenas de folios de los cantorales cisnerianos, de los ejemplares impresos del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictuma mozarabes*, a los que se añadió la notación de manera manuscrita.

A lo que ya sabemos de los cantorales de Cisneros sobre algunas melodías gregorianas tomadas al pie de la letra y otras ornamentadas sobre una base gregoriana, podríamos añadir:

- utilización del procedimiento de los oficios rítmicos en su ordenación modal como aparece claramente en el *Officium Defunctorum* (Cantoral IV [C]).



- aplicación de las ornamentaciones del canto melódico de Toledo que se pueden rastrear de acuerdo con el *Arte de Melodía* (E-Bbc ms. 1325) en:
  - a) piezas gregorianas ornamentadas
  - b) piezas con melodías «originales» que utilizan valores constantes de semibreves y ocasionalmente ornamentaciones justificables en muchos casos por «procedimientos melódicos»
  - c) esos procedimientos melódicos (que se observan en las Figs. 10.4-10.6 y 10.7) se utilizan de manera generalizada; los más utilizados son *go-teada*, *rastrada*, *gleva*, *capileyo*, *onda*, *sobaquillo*; *glosa* y *rastrada* + *sobaquillo* en un mismo movimiento, *glosa francesa* y *entrepuesto*, *rastrada con gleva aguda*, *contracapileyo con rastrada*.

Al hablar de la «melodía toledana» en páginas atrás, se ha hecho referencia al «canto eugeniano»,<sup>22</sup> como también se conoce al canto encomendado a los niños, canto melódico o canto de melodía. Conservamos una transcripción tardía del mismo en cinco libros corales para uso de los niños, que presentan el mismo tipo de ornamentación, esta y su interpretación sí aludida en otras épocas, como, por ejemplo, el comentario despectivo de Pedro Loyola de Guevara, aunque como hemos visto de manera algo displicente. Se impone también una pronta comparación de sus procedimientos melódicos de ornamentación.

En el actual estado de las investigaciones no podemos afirmar que en la confección de las melodías de los cantorales se utilizaran todos los procedimientos propuestos como ornamentaciones en el *Arte de Melodía*; son múltiples las maneras de ornamentar que en forma de notas de valores muy pequeños aparecen constantemente y que no están ejemplificadas en el tratado de la Biblioteca de Cataluña, pero sí que algunos de ellos coinciden con esos adornos en melodías gregorianas copiadas en esos libros corales. Si tenemos en cuenta que los canónigos mozárabes escucharían el canto llano ornamentado por los niños en algunas secciones tanto de la misa como del oficio, es posible que algunos de estos procedimientos fueran utilizados para «crear» un repertorio cuya tradición oral estaba maltrecha o era casi por completo inexistente.

<sup>22</sup> E-Tc, Cantorales 68, 86, 114, 156 y 185.