

RESUMEN

El proyecto editorial promovido por José Doblado para imprimir el repertorio de canto llano en formato grande de libro de coro, constituye uno de los hitos de la imprenta musical en España entre finales del siglo xviii y principios del xix. Aunque no llegó a culminarse por diversas causas de índole política y económica, al menos pudo ver la luz uno de sus volúmenes: el gradual de la Misa, con cantos desde Adviento hasta las ferias posteriores al Miércoles de ceniza.

Tras esbozar sus características materiales y formas musicales y textuales empleadas, centraremos el análisis en cuatro muestras significativas: los cuatro introitos de los domingos de Adviento. En primer lugar, advertiremos la vinculación de sus redacciones con la tradición melódica aquitana, importada desde el Mediodía francés. A fin de acreditar tal filiación, cotejaremos un amplio elenco de fuentes fechadas entre los siglos x y xii, las cuales vienen a representar la expresión vocal de distintos espacios geográficos europeos. Seguidamente, acometeremos un estudio de cariz melódico y modal que posibilite desentrañar los rasgos más característicos de las piezas, contextualizándolos de forma paralela con el trasfondo histórico-cultural de la época. Para la argumentación de este último apartado será de especial relevancia las aportaciones de la tratadística coetánea y la consulta de ediciones de canto reformado como el gradual de Medicea.

Palabras clave: Canto Llano, Gradual, José Doblado

ABSTRACT

The editorial project promoted by José Doblado to print the plainchant repertoire in large choirbook format is one of the milestones of printed music in Spain between the end of the 18th and early 19th centuries. Although it was not completed for political and economic reasons, at least the author could publish one volume: the Mass Gradual with chants from Advent until the ferias after Ash Wednesday.

After outlining its material features and musical and textual forms, we will focus on the analysis of four significant examples: the four introits of the Sundays of Advent. Firstly, we will be point out the connection of these chants with the Aquitanian melodic tradition imported from southern France. In order to prove such filiation, we will compare a wide range of sources dated between the 10th and 12th centuries, representatives of different European geographical spaces. Thus, we will proceed to a melodic and modal analysis in order to unravel the most characteristic features of the introits; in parallel, we will take into account the historical and cultural background of the period. The contemporary theoretical treatises as well as some of the most important reformed plainchant books (such as the Medicean Gradual) are also a significant object of study in this research to broaden and deepen our understanding of this music.

Keywords: Plainchant, Gradual, José Doblado

Una edición singular de canto llano en los albores del siglo XIX:
El gradual de la misa impreso por José Doblado
Pp. 12 a 35

UNA EDICIÓN SINGULAR DE CANTO LLANO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XIX: EL GRADUAL DE LA MISA IMPRESO POR JOSÉ DOBLADO

A SINGULAR EDITION OF PLAINCHANT AT THE DAWN OF THE
NINETEENTH CENTURY: THE GRADUAL OF THE MASS PRINTED BY
JOSÉ DOBLADO

*Dr. Santiago Ruiz Torres**
Universidad de Salamanca
España

A pesar de constituir una de las referencias destacadas de la imprenta española entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, es muy poca la información disponible acerca de José Doblado. Tan solo sabemos que vivió en Madrid, lugar donde se asentaba su taller tipográfico, y que desplegó una intensa actividad editorial entre los años 1770 y 1809, llegando a publicar más de trescientas obras de temática histórica y religiosa, así como textos clásicos.^{1,2}

Los precedentes del gradual se remontan a 1786, momento en que el tipógrafo dio a conocer un sistema que posibilitaba la impresión de libros de coro de gran formato³. La clave del éxito residió en el empleo de matrices móviles que posibilitaban una óptima coordinación de letras y figuras musicales. Al objeto de rentabilizar el hallazgo, envió al año siguiente una solicitud al Consejo de Castilla a fin de que le concedieran licencia de impresión, si bien para conseguirla hubo de esperar casi una década, hasta el 15 de junio de 1796, a causa de la oposición del Monasterio de El Escorial.⁴ Según los términos de la resolución, Doblado obtuvo un privilegio con validez de diez años, que le autorizaba a estampar toda clase de libros de coro para su posterior venta en España y las Indias.

* Correo electrónico santruiz@usal.es Artículo recibido el 20/07/2017 y aceptado por el comité editorial el 25/04/2017

1 Marín, Javier (2007). **Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado**, Universidad de Huelva, p. 138.

2 De las prensas de Doblado salieron publicados tratados de canto llano como *Arte o compendio general del canto-llano, figurado y órgano* (1776) de Francisco Marcos Navas, o *Arte de canto-llano y órgano, o promptuario músico* (1785) de Jerónimo Romero de Ávila.

3 Sanhuesa, María (2009). "Los impresos musicales: de los corales y libros de facistol a los impresos de música al servicio de la liturgia y de la devoción popular", *Memoria Ecclesiae*, N° 33, p. 406.

4 Marín (2007). **Libros de música para el Nuevo Mundo...**, p. 142.

Superadas las barreras iniciales, se dirigió por carta a los cabildos diocesanos a fin de presentar un proyecto editorial, mediante el cual proporcionaría a las iglesias, volúmenes corales adaptados a los cánones estético-musicales del momento a un coste moderado.⁵ Asimismo, con objeto de estimular la demanda, ideó un método de suscripción que permitiera adecuar los ejemplares a las necesidades y capacidad financiera de cada institución.⁶ Pese al empeño desplegado, la consumación del proyecto quedó limitada a un solo ejemplar, a saber, un gradual editado en 1805, con misas desde adviento hasta las ferias posteriores al miércoles de ceniza.

Que el proyecto no terminase de prosperar obedeció a un cúmulo de factores de diversa índole. Uno de los más determinantes fue, sin duda, la difícil situación económica que atravesaban entonces las catedrales españolas. Medidas como la desamortización de Godoy en 1798 o las cargas impuestas al clero en 1800 comportaron una significativa merma en sus ingresos. A ello hay que sumar, además, el considerable fraude que por aquellos años registraba el pago del diezmo.

Por otra parte, debemos ser conscientes que todas las catedrales disponían por entonces, de fondos corales suficientes para cubrir la totalidad de servicios litúrgicos. Es más, la perspectiva de ofrecer unas redacciones adaptadas al gusto moderno tampoco debió resultar del todo atractiva, máxime cuando su aprendizaje hubiera requerido destinar un tiempo y esfuerzo preciosos. En el ámbito político, el proyecto del editor madrileño se vio lastrado por una tramitación en exceso lenta. De hecho, la primera mención del Consejo de Castilla en su favor, no se produjo hasta 1807;⁷ esto es, once años desde la concesión del privilegio y veintiuno desde que diera a conocer su invención. Tampoco ayudó en este particular la presión ejercida por la imprenta escurialense, la cual, en su posición de monopolio, puso todas las trabas posibles a fin de no ceder el control de la impresión y distribución de los libros litúrgicos. De igual modo, parte del fracaso del proyecto pudo estar condicionado por la aparición alrededor de esos años de otras ediciones de canto sacro. Nos referimos, en particular, al *Prontuario del cantollano gregoriano*, obra impulsada por Vicente Pérez Martínez, tenor de la Real Capilla, y publicada en dos volúmenes entre 1799 y 1800. No

5 "No podrán menos V. Ss. de considerar la utilidad que seguirá a la Iglesia de Dios en que se oponga en uso la impresión de los libros sagrados en canto llano, así como lo están los de Nuevo Rezado, por cuyo medio se logrará la equidad en sus costes, la facilidad y utilidad de podernos tener en todos tiempos, y la uniformidad y pureza del Oficio en sus cláusulas, según el método de San Gregorio y la práctica común de la Iglesia, desterrando los abusos de los cantollanistas poco instruidos en el arte de cantar los Divinos Oficios, faltando por estas circunstancias en muchas iglesias el decoro debido a la Suprema Magestad que tanto encargan los Santos Padres que han tratado la materia"; fragmento de la carta remitida por José Doblado a la Catedral de Puebla (México) en 1796. Marín (2007). **Libros de música para el Nuevo Mundo...**, p. 148.

6 Acerca de las diferentes modalidades de suscripción planteadas por Doblado véase el estudio de Marín (2007). **Libros de música para el Nuevo Mundo...**, p. 143.

7 Álvarez (1963). "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, N° 18, pp. 194-195.

obstante, creemos que esta edición, a causa de su reducido tamaño, no hubiera condicionado en demasía, ya que venía a cubrir las demandas de instituciones eclesiásticas más modestas.⁸

El ejemplar del gradual al que hemos tenido acceso, forma parte del fondo coral de la catedral de Segovia, en el cual está registrado con el número 58.⁹ Una inscripción en el verso de la portada, hace constar que fue un regalo del obispo don Juan Antonio Zoilo Sáenz de Santa María, hecho a la Iglesia en 1806; por tanto, solo un año después de su impresión. En ese mismo año de 1806 fue, además, encuadernado por el librero local, Domingo Alessandro (o Alejandro), hecho atestiguado en el margen inferior interno de la cubierta posterior. Pese a no disponer de certeza absoluta, resulta probable que el prelado lo entregara ya encuadernado, puesto que no hemos hallado mención de pago alguna en la documentación de fábrica de la catedral. El título que reza en la portada —*Forma canendi in missis servanda secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae*, es decir, «Formas canoras de la misa ajustadas al santo rito de la Iglesia Romana»— reviste cierta ambigüedad, ya que no especifica con claridad su pertenencia a la categoría libresca del gradual.

Esta imprecisión seguramente ha contribuido a que hasta la fecha no se tuviera constancia del ejemplar, llegándose al punto de poner en duda la propia materialización del proyecto editorial de Doblado.¹⁰ La obra está dedicada al arzobispo de Toledo don Luis de Borbón, Primado de las Españas, acción encaminada a recabar el apoyo, o al menos la complacencia, del que por entonces era el máximo referente dentro del panorama eclesiástico hispano.

Tras el examen del ejemplar, cabe resaltar el exquisito cuidado puesto en su confección, así como su austera disposición formal. Sus dimensiones son ciertamente desacostumbradas para una edición impresa: 708 × 495 mm., si bien no descartamos que se produjera en otras medidas diferentes. De hecho, en la carta de presentación del proyecto a los cabildos, Doblado exponía que la impresión se podría efectuar en tres formatos distintos, a saber, marca imperial, hoja entera y media hoja.¹¹ Pese a que, en la misiva no se precisa las medidas de cada uno de esos formatos, es de prever que el ejemplar segoviano se adscribiera al mayor de ellos. Como soporte, emplea papel de marquilla en

⁸ Tras examinar la obra, dos de los correctores jerónimos más destacados de la época, Ignacio Ramoneda e Isidro Romero, esgrimieron que su pequeño tamaño condicionaba que no pudiera ser utilizado en coros grandes. Álvarez (1963). *La imprenta musical...*, pp. 184. El documento que transcribe Álvarez Solar-Quintes refiere al primero como Pablo Ramoneda, pero no cabe duda de que se trata del célebre maestro jerónimo.

⁹ Ruiz, Santiago (2012). *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, pp. 877-879.

¹⁰ Marín (2007). *Libros de música para el Nuevo Mundo...*, p. 146.

¹¹ Marín (2007). *Libros de música para el Nuevo Mundo...*, p. 143.

algodón bastante grueso a fin de aproximarse, en la medida de lo posible, al grado de resistencia y perdurabilidad del pergamino.

Ahora bien, dicho objetivo no lo logra del todo, ya que en su interior hemos podido encontrar algunas hojas rasgadas. El método de estampación elegido es el calcográfico, distinguible de forma particular a través de la huella rehundida dejada por la plancha.¹² En total, el volumen consta de 276 páginas, cada una de ellas con capacidad para albergar hasta cinco pentagramas. El meticuloso cuidado puesto en la edición se percibe, asimismo, en la inscripción de una signatura alfabética en el margen inferior central de cada hoja. Su inclusión, seguramente responda al deseo de facilitar la ordenación de los pliegos dentro de sus respectivos cuadernos. El uso de las tintas se adhiere con fidelidad a los cánones habituales en los impresos litúrgicos: el negro para las letras comunes y figuración musical, y el rojo para las rúbricas, iniciales y pautado.

La variedad tipográfica empleada es la letra romana, fuente de escritura caracterizada por la redondez de los trazos y que, en buena medida, recuerda a los antiguos modelos carolinos. El mayor peso en la edición de los elementos funcionales sobre los meramente ornamentales, se detecta sobre todo en la austera decoración de las iniciales. De hecho, éstas solo resaltan de las letras comunes por su inscripción en color rojo y un leve incremento en el cuerpo. Las únicas iniciales que escapan a esta sobriedad, las encontramos en la antífona *Asperges me* y el introito *Ad te levavi*. En ambos casos, la letra A, figura en un tamaño sensiblemente mayor y con un embellecimiento basado en un trazo de doble fileteado con el hueco interior punteado y dos florones en la intersección central. Tal modo de obrar encuentra su justificación en las prácticas escritorias asentadas en el Medioevo. En efecto, la distinción de la primera pieza se debe al hecho de ser la que inaugura el volumen, mientras que el privilegio de la segunda reside en que es el canto que abre el Año litúrgico.

Por lo que concierne al texto latino, su plasmación en el ejemplar resulta muy cuidada, evitando variables tan frecuentes en fuentes manuscritas hispanas como la palatización del grupo latino TY (*propicius* por *propitius*) o equivalencias acústicas tales como *mihi* por *mihi* o *disit* por *dixit*. Asimismo, observa convenciones ortográficas modernas en rasgos tales como la fijación de los grafemas U e I consonánticos como V y J respectivamente (*venit* o *jam*). La adhesión a formas clásicas se advierte, por su parte, en la monoptongación de los grupos AE y OE (tipo *hæc* o *cælum*).

Otra peculiaridad que ofrece el texto, es la adición de signos ortográficos

¹² Gosálvez, Carlos (1995). *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical. p. 32.

como el punto, la coma o los dos puntos, acción que busca hacer más ostensible su división fraseológica a fin de propiciar una buena declamación. Igualmente, usa tres tipos de acento: grave, agudo y circunflejo, atendiendo cada uno de ellos a un cometido particular.

El acento grave recae sobre la última sílaba de partículas indeclinables, en su mayor parte adverbios. De este modo, el cantor podía saber de antemano que la palabra en cuestión no pertenecía a categorías sujetas a declinación como nominativos, pronombres o adjetivos. Sirva de ilustración *quò* adverbio frente a *quo* adjetivo o pronombre relativo, o *secúndum* adverbio frente a *secúndum* adjetivo. Aunque en los ejemplos señalados, la tilde grave reviste aún cierta utilidad, en la mayor parte de ocasiones resulta prescindible, ya que no aporta matiz alguno, caso de *verò*, *proptèr* u *hodiè*. Aparte de adverbios, el acento grave figura siempre en la preposición de ablativo *à*. Tal uso responde al deseo de no asociar la pronunciación de la partícula con la de las palabras adyacentes; práctica también observada en el castellano de la época.

Los acentos agudo y circunflejo, en cambio, adquieren función intensiva y se disponen sobre las sílabas tónicas de palabras esdrújulas o mayores. El matiz que comporta el circunflejo frente al agudo, estriba en su mayor cantidad silábica, dado que recae siempre en sílabas largas de la métrica latina (*sæculòrum*, *fulgèbit*, *venîte*, *sanctificátus* o *indútus*). En lo tocante a dicho acento expone Antonio Eximeno:

A la verdad las reglas sobre los acentos de la prosodia antigua se dirigen generalmente a dar a las palabras cierta modulación musical. Además de los acentos grave y agudo notaron los griegos y los latinos el circunflexo, compuesto de uno y de otro, porque empezando una sílaba con el uno acababa con el otro: lo qual, como se dexa ver, es una especie de vocalización con que una misma sílaba se modula por dos diversos tonos o acentos. El acento circunflexo, decían los gramáticos, no se pone en las sílabas breves; y la razón es, porque para modular una sílaba por dos tonos se necesita más tiempo que para proferir un acento simple.¹³

Aunque el religioso jesuita habla de una vocalización a través de dos tonos, estimamos que semejante interpretación se circunscribiría al plano teórico. Ciertamente, se hace extraño que la señalización del acento circunflejo conllevara la oscilación de la altura interválica, vista la complejidad que supondría llevar a efecto una interpretación de tales características. Una hipotética vinculación de dicho diacrítico con el trino, tampoco nos resulta convincente. Más bien, el efecto que le distinguiría frente a la tilde aguda, debió residir en una mayor

¹³ Eximeno, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, 3 vols., Madrid: Imprenta Real, Ed. facs.: Valladolid: Maxtor, 2010, pp. 239-240.

dilatación del tiempo, sin que dicho aumento tuviera por qué ser cuantificable, e incluso repercutiera de forma apreciable en la praxis real. Esta meticulosa consignación de los acentos, revela por otro lado, el empeño que existía entonces en procurar la mejor pronunciación del texto. Como bien expresa el teórico jerónimo Francisco de Santa María, su observación resultaba esencial, en aras a captar el alma de la letra.¹⁴ A falta de mayores evidencias, deducimos que tal práctica debió venir motivada por el alto índice de errores cometidos en la acentuación; errores posiblemente derivados de un deficiente conocimiento del latín. Si bien, no descartamos que responda también a un acervo hipercultista por parte de los gramáticos latinos de la época.

Otro rasgo que exterioriza la edición, muy común en la producción cantollanística del momento, es la separación de palabras por medio de barras, designadas en la tratadística coetánea como vírgulas; un recurso, sin duda, útil para delimitar la extensión de los diferentes elementos sintácticos, pero que anula cualquier intento de fraseo musical de amplio alcance. El impreso incluye tres clases de barras: una menor, que ocupa tres espacios del pentagrama, otra mayor, que lo cruza en su totalidad, y la doble barra. Cada una de ellas cumple una tarea específica: barra menor para separar cada una de las palabras; la mayor para señalar secciones de cierta entidad en la praxis musical, caso de la mediación del versículo del salmo en los introitos o de la entonación inicial en el *jubilus* aleluático; y la doble barra para la conclusión de los cantos, o precisar el inicio del versículo en todas aquellas piezas provistas de dicha sección, como sucede en introitos, graduales, tractos y aleluyas. Los preceptistas, en general, solo atribuyen la función de reposo y toma de aire, a las vírgulas que atraviesan todo el pentagrama, es decir, la barra mayor y la doble barra,¹⁵ si bien José Flores Laguna, en pleno siglo XIX, contempla la posibilidad de alentar también en las menores.¹⁶ Teniendo en cuenta las considerables dimensiones que pueden alcanzar los cantos, en particular los de naturaleza responsorial, resulta evidente que las barras menores sirvieran también de puntos orientativos en la respiración. Por lógica, la pausa en ellas sería nula o casi inapreciable, ya que lo contrario comprometería la legibilidad del texto.

¹⁴ “Advierto que si no se guarda perfectamente el acento en lo que se dice o se canta se podrán entender cosas muy diferentes en la sustancia, y es por consiguiente quitar el alma, y el sentido, o concepto a la letra”, Santa María, Francisco de (1778). *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, p. 207.

¹⁵ Sirva de ilustración el siguiente comentario de Pedro Cerone en su tratado *El Mellopeo y Maestro*: “Las rayas o vírgulas que atraviessan todas las reglas (quatro o cinco que sean) son para muchas cosas: como es para la solennidad del canto, para hazer allí diferencia de las reglas comunes y generales; sirven también para guardar las presas de los responsos, y para las cláusulas de los tonos que allí se ponen por señal; también para advertirnos que allí se concluyen las partes de la letra con el punto: y finalmente para tomar descanso y aliento, como en las pausas de canto de órgano. Esto es en quanto a las pausas grandes; que las pequeñas no sirven más de apartar las ligaduras y puntos atados”, Cerone, Pedro (1613). *El Mellopeo y Maestro*, Antonio Ezquerro Esteban (ed.) p. 451. Una descripción en términos muy parecidos la encontramos en *Escuela música según la práctica moderna* del maestro aragonés Pablo Nassarre. Nassarre, Pablo (1723-24). *Escuela música según la práctica moderna*, Ed. facs, p. 107.

¹⁶ Flores, José (1863). *Método de canto llano y figurado*, Madrid: Compañía de impresores y librerías del reino, p. 7.

En cuanto a las versiones musicales, en el prólogo del gradual se hace constar que responden a las normas de la Real Capilla y de la Catedral primada.¹⁷ Aunque la cita no aporta mayor concreción, Doblado debió tomar como modelo único, originales provenientes de la primera institución. De hecho, en la misiva remitida a los cabildos unos años antes, anunciaba que sus impresos se atenderían a los cantorales de la Real Capilla, ya que, a su juicio, estos contenían «el canto llano más arreglado y conforme a la mente de San Gregorio y a la práctica más común de la Iglesia».¹⁸ El hecho de que estos originales hubieran sido, a su vez, copiados de libros pertenecientes a la Catedral toledana en tiempos de Fernando VI, impelió al editor a dejar constancia de que el impreso se ajustaba también a su usanza. La revisión y enmienda última de las melodías, corrió a cargo del organista carmelita Pedro Carrera y Lanchares, discípulo de José Lidón y activo entonces en el Real Convento del Carmen Descalzo de Madrid.¹⁹

En relación a la escritura musical, el impreso limita la paleta gráfica al punto cuadrado. Otras figuras habituales en la notación cuadrada gregoriana como el punto romboide, característico del *climacus*, el rectangular en declive, propio del *porrectus*, o la plica, han desaparecido por completo. La principal consecuencia que se deriva de ello, es que la lectura se haga menos fluida, lo cual seguramente repercutiera en una ejecución del canto más pesada y martillada. Los primeros síntomas de este empobrecimiento son advertibles ya en el siglo XVIII; síntomas que dimanan, en esencia, de un deseo de simplificar los métodos usados hasta el momento, en la enseñanza del canto eclesiástico. Bajo esta perspectiva, el empleo de distintos signos en la escritura no tenía sentido alguno, máxime cuando el valor de todos ellos era el mismo. El siguiente pasaje, extraído del tratado de Daniel Travería, resulta muy elocuente al respecto:

En esto especialmente convienen todos los autores, y es de estrañar que en la práctica no se conformen con los mismos principios. Porque si confiesan que todas las figuras de cantollano son de igual calidad y proporción ¿por qué no han de ser también de igual carácter? Y si deben ser de igual carácter, según su definición ¿a qué fin es confundir la simplicidad del cantollano con tanta variedad de figuras, como vemos en los cantorales, más propias del canto de órgano, y que sólo sirven

¹⁷ *Horum defectuum abusum corrigunt Recētiore in suis compositionibus, normam sequentes Magistrorum Regiae Domus Sacelli, et primarum Hispaniae Ecclesiarum.* (Autores recientes corrigen en sus composiciones estos abusos, siguiendo las normas de la Capilla Real, y de la Primada de las Iglesias) Carrera y Lanchares, Pedro (1805). **Forma canendi in missis servanda secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, probatamque Toletanae Cathedralis hispaniarum primatis praxim. Prima pars...**, Madrid: José Doblado, prólogo (Editoris Praemonitio).

¹⁸ Marín (2007). Libros de música para el Nuevo Mundo..., p. 150.

¹⁹ «Cum autem in hoc Opere cantus sacri et religiosi ordo debitus desideretur, ejus correctio, ad unguem emendatio et approbatio impressionis R.P.M.Fr. Petro Carrera et Lanchares, Praedicatori Emerito et Regalis Matriti Carmelitarum Conventus primario Organorum Modulatori demandata et confissa est» (Como se deseara un orden adecuado en esta obra del canto sagrado y religioso, su corrección, sus enmiendas y la aprobación de su impresión ha sido solicitada y confiada al cuidado de Pedro Carrera y Lanchares, predicador emérito y primer modulador de los órganos del Real Monasterio de carmelitas de Madrid) Carrera y Lanchares, Pedro (1805). **Forma canendi in missis servanda...**

de confundir a los principiantes? Concluyamos, pues, que todas las figuras del cantollano son de igual carácter, proporción y progresión geométrica.²⁰

La omisión de la plica, tiene como principal consecuencia que las notas agrupadas en un mismo melisma se dispongan más prietas; una solución, a nuestro juicio, poco satisfactoria, sobre todo cuando los sonidos adyacentes quedan separados a una distancia de 4ª o superior. Podemos observar, a su vez, que el soporte elegido para la escritura musical es el pentagrama, rasgo habitual en las fuentes de canto llano españolas.

Nuestra preferencia por el pautado de cinco líneas, ciertamente, contrasta con la tónica seguida por entonces en otras naciones de nuestro entorno como Alemania, Italia o Bélgica, más inclinadas a usar el tetragrama.²¹ Obrando de este modo, resultaba más fácil consignar las figuras dentro de los límites del pautado, evitando posibles conflictos con las líneas de texto circundantes. De igual forma, se mitigaban los cambios de clave, muy molestos de cara a la lectura de notas. En relación a las claves, la gama utilizada en el gradual, se circunscribe a los cánones regulares: la de fa para los modos graves I, II, IV y VI, y la de do para los agudos III, V, VII y VIII.²²

Lo que entraña mayor novedad es que su altura queda también predeterminada: clave de fa en 3ª para los modos I, II, IV y VI, do en 4ª para los modos III, V y VIII, y do en 3ª para el modo VII. Este comportamiento, usual en las fuentes de canto decimonónicas, es otra de las consecuencias de la mencionada tendencia a simplificar los métodos de enseñanza del canto llano. A través de la fijación de la altura de las claves, se conseguía no solo facilitar la lectura de las piezas, sino también generar un mecanismo útil a la hora de discernir su modalidad, aspecto este último a veces dificultoso.²³

Llama asimismo la atención, el curioso signo empleado para el custos: un trazado ondulado que delinea la letra S con dos pequeños rombos en su extremo inferior; si bien este diseño no resulta novedoso, pues podemos observarlo con asiduidad en ediciones de canto litúrgico del siglo XVIII. Estos dos pequeños rombos son los que, a la postre, informan de la nota que abre el siguiente sistema. Pese al cuidado puesto en la impresión del gradual, hemos podido

²⁰ Travería, Daniel (1985). *Ensayo gregoriano, o estudio práctico del canto-llano y figurado en método fácil*, Madrid: Vda. de Joaquín Ibarra. p. 1.

²¹ Aspecto ya testimoniado por José Juan Santesteban en su método de canto llano; Santesteban, José (1864). *Método teórico-práctico de cantollano*, San Sebastián: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja. pp. 63-64.

²² Saúco, Mª Pilar (1980). *La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano, en Ana Serrano Velasco y otros: Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid: SEdeM. p. 113.

²³ La complejidad que entraña la asignación modal puede ser advertida en exposiciones teóricas como la del maestro aragonés Pablo Nassarre en *Escuela música según la práctica moderna*. Nassarre, Pedro (1723-24). "Escuela música según la práctica moderna", pp. 140-144.

localizar algunos errores en la inscripción del *custos*, como sucede en el ofertorio *Deus firmavit orbem*.²⁴ En su caso, los guiones situados en el 4º y 5º pentagrama, indican la nota inmediatamente superior a la que en realidad le corresponde.

Por otra parte, la edición hace uso asiduo del bemol y el sostenido, si bien en una función bastante dispar. En efecto, mientras que el primero se limita, en general, a eludir conducciones de tritono, el segundo se orienta a criterios estéticos, en donde es perceptible el influjo de la tonalidad moderna. De hecho, su aparición se ciñe a resoluciones sensible-tónica, las cuales, en buena medida, recrean la sonoridad de la cadencia perfecta. Esta frecuente consignación de accidentales representa uno de los rasgos distintivos de la producción cantollanística del siglo XIX, ya que lo habitual hasta la fecha, es que fueran relegadas al ámbito de la semitonía *subintellecta*. Dos factores constituyen, a nuestro juicio, los detonantes de la normalización de los signos de alteración en la escritura. En primer lugar, la menor capacitación del cantor a la hora de suplirlos por medio de la memoria. Hemos de tener en cuenta, en este sentido, que un concepto tal como la música *ficta* resultaría obsoleto en la época, vistos los avances experimentados en la teoría musical. Asimismo, es en esta centuria cuando acontece la superación de la solmisación hexacordal, sistema sobre el que se habían erigido las reglas que estipulaban la utilización de la música fingida.

Una vez bosquejado el contexto histórico de la edición, y descritas sus principales características técnicas y materiales, procederemos a estudiar su repertorio en los aspectos melódico y modal. A través del análisis propuesto trataremos de apuntar algunas claves que posibiliten un mayor conocimiento del estado del corpus gregoriano en nuestro país, poco antes de iniciarse el movimiento restaurador liderado por los monjes de Solesmes. Hemos de tener en cuenta, en este punto, que las lecturas aportadas por el impreso de Doblado, lejos de ser aisladas, tuvieron cabida en otras publicaciones coetáneas, salvo leves retoques. Nos referimos, en concreto, al mencionado *Prontuario del cantollano gregoriano* de Vicente Pérez Martínez y al método de Fernando Soler y Fraile.²⁵

En vista de las considerables dimensiones del fondo contenido en el gradual, limitaremos la indagación a cuatro muestras significativas, a saber, los introitos *Ad te levavi*, *Populus Sion*, *Gaudete in domino* y *Rorate cæli*, propios de los domingos de adviento. A fin de acreditar su grado de afinidad con la tradición melódica

²⁴ Carrera y Lanchares, Pedro (1805). *Forma canendi in missis servanda...*, p. 102.

²⁵ Pérez, Vicente (1799-1800). *Prontuario del cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las Iglesias Catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa primada Iglesia de Toledo*, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias catedrales, 2 vols., Madrid: Imprenta Real.

medieval y subsiguiente evolución a través del tiempo, hemos cotejado sus lecturas con las aportadas por ocho códices, fechados en los siglos X al XV, cada uno de ellos representante de un sistema de notación distinto. Dentro de los manuscritos adiaستمáticos hemos seleccionado los siguientes testimonios:

- L** Laon: Bibliothèque municipale, ms. 239, *Gradual de Notre-Dame de Laon*, siglo X (hacia 930). Notación lorena o mesina
- SG** St. Gallen: Stiftsbibliothek, ms. 339, *Antifonario de la misa de San Galo*, siglo XI in. Notación de San Galo
- Ch** Chartres: Bibliothèque municipale, ms. 47, *Gradual procedente de la Bretaña*, siglo X. Notación bretona

Por lo que se refiere a los manuscritos diastemáticos, hemos incluido:

- Bv** Benevento: Biblioteca Capitolare, ms. 34, *Gradual de Benevento*, siglo XI ex. / XII in. Notación beneventana
- A** Paris: Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 776, *Gradual de San Miguel de Gaillac*, siglo XI (antes de 1079). Notación aquitana
- K** Graz: Universitätsbibliothek, ms. 807, *Gradual de Klosterneuburg (?)*, siglo XII. Notación alemana
- Mp** Montpellier: Bibliothèque de l'École de médecine, ms. 159, *Tonario de San Benigno de Dijon*, siglo XI. Neumas franceses y notación alfabética
- CSeg** Segovia: Archivo Capitular, Libro de Coro núm. 45, *Gradual (desde adviento hasta las ferias posteriores al miércoles de ceniza)*, siglo XV ex. Notación cuadrada

Asimismo, hemos incorporado varios testimonios impresos: el gradual de Medicea (=EM),²⁶ publicado por la imprenta de los Medici entre los años 1614 y 1615, y el *Graduale Triplex* (=GT),²⁷ soporte de la actual edición vaticana. De forma paralela, se han tenido en cuenta las propuestas de restitución melódica efectuadas por un grupo de semiólogos alemanes e italianos, encabezado por figuras tan señeras, como Luigi Agustoni, Rupert Fischer o Johannes Berchmans Göschl.²⁸

En fecha reciente, su trabajo ha aparecido publicado bajo el título de *Graduale Novum*.²⁹ Los motivos por los cuales nos hemos decantado por este grupo de fuentes, obedecen a varios factores. En relación a las fuentes manuscritas, hemos de referir que cada una de ellas representa la expresión sonora de

²⁶ El gradual mediceano ha sido publicado por la *Editrice Vaticana*; véase Baroffio, Giacomo y SODI, Manlio (eds.) (1614). *Graduale de Tempore iuxta Ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ*. Editio Princeps Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, N° 10, Libreria Editrice Vaticana, (2001). y Baroffio, Giacomo y Kim, Eun Ju (eds.). (2001). *Graduale de Sanctis iuxta Ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ*. Editio Princeps (1614-1615). Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, N° 11, Libreria Editrice Vaticana.

²⁷ Solesmes, (1979). *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum san Gallensis 359 et Einsidlensis 121)*

²⁸ Agustoni, Luigi y otros, (1996). "Vorschläge zur Restitution von Melodien des Graduale Romanum (Teil 1)", *Beiträge zur Gregorianik*, pp. 13-14, 20-21, 28-29 y 35 (=GRes).

²⁹ (2011). *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117... Tomus I De Dominicis et Festis, Regensburg*; Roma: Conbrío Verlagsgesellschaft; Libreria Editrice Vaticana.

distintos espacios geográficos europeos. Por lo que concierne a EM, el principal argumento que justifica su inclusión, reside en su plena asimilación de los postulados humanistas; de hecho, es considerada la apuesta más decidida a la hora de adaptar el canto a las reglas de la prosodia en el periodo inmediatamente posterior a Trento.³⁰ La lectura de GT constituye, por su parte, un referente de autoridad en todo estudio de monodia litúrgica por constituir, hasta la fecha, la versión oficial del canto sacro dentro de la Iglesia Católica. Por último, las propuestas de restitución melódica representan el fruto de un trabajo de alto rigor científico, basado en la comparación de códices de reconocido prestigio y antigüedad.

El primer dato a valorar es el notable grado de afinidad que muestran las melodías de los introitos en el impreso de Doblado, respecto a las versiones contenidas en los códices manuscritos. De hecho, aunque se evidencian divergencias, éstas solo afectan a detalles menores de contorno. El mayor grado de sintonía, lo percibimos con CSeg; aspecto que no sorprende, habida cuenta de la tardía confección de este último ejemplar –finales del siglo XV–, amén de su pertenencia al sustrato melódico hispano. Buena prueba de ello la tenemos en el introito *Ad te levavi*: el delineamiento de la secuencia *inimici mei* no encuentra correlación con ninguna de las demás fuentes (figura 1).³¹



Figura 1: Detalle del pasaje *inimici mei* en el introito *Ad te levavi*. Se toma GT como referencial del resto de fuentes

Sabido es, por otra parte, que la tradición gregoriana peninsular presenta un marcado sello aquitano. Ciertamente, que la introducción del rito romano en las iglesias hispanas fuera un proceso en buena medida mediatizado por códices y cantores venidos desde el Mediodía francés, derivó que fuera la expresión melódica de esa región la que se asimilara en la Península. Partiendo de tal premisa, ¿existe alguna peculiaridad dentro del repertorio analizado, que posibilite acreditar este vínculo? La respuesta a la cuestión planteada parece afirmativa, sobre todo si nos detenemos en la entonación inicial de *Populus Sion*.

³⁰ Lovato, Antonio (1995). *Teoría e didáctica del canto piano*, en Danilo Curti y Marco Gozzi (eds.): *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, Provincia Autonoma di Trento, p. 60.

³¹ Grafías empleadas en los ejemplos musicales:
M cephalicus (clivis licuescente) *μ quilisma*

Podemos advertir en la misma, que las únicas fuentes en notación diastemática que fijan el recitado sobre re, al igual que en el impreso de Doblado, son A y CSeg (figura 2).

Por su parte, Bv, K, Mp, EM y GT inscriben en su lugar la melodía sobre do, es decir una 2ª mayor por debajo. Aunque las fuentes *in campo aperto* no reflejan la altura interválica, es verificable en todas ellas la presencia de un *pes* en el arranque inicial, grafía sin correspondencia en la versión aquitana y, por ende, en sus deudoras CSeg y el impreso de Doblado (figura 3). Con todo, debemos guardar aún cierta cautela al respecto, ya que otras tradiciones melódicas, como la dominica, contemplan similar redacción. En efecto, los códices llamados *exemplaria*, datados a mediados del siglo XIII y custodios de todo el elenco de textos, cantos y rúbricas necesarios para satisfacer las demandas litúrgicas de la orden,³² inscriben una lectura semejante.



Figura 2: Inicio del introito *Populus Sion*. Fuentes diastemáticas

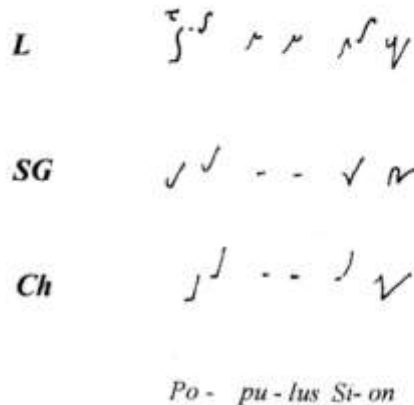


Figura 3: Inicio del introito *Populus Sion*. Fuentes adiastrémicas

³² Acerca de los *exemplaria* dominicos puede consultarse, por ejemplo, Huglo, Michel, (1988). *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Bélgica, Brepols, pp. 129-130; y Fueyo Suárez, Bernardo, (2007). "El "Exemplar" de la liturgia dominicana de Salamanca", *Archivo Dominicano*, N° 28, pp. 81-118.

Asimismo cabe señalar que la mayor parte de las variantes advertidas en el gradual, responden a una distinta coordinación entre texto y música. En efecto, frente a una distribución más flexible de los melismas en los códices antiguos, la edición del tipógrafo madrileño opta por ubicarlos mayoritariamente sobre las sílabas tónicas. Este comportamiento, muy extendido entre las fuentes tardías de canto llano, fue inspirado por el Humanismo, y surge fruto de una mayor preocupación hacia la cantidad silábica. La necesidad de adecuar las redacciones a tal premisa, es un aspecto ya explicitado en el prólogo del volumen:

Antiquos Ecclesiae Cantus Magistros hoc unum in suis operibus sibi proposuisse videtur, nempe gratum sed prolixum auditui sonum in vocis modulatione, et vocum rectam et dulcem armoniam sive concentum servare; et non attendentes litterae sacrae spiritum, neque propriam et debitam silabarum quantitatem, illum á propria significatione violentér extrahebant, et istam non servabant dictiones longas breves, et istas longas efficientes, quod videre licet feré in omnibus Cantus sacri compositionibus antiquis. Defectus plus justo communes, et qui facilimé vitari poterant recta notarum collocatione. [Carrera y Lancharés, 1805: prólogo
(*Editoris Praemonitio*)³³

Con todo, podemos observar cómo el desplazamiento de las notas hacia el acento, apenas ha comportado la supresión o modificación de punto alguno. Un buen ejemplo de este apego a la versión tradicional, lo encontramos en el melisma de *cordis*, dentro de *Populus Sion*. Todo lo contrario ocurre en EM, donde el deslizamiento ha conllevado una alteración sustancial del diseño original (figura 4). El alto índice de variantes que incorpora dicho impreso respecto a los referentes medievales, atestiguan su construcción a partir de una gramática melódica más libre, muy en la línea del *canto fratto* italiano.³⁴ Es reseñable en la edición de Doblado, asimismo, que el mayor número de notas en solliciti, dentro de *Gaudete in domino*, se ubiquen sobre una sílaba átona (figura 5). Tal comportamiento parece testimoniar que la supeditación al acento admitía cierta flexibilidad.

³³ “Parece que los antiguos maestros del canto de la Iglesia proponían este único criterio. Esto es, que había que conservar en la modulación de las voces un agradable sonido al oído, aunque fuera demasiado prolijo, y una correcta y dulce armonía de las voces, sin atender al espíritu de la letra sagrada, ni a la propia y debida importancia de la cantidad silábica. Así violentaban la propia significación [de las palabras], y no conservaban las sílabas largas o breves, haciéndolas a éstas largas, lo que parece que así se hacía en las composiciones antiguas del canto sagrado. Éstos eran defectos comunes, que podían evitarse fácilmente mediante la recta colocación de las notas”.

³⁴ Baroffio, Giacomo (2007). *Beziehungen und Unterschiede im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung, Beiträge zur Gregorianik*, Editio Medicea und Editio Vaticana, p. 90.



Figura 4: Detalle del pasaje *cordis vestri* en el introito *Populus Sion*



Figura 5: Detalle del pasaje *solliciti* en el introito *Gaudete in domino*

La notable preservación de las lecturas primitivas en el gradual, pone de manifiesto a su vez, la necesidad que había aún en el periodo de su confección, de conjugar el acento con un respeto a la tradición. Tal *modus operandi* parece responder a una máxima dentro de la tratadística coetánea: el mayor relieve de los presupuestos musicales sobre los gramaticales en el canto llano puro. El maestro franciscano Antonio Martín y Coll nos informa al respecto:

Y los que nimiamente escrupulizan sobre el acento pueden deponer su temor con saber que en mero canto llano es repugnante poderle guardar todas vezes, por más que añada ò quite punros [sic] a la bocal donde haze fuerça el acento. Fuera de que en las antíphonas y missas está sujeta la gramática a el canto: y en los evangelios, epístolas, y lecciones, &c. el canto llano está sujeto a la gramática.³⁵

A pesar de ello, también observamos pasajes en el impreso donde se ha variado la línea melódica original. Algunos de estos cambios, como la duplicación de la nota la en la sílaba tónica de *levavi*, dentro de *Ad te levavi*, buscan posibilitar una mejor declamación del texto (figura 6). Otros, por el contrario, persiguen eliminar notas consideradas como superfluas porque dan lugar a conducciones demasiado reiterativas. Sirva de muestra el delineamiento de *hominibus*, dentro de *Gaudete in domino*, en donde la concentración de sonidos en la sílaba acentuada ha comportado un acortamiento de la oscilación sobre sol y la (figura 7).

³⁵ Martín y Coll, Antonio (1719). *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro*, Madrid: Imprenta de música Bernardo Peralta. p. 162.

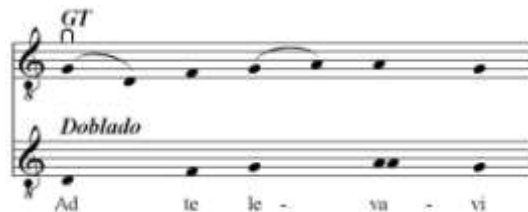


Figura 6: Inicio del introito *Ad te levavi*

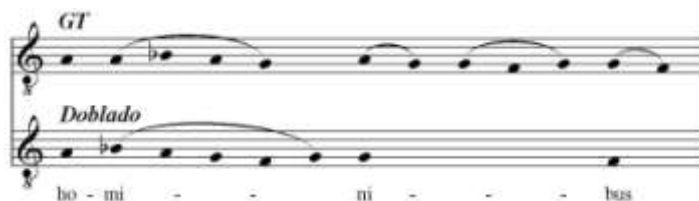


Figura 7: Detalle del pasaje *hominibus* en el introito *Gaudete in domino*

La abreviación de los *strophici*, o neumas que comportan una recitación al unísono, representa otro de los síntomas más característicos de las fuentes tardías de monodía litúrgica. Su resultado más evidente es la disminución en uno o dos sonidos de la *tristropa* y *trivirga*, e incluso que la *distropa* y *bivirga* deriven a veces en un único punto. Trazas de este comportamiento son frecuentemente advertidas en el impreso de Doblado. Por lo que se refiere a la *tristropa*, ésta se reduce a dos notas en *non*, *neque* e *irrideant*, dentro de *Ad te levavi*. En dicho introito (véase *deus*) y en *Gaudete in domino* (véase *iterum*) la *bivirga* es, a su vez, simplificada en una sola nota.

Por otra parte, tampoco es infrecuente la desaparición de neumas de conducción como el *quilisma*, e incluso que *pes* y *clivis* licuescentes vean truncada la segunda de sus notas. A diferencia de las variantes referidas con anterioridad, la omisión de tales sonidos no obedece a que fueran contemplados como superfluos. En su caso, el recorte parece atestiguar una preferencia de orden local, e incluso una inhabilidad por parte del escribano a la hora de transmitir tales sutilezas vocales. Semejante proceder debió ser favorecido, además, por el mero hecho de constituir sonidos con escaso peso estructural. En relación a la licuescencia, hemos de considerar también la notable disparidad con la que son reflejados sus neumas en las distintas escuelas de canto, factor que impide su sujeción a unas leyes fijas.³⁶

La traducción melódica de los citados neumas en la edición del tipógrafo madrileño no responde a pauta predeterminada alguna. Respecto al *quilisma*,

³⁶ Cardine, Eugène (1982). *Semiología gregoriana*, Burgos, Abadía de Silos, pp. 140-144.

podemos constatar la ausencia de uno de estos neumas al comienzo de la entonación *desuper* en *Rorate cæli* (figura 8), si bien poco después un segundo *quilisma* se inscribe mediante un punto ordinario. Por lo que concierne al *pes* y *clivis* licuescente, la pérdida del segundo punto puede ser advertida en el arranque de *Gaudete in domino*; comportamiento, a su vez, sin correspondencia en ninguna de las fuentes incluidas en el presente estudio (figura 9). Vemos, en efecto, cómo L, SG, Ch, Bv, A, K, Mp, GT y GRes reflejan en su lugar un *cephalicus*. CSeg opta, mientras tanto, por consignar un punto con doble plica, grafía asociada con la licuescencia en la notación cuadrada.³⁷ Aunque EM altera el perfil melódico —*pes* re-mi en vez de *clivis* re-do—, al menos mantiene la traducción en dos sonidos.

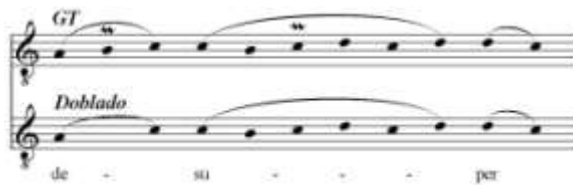


Figura 8: Detalle del pasaje *desuper* en el introito *Rorate cæli*

L	9	✓	✓
SG	✓	✓	✓
Ch	1 st	✓	✓

Figura 9: Inicio del introito *Gaudete in domino*

³⁷ La asociación de la plica con la licuescencia en fuentes de monodia litúrgica en notación cuadrada es un aspecto verificado por David Hiley, Kathleen E. Nelson y más recientemente por nosotros mismos; véanse Hiley, David, (1984). "The Plica and Liquecence", en **Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam**, vol. 2, Henryville: Binningen. pp. 379-391; Nelson, Kathleen E. (1996). **Medieval Liturgical Music of Zamora**, Ottawa: The Institute of Mediaeval Music; y Ruiz (2012). *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, 2 vols., Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, pp. 190-191; cf. <<http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf>> (consultado en julio de 2013).

Dentro de un ámbito modal, es remarcable en el gradual, la forma con la que se consignan las alteraciones accidentales, ya que difiere en no pocas ocasiones de la lectura vaticana. En particular, llama la atención, la ausencia del si bemol en la fórmula de centonización de modo I re-la-si-la, visualizada en *Rorate cæli*, así como en el pasaje *prope est nihil* dentro de *Gaudete in domino*.



Figura 10: Inicio del introito *Rorate cæli*

En relación a la fórmula de centonización (figura 10), debemos apuntar que su predilección hacia el si natural representa una constante habitual en las fuentes de canto llano españolas. Colecciones corales como la del monasterio de El Escorial, Córdoba o Segovia son fieles exponentes de ello.³⁸ Dicha opción, encuentra justificación en la tradición gregoriana a partir de un dato incuestionable: la precedencia histórica del becuadro sobre el bemol en la fórmula.³⁹ Aunque autores como Jeanneteau defienden la interpretación sistemática del centón con el si natural,⁴⁰ el criterio más reciente, contempla la admisión puntual del bemol en el corpus de la misa; eso sí, siempre que el contexto compositivo se atenga a unas condiciones determinadas. En el caso de *Rorate cæli*, la ejecución con el si becuadro, queda validada, porque su desarrollo ulterior es hacia el agudo, lo que conlleva que la nota desempeñe la función de dominante.⁴¹

Por ello, no extraña que ésta sea la versión propuesta en GRes. Ahora bien, hemos de considerar que la última palabra sobre este particular la tendría el cantor. Por tanto, no debemos excluir que éste aplicara el bemol de manera *subintellecta*, atendiendo a sus preferencias personales y formación recibida. De hecho, los mismos tratadistas se muestran divididos al respecto, aunque, por lo general, prevalece la opinión de ejecutar la fórmula con el si natural. Entre los partidarios del becuadro encontramos a autores como Fernando Estevan,⁴²

³⁸ En relación al fondo escorialense véase Rubio, Samuel, (1982). *Las melodías gregorianas de los "Libros corales" del monasterio del Escorial*, Ediciones Escorialenses, Biblioteca "La Ciudad de Dios" Nº 33, pp. 109-110. Respecto a los cantorales cordobeses véase; Lara, Francisco, (2004). *El canto llano en la Catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa*, Granada: Universidad de Granada, p. 116. En cuanto a la librería segoviana véase Ruiz (2012). *La monodia litúrgica.*, pp. 283-285.

³⁹ Turco, Alberto (1985). "La questione del Si bemolle", *Studi Gregoriani*, Nº 1, p. 61.

⁴⁰ Jeanneteau, Jean (1985). "Los modos gregorianos. Historia, Análisis, Estética". *Studia Silensia*, Nº 11, Burgos: Abadía de Silos. p. 248.

⁴¹ Turco (1985). "La questione...", pp. 76-77.

⁴² "Todo canto que subiere desde dsolre grave fasta alamire e bfabmi agudos e luego descendiere a las dichas letras graves, conviene a saber a ffaut, o más baxo, tal canto se canta por bquadro". Estevan, Fernand (1410). *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano*, Ed. facs.: Mª Pilar Escudero García. Conservatorio Superior de Música de Sevilla; Editorial Alpuerto, fol. 9r.

Francisco de Santa María,⁴³ o Antonio Hernández. La defensa del becuadro de este último autor, destaca en particular, por el hecho de cimentarla sobre criterios éticos. En su opinión, la entonación por semitono mueve a la tristeza y llanto, un estado de ánimo incompatible con el tono festivo de cantos tales como el introito *Gaudeamus omnes*:

El si es natural en todos los tonos, siempre que no haya cuarta de tritono, y los que le ponen bemol en el primer tono, cuando no llega el canto al do, ignoran las principales cláusulas del primer tono que pueden ver en el Navas: y quieren que *gaudeamus* signifique *lugeamus*, pues entonando un tono se manifiesta la alegría, y entonando un semitono se manifiesta la tristeza o llanto. [Hernández, 1830: XII-XIII]

Precisamente, acerca de este introito dos siglos antes, Cerone se posicionaba a favor de cantarlo por bemol, opción que justificaba en que antiguamente la pieza se hallaba escrita con final en la. Teniendo en cuenta que la 6ª de esta escala es menor (=fa), una vez transportada a re todos los si deberían ejecutarse bemol, ya que lo contrario conllevaría la desnaturalización de su diapasón original.⁴⁴ Otros autores, como Manuel de Paz o Fernando Soler y Fraile, admiten el bemol en la fórmula; eso sí, siempre que no se suba más allá del si, lo cual refrendaría, más si cabe, la interpretación mayoritaria del *Rorate cæli* por becuadro.⁴⁵



Figura 11: Detalle del pasaje *prope est nihil* en el introito *Gaudete in domino*. Versión de Doblado

La elevación al do agudo en *prope est nihil*, dentro de *Gaudete in domino* (figura 11), parece haber sido el detonante de la exclusión del bemol en todo el pasaje. Si bien, en su caso, la inclinación hacia el si natural comporta la aparición de un tritono, especie denostada en la época por su aspereza y difícil entonación.⁴⁶

⁴³ En el tono 1 siempre que hace cláusula en A se debe decir re, mi, la; aunque salte después a F empezando oración. Lo contrario se dirá en los tonos 5 y 6, la, fa, la; porque en ellos siempre suena el fa, que es su final. Santa María, (1778). *Dialectos músicos, en que se manifiestan...*, pp. 53-54.

⁴⁴ Cerone, Pedro (1613). *El Melopeo...*, pp. 473.

⁴⁵ "Quando subiere el canto de Dlasolre hasta Alamire, y luego a Bfabmi sin subir más, no se dirá mi en Bfabmi, sino fa; y lo mismo quando subiere de Ffaut a Alamire, y Bfabmi, y bolviere a baxar a Alamire", Paz, Manuel de (1767). *Médula del canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas...*, p. 24; "En el primer tono siempre que cualquier cláusula no suba más que hasta el si, este si es bemol, bien se pinte con la b, o no se pinte... pero si la clausula sube más v. gr. al do, entonces el si es natural", Soler y Fraile, Fernando (1878). *Nuevo método completo teórico-práctico de canto llano y mixto...*, pp. 23-24.

⁴⁶ "es regla inviolable, por lo qual, esta disonancia de tritono, la tienen excluida de la música, por su insufrible aspereza" Cruz, Antonio de la (1707). *Médula de la música theórica: cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de quatro discursos*, p. 104; "Se admite el tritono en canto llano? R.

A pesar de la cercanía de los sonidos que lo generan —de hecho solo media una nota entre ambos—, dicho intervalo sería admisible, conforme al sentir de la tratadística, por localizarse una vírgula entremedio y efectuarse una cláusula sobre la. Ambas excepciones son referidas en un tratado anónimo fechado en 1777:

Si aconteciere que subiendo o baxando desde Ffaut a Bbfbamí se hallase una vírgula la qual nos da a entender que se detenga el canto, porque acava sentido en la letra, en este caso no se guardará dicha regla general [evitar el tritono]. Lo mismo digo quando se haze cláusula en Alamirre subiendo o baxando acabando con el punto, sentencia o sentido en la letra y se entiende esto quando se canta por natura y Bquadrado.⁴⁷

La versión con el si becuadro en este pasaje, a pesar de no coincidir con la lectura vaticana, aparece también consignada en GRes (figura 12). Si bien, debemos ser conscientes de que, en su caso, la relación de tritono queda debilitada al intercalarse un sonido más entremedias.

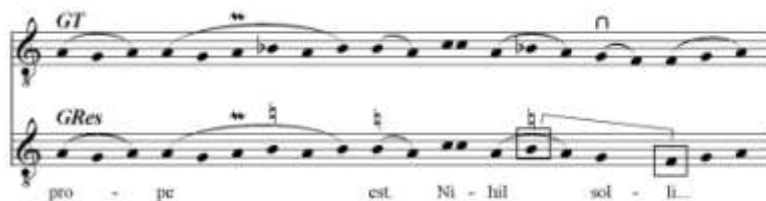


Figura 12: Detalle del pasaje *prope est nihil* en el introito *Gaudete in domino*.
Versión de GT y GRes

Conclusiones

Llegados a este punto, procederemos a resumir los aspectos más relevantes expuestos a lo largo de estas páginas. En primer lugar, cabe resaltar la importancia que entraña el hallazgo de este gradual, ya que permite demostrar que el proyecto editorial de José Doblado llegó a materializarse, aunque fuera de manera parcial. El hecho de publicarse un año antes de la expiración del privilegio del que fue objeto, parece evidenciar que el tipógrafo madrileño lo concibió como un último esfuerzo a fin de convencer a cabildos y prelados del interés de su iniciativa. Aunque no poseamos cifras de su tirada, nos inclinamos a pensar que fue bastante limitada; de hecho, solo tenemos constancia de la existencia de otros tres ejemplares, aparte del conservado en la catedral de Segovia: uno

No, por ser disonante, dicen muchos, y yo añado por ser difícil su entonación, y mucho más si es de salto', Hernández, Antonio (1830). *Escuela de canto llano para formar con solo el uso de la clave de 'Fa' en cuarta raya un perfecto salmista...*, Madrid: Imprenta Real. XII.

⁴⁷ Breve explicación que sea canto llano y sus divisiones, (1777). fol. 16v

de ellos en la Biblioteca Nacional de España, otro en la catedral de Caracas⁴⁸, y el tercero en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán (México).⁴⁹ Este número tan reducido, apoyaría la hipótesis de que su impresión se planteó más como una inversión a medio plazo, que como respuesta a una demanda real, por lo que es lógico que el editor asumiera la mayor parte de los gastos. Ante el nuevo fracaso, no extraña que Doblado acudiera al Consejo de Castilla para que mediara ante las autoridades eclesiásticas en su favor, o al menos para que se le concediera algún tipo de gratificación en pago a sus servicios.⁵⁰ Pese a que el Consejo, en informe de 29 de agosto de 1807, acordó solicitar a los preladados la adquisición de sus libros, la resolución llegó demasiado tarde. El estallido de la Guerra de la Independencia al año siguiente, y la posible muerte del tipógrafo en 1809 la dejaron sin efecto.⁵¹

El examen del gradual revela el exquisito cuidado puesto en su factura. Los distintos elementos, tanto textuales como musicales, se hallan distribuidos con perfecta armonía, y resultan contados los yerros. El ejemplar hace gala, además, de unas cualidades formales austeras, muy en la óptica de la estética neoclasicista del momento. De las pocas concesiones al ornato podemos apuntar las iniciales de la antifona *Asperges me* y del introito *Ad te levavi*, ambas producto de técnicas escriptorias enraizadas en la Edad Media. En el plano textual, cabe subrayar la corrección con la que se emplea el latín, así como la profusión de signos ortográficos y tildes. Todo ello expresa el hincapié puesto en la época por la correcta declamación y pronunciación del texto. La limitación de las grafías musicales al punto cuadrado, la fijación de la altura de las claves según el modo y la consignación de alteraciones accidentales demuestran, por su parte, la necesidad de simplificar los métodos de enseñanza del canto llano. En cierta medida, estos cambios, amén de responder a los avances operados en el plano teórico, parecen translucir la compleja situación que atravesaba la música en el templo por aquel entonces.

El análisis de las melodías de los introitos de adviento ha puesto de manifiesto la notable fidelidad de las lecturas del impreso de Doblado, respecto a códices de factura medieval. Asimismo, hemos podido localizar algún elemento, como la entonación inicial de *Populus Sion*, que atestigua un vínculo con la tradición musical aquitana. Las mayores variantes en las redacciones dentro del gradual, responden a un deslizamiento de los melismas hacia las sílabas tónicas; una práctica asumida de forma general en las fuentes de canto llano de la época.

⁴⁸ Guido, Walter (1986). "La Música en el Libro *Inventarios* de la Catedral de Caracas (1806-1913)", *Latin-American Music Review*, N^o 7/2, p. 267.

⁴⁹ Tepotzotlán (México): Museo Nacional del Virreinato, N^o de inventario 10-478995; catálogo en proceso de los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato, realizado por Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz. Agradezco a la profesora Pérez Ruiz la facilitación de esta información.

⁵⁰ Álvarez (1963). "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, N^o 18, p. 194.

⁵¹ Marín (2007). *Libros de música para el Nuevo Mundo...*, p. 146.

Lo que resulta más relevante es que tal desplazamiento no ha implicado la supresión de notas en grado considerable. De hecho, los pocos casos en que ello ocurre, son debidos a que la línea melódica resultante se muestra en exceso reiterativa. Queda patente, a tenor de lo expuesto, el posicionamiento más conservador de la edición, frente a propuestas de canto reformado como la del gradual de Medicea. Otros recortes vislumbrados en su interior tienen su origen en la Baja Edad Media, como la abreviación de strophici, o la desaparición del *quillisma* y la segunda nota del *pes* y *clivis* licuescentes. Tales retoques vendrían a testimoniar una preferencia local o, si cabe, una inhabilidad del escribano a la hora de plasmar por escrito el matiz vocal que reportan. Por último, vale la pena destacar la presencia en el impreso, de algunos detalles melódicos que atestiguan una mayor fidelidad a la tradición medieval en comparación con la actual edición vaticana. Nos referimos, en particular, a la consignación del *si* natural en *prope est nihil*, dentro de *Gaudete in domino*, y en la clásica fórmula de centonización de modo I re-la-si-la de *Rorate cæli*. Ambos síntomas dejan entrever el interés que puede encerrar el estudio de las fuentes tardías de canto llano, un terreno hasta el presente apenas explorado.

Bibliografía

- Álvarez Solar-Quintes, Nicolás (1963). "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, N^o 18, pp. 161-195.
- Agustoni, Luigi; Fischer, Rupert y otros (1996). **Vorschläge zur Restitution von Melodien des Graduale Romanum (Teil 1)**, *Beiträge zur Gregorianik*, N^o 21, pp. 7-42; traducido al italiano por Nino Albarosa (2001): "Proposte per la restituzione di melodie del Graduale Romanum", *Studi Gregoriani*, N^o 17, pp. 59-100.
- Baroffio, Giacomo (2007). "Beziehungen und Unterschiede im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung", *Beiträge zur Gregorianik*, Editio Medicea und Editio Vaticana: N^o 44, pp. 87-110.
- Breve explicación que sea canto llano y sus divisiones**, (1777). Copia manuscrita: Madrid: Biblioteca Nacional de España, sig. M/1779.
- Cerone, Pedro (1613). **El Mellopeo y Maestro**, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Ed. facs.: Bolonia: Forni, 1969; Antonio Ezquerro Esteban (ed.): 2 vols., Barcelona: CSIC, 2007.
- Cardine, Eugène (1982). **Semiología gregoriana**, Burgos: Abadía de Silos.
- Carrera y Lanchares, Pedro (1805). **Forma canendi in missis servanda secundum ritum Sanctae Romanae Ecclessiae, probatamque Toletanae Cathedralis hispaniarum primatis praxim. Prima pars...**, Madrid: José Doblado.

- Cruz Brocarte, Antonio de la (1707). **Médula de la música theórica: cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de quatro discursos**, Salamanca: Eugenio Antonio García.
- Estevan, Fernand (1410). **Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano** (Ed. facs.: M^a Pilar Escudero García (ed.). Conservatorio Superior de Música de Sevilla; Editorial Alpuerto, 1984).
- Eximeno, Antonio (1796). **Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración**, 3 vols., Madrid: Imprenta Real, Ed. facs.: Valladolid: Maxtor, 2010, pp. 239-240.
- Flores Laguna, José (1863). **Método de canto llano y figurado**, Madrid: Compañía de impresores y libreros del reino.
- Gosálvez Lara, Carlos José (1995). **La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras**, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- Guido, Walter (1986): "La Música en el Libro *Inventarios* de la Catedral de Caracas (1806-1913)", *Latin-American Music Review*, 7/2, pp. 254-301.
- Hernández, Antonio (1830). **Escuela de canto llano para formar con solo el uso de la clave de 'Fa' en cuarta raya un perfecto salmista...**, Madrid: Imprenta Real.
- Jeanneteau, Jean (1985). "Los modos gregorianos. Historia, Análisis, Estética", *Studia Silensia*, N^o 11, Burgos: Abadía de Silos.
- Lovato, Antonio (1995). "Teoria e didatica del canto piano", *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, Danilo Curti y Marco Gozzi (eds.): Provincia Autonoma di Trento, pp. 57-67.
- Marín López, Javier (2007). "Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado", *Orbis incognitos: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García*, vol. 2, Universidad de Huelva, pp. 137-152.
- Martín y Coll, Antonio (1719). **Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro**, Madrid: Imprenta de música Bernardo Peralta.
- Nassarre, Pablo (1723-24). "Escuela música según la práctica moderna", *Herederos de Diego de Larumbe*, 1724 (1^a parte); *Herederos de Manuel Román*, 1723 (2^a parte), Ed. facs.: Zaragoza: Diputación provincial e Institución Fernando el Católico, 1980.

- Paz, Manuel de (1767). **Médula del canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas...**, Madrid: Joaquín Ibarra.
- Pérez Martínez, Vicente (1799-1800). **Prontuario del cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las Iglesias Catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa primada Iglesia de Toledo**, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias catedrales, 2 vols., Madrid: Imprenta Real.
- Ruiz Torres, Santiago (2012). *La monodía litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, 2 vols., Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid; cf. <http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf> (consultado en julio de 2013).
- Sanhuesa Fonseca, María (2009). “Los impresos musicales: de los corales y libros de facistol a los impresos de música al servicio de la liturgia y de la devoción popular”, *Memoria Ecclesiae*, N^o 33, pp. 401-418.
- Santa María, Francisco de (1778). **Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía**, Madrid: Joaquín Ibarra.
- Santesteban, José Juan (1864). **Método teórico-práctico de canto-llano**, San Sebastián: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja.
- Saúco Escudero, M^a Pilar (1980). *La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano, en Ana Serrano Velascos y otros: Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid: SEdeM.
- Soler y Fraile, Fernando (1878). **Nuevo método completo teórico-práctico de canto llano y mixto...**, Zaragoza: Librería y encuadernación de Salvador Mas.
- Solesmes, (1979). *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum san Gallensis 359 et Einsidlensis 121)*.
- Travería, Daniel (1794). **Ensayo gregoriano, o estudio práctico del canto-llano y figurado en método fácil**, Madrid: Vda. de Joaquín Ibarra.
- Turco, Alberto (1985). “La questione del Si bemolle”, *Studi Gregoriani*, N^o 1, pp. 47-101.
- _(1994). “Il bemolle. Attuali acquisizione e limiti”, *Studi Gregoriani*, N^o 10, pp. 41-149.