

...Laconice Scribunt: *Artes de Canto Llano*  
en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII

MARÍA SANHUESA FONSECA  
Universidad de Oviedo

RESUMEN: En el variado panorama de la teoría musical del siglo XVII español, podemos distinguir sobre todo dos tipos principales de tratados: el gran tratado de carácter enciclopédico, que aspira a recoger todo el saber musical de la época, y el tratado de pequeñas dimensiones, dedicado a explicar de manera concisa un método práctico de interpretación vocal y/o instrumental. Este segundo tipo de tratado recibe el nombre genérico de *arte*, o también de *artecilla*, en un diminutivo no exento de cierto matiz de desprecio. Las *artecillas* se dirigen a temas puntuales, en un estilo habitualmente conciso, destinado a resolver problemas musicales inmediatos, como podía ser la rápida instrucción en el canto de un coro de una comunidad monástica, pues con el uso de las *artecillas* podía obviarse rápidamente la enseñanza del canto llano. A lo largo del siglo XVII, contamos con una veintena de *artes de canto llano*, destinadas a adiestrar a los novicios y religiosos de diversas órdenes en un cometido tan específico como indispensable; hay que señalar además los ceremoniales y procesionarios que contienen instrucciones para el canto o pequeños tratados de canto llano en el cuerpo de sus páginas. Las *artes de canto llano* cumplían una importante misión para la que se estima en mucho su formulación concisa; nos referimos a la enseñanza de un coro de religiosos, a fin de adiestrarlos con vistas a su cometido en el culto divino de una manera sencilla, y sobre todo rápida. También es preciso contemplar la función propagandística de estos tratados, dirigidos en ocasiones a defender la excelencia de un determinado método de enseñanza del canto llano, o a reafirmar la fe católica ante los avances del protestantismo. Estilo literario, necesidad didáctica o vehículo ideológico, la presencia de las artes de canto llano en las órdenes religiosas españolas del XVII no es en modo alguno casual, sino que ocupan un lugar importante en la teoría musical de la época, como manuales concisos que aportaban una particular utilidad a la enseñanza en los conventos.

SUMMARY: In the varied panorama of the musical theory of 17th Century Spain, two types of treatise can be identified: the extensive, encyclopedic type which aspires to gather together all of the musical knowledge of the era, and the treatise of smaller dimensions, dedicated to concisely explaining a practical method of vocal and/or instrumental interpretation. This second type of treatise is generally called an *handbook*, or *artecilla*, a diminutive not without a certain tone of disdain. *Artecillas* were used for specific themes, and were intended to resolve specific musical problems, such as rapidly teaching a chant to the chorus of a monastic community, as the use of these *artecillas* could quickly make teaching the unnecessary. Throughout the 17th Century, we find some twenty *artes* of *plainsong*, intended to train novices and members of diverse religious orders in a task as specific as it was indispensable. In addition, there are ceremonials and processions which contain instructions for the chant or short treatises of the canto llano within the body of its pages. The *handbooks* fulfill an important mission for which their concise formula is highly valued: that of instructing a religious choir with the aim of training them, simply and quickly, in their task of divine worship. It is also important to consider the function of these treatises as propaganda. They were occasionally used to defend the excellence of a particular method of *plainsong* or to reaffirm the Catholic faith in light of the advances of Protestantism. As a literary style, didactic necessity, or ideological vehicle, the presence of these *artes* of canto llano in the 17th Century Spanish religious orders is by no

means casual or accidental; they have an important place in the musical theory of the era, as concise manuals of particular usefulness in liturgical instruction.

La producción teórico-musical del siglo XVII español se caracteriza sobre todo por su extensión y su variedad. Entre los muchos tratados conocidos y los que aún pueden quedar por conocer, los conservados y los no conservados, destacan de una manera especial dos plasmaciones principales de los contenidos de la teoría musical. De un lado, grandes tratados de carácter enciclopédico, con formato y pretensiones de constituirse en *summa* del saber musical de la época que los ve surgir. Y de otro, los pequeños tratados, más modestos en sus dimensiones y en sus fines, destinados a explicar con la mayor economía de medios un método de interpretación vocal o instrumental. Estos tratados pequeños han sido englobados bajo el nombre genérico de *artes*, o también de *artecillas*, con un sentido peyorativo del término. Se caracterizaban las *artecillas* por abordar temas específicos de la pedagogía musical, y por su concisa formulación que no se entretenía en lo más especulativo o abstruso, sino que se orientaba a las didácticas musicales más sencillas y cotidianas, como la enseñanza instrumental de aquellos que no aspiraban a pasar de un nivel de aficionado, o también la instrucción en el canto llano de unos novicios o de todo el coro de una comunidad monástica. A lo largo del siglo XVII, contamos con varias *artes de canto llano*, destinadas a adiestrar a los novicios y religiosos de diversas órdenes en un cometido que para las comunidades monásticas era tan específico como indispensable. Y en este *corpus* hay que señalar además los ceremoniales, directorios de coro y procesionarios que contienen instrucciones para la correcta interpretación del canto o incluso pequeños tratados de canto llano en el conjunto de sus páginas.

Este estudio presenta una enumeración cronológica de las artes de canto llano que sirvieron para su enseñanza en diversas órdenes religiosas durante el siglo XVII. Se caracteriza cada uno de los tratados, describiendo al completo su portada<sup>1</sup> y haciendo mención del dedicatario de la obra, si es el caso; también se explica el contenido de cada tratado y se reseñan los ejemplares conservados de los que se tiene noticia, con las pertinentes signaturas topográficas, si se conocen. Esto por lo que se refiere a los tratados de canto llano de los que se ha conservado al menos un ejemplar. Pero también es posible aportar noticias de algunos tratados que no han llegado hasta nosotros más que por tradición indirecta, con referencias en fuentes secundarias en las que se ha conservado la mención del autor y el título, o alguna breve información textual o de contenido. Con el objeto de ofrecer un panorama lo más completo posible de las obras utilizadas para la enseñanza habitual del canto llano en las órdenes religiosas del siglo XVII, incluimos igualmente aquellos tratados que no se han conservado, pero que es posible reconstruir en alguna medida.

La producción de literatura cantollanista teórica que reseñamos comienza el

---

<sup>1</sup> En las descripciones de las portadas, se utiliza el *claudator* —corchetes rectos— para reseñar brevemente en su interior las ilustraciones u ornamentos tipográficos, caso de haberlos.

año 1609, con la figura del dominico francés Fr. Dámaso Artufel<sup>2</sup>, hijo del Convento de St. Maximin (Provenza), y cantor en los conventos de San Pablo de Valladolid, San Ildefonso de Toro, San Pablo de Peñafiel, y Nuestra Señora de Atocha, en Madrid. Artufel era muy diestro en el canto, muy entendido en la liturgia y muy experimentado en el gobierno y dirección del coro. Por sus conocimientos musicales y litúrgicos, el Reverendísimo General de la Orden Dominicana —Jerónimo Xavierre, fallecido cuando era Cardenal—, le encargó la preparación de un nuevo procesionario simplificado: para ello, Artufel tuvo en cuenta los manuales de canto utilizados anteriormente por los dominicos españoles. En 1609 se publicaba la obra que Artufel revisó, el *Processionarium secundum morem almi Ordinis Praedicatorum S. P. N. Dominici. Auctum & emendatum per Patrem Fr. Damasum Artufel, Cantorem Conventus S. Mariae de Atocha de Madrid. Cum quibusdam in eo denuo additis, ac intonationibus Hymnorum, suisque Rubricis*. “Cantemus Domino Canticum novum” [Grabado con la Asunción y Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad] “Laus eius in Ecclesia sanctorum, Psalm. 149” (Matriti, Ex Typographia Regia, MDCIX [Madrid, Imprenta Real, 1609]). El libro está dedicado a Fr. Juan de Arcediano, Provincial de la Provincia Dominicana de España, por el Convento de San Raimundo de la villa de Potes.

Aunque en realidad no estemos ante un tratado de canto llano entendido en sentido estricto, uno de los objetivos más urgentes de este *Processionarium* era precisamente abreviar el aprendizaje del canto llano y ser de fácil manejo para los religiosos que no supiesen nada de canto figurado; por ello, no aparece ninguna melodía en notación mensural, pues como señala el prólogo de la obra, oportunamente dirigido a los religiosos y religiosas dominicos, «Puso este Padre en la ejecución deste su obediencia toda la diligencia posible, y lo más que se esmeró fue, ahorrar a los Religiosos de algunos passos del canto, pareciéndole ser necessario, assi a causa de lo poco que de ordinario se sabe dél en nuestra sagrada Religión, que atiende más al estudio de la sagrada Teología que a la Música». Redactado en latín, el *Processionarium* contiene valiosa información sobre los manuales de canto utilizados anteriormente por los dominicos, y se imprimió a dos tintas, negra y roja, para facilitar la inmediata distinción entre los textos que debían leerse y las rúbricas de la liturgia. En la parte musical para las procesiones, todas las melodías se escriben en notación cuadrada negra sobre pentagramas encarnados en los que bailan las notas por una impresión defectuosa. El poco cuidado puesto en la edición provocó algunos problemas en el orden de la paginación. Siguiendo al *Processionarium*..., que concluye en la página 288, aparece con portada propia e independiente un cuadernillo aparte, redactado en castellano, con unas *Adiciones al Processionario, a petición de algunos padres muy graves, con que se satisfaze al desseo de todos los Religiosos y Religiosas de la Orden, y queda acabado y perfecto. Recopilado y puesto en este orden, por el*

---

<sup>2</sup> N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, vol. I, Madrid, 1783, p. 262, da equivocadamente al teórico el nombre de *Damián Artufel*.

Padre Fr. Toribio Vélez de las Cuebas [Emblema de los Dominicos] (Madrid, Imprenta Real, 1609). Y en la misma portada se anuncian *Los quinze Mysterios del Rosario de nuestra Señora, con su canto, y modo que se ha de tener para cantarlos los dias festivos de nuestra Señora, y primeros Domingos de los meses. Compuestos por Lope de Vega Carpio. Reglas que se han de guardar en el canto destos Mysterios. Continúa hasta la página 268*<sup>3</sup>. El suplemento de *Adiciones...*, que comienza en una página numerada como 257 por el descuido en la edición al que aludíamos antes, contiene exorcismos, letanías y bendiciones diversas, y continúa hasta la página 282, con algunas irregularidades en las pp. 274 a 279. En las pp. 263-268 de las *Adiciones...* se incluye el *Rosario* de Lope de Vega<sup>4</sup> Los versos llevan sobrepuesta la música con la que habrían de cantarse, en pentagramas con notación cuadrada. Los Misterios Gozosos y los Dolorosos tienen música diferenciada, porque los Misterios Gloriosos debían cantarse con la misma música que los Gozosos. Este *Rosario* lopiano se cantaría en las procesiones que hacían los dominicos todos los meses y en las principales fiestas marianas por los claustros de sus conventos o por las calles de las poblaciones<sup>5</sup> Se conservan ejemplares del *Processionarium...* de Artufel con sus curiosas *Adiciones...* en la Biblioteca de Catalunya, biblioteca particular del musicólogo Lothar Siemens Hernández (Gran Canaria), Biblioteca Nacional de Madrid (M 800)<sup>6</sup>, Convento de San Raimundo de Potes, y en The Hispanic Society de Nueva York<sup>7</sup>.

En 1612 el franciscano P. Fr. Martín Ruiz daba a los moldes de la imprenta un *Directorium, et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum. Iuxta Missale, et Breviarium Romanum Pii V. Pontif. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Auctore F. Martino Ruyz, eiu dem Ordinis & almae Provinciae Castellae filio. Divo Antonio de Padua dicatum./Hoc opus (Antoni) divinum fert nomen, & omen/Portat, ut hoc portes, & tueare manu./Vade liber tanto foelix custode, quod*

---

<sup>3</sup> En el colofón aparece "Madrid, por Iuan Flamenco, MDCIX" (p. 282).

<sup>4</sup> Sobre este *Rosario* de Lope de Vega, *cfr.* J. de Entrambasaguas, "Unos villancicos a los Misterios del Rosario, atribuidos a Lope de Vega", *Revista de Literatura* 7 (1955) pp. 3-18; J. de Entrambasaguas, "Más sobre unos villancicos a los Misterios del Rosario, de Lope de Vega", *Revista de Literatura*, 10 (1956) pp. 72-81; J. Salvador y Conde "Lope de Vega: versos desconocidos cantados por el pueblo en 1609", *Anuario del Instituto de Estudios Madrileños*, 33 (1993) pp. 563-576.

<sup>5</sup> J. Salvador y Conde, *op. cit.*, p. 563.

<sup>6</sup> Este ejemplar formó parte de la biblioteca del compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri, y antes había pertenecido a «Sor Juana de San Agustín» y a «Sor Cathalina de San Francisco», por las anotaciones de la p. 282; es un ejemplar incompleto que no incluye el *Rosario* con texto de Lope de Vega

<sup>7</sup> Este ejemplar procede de los fondos del librero Hiersemann.

*omen/Nomen habet, tutum quo tibi signet iter/* [Estampa de S. Antonio grabada a buril, con el pie “S. Antonius de Padua”] (Anno 1612. Salmanticae excudebat Franciscus de Cea Tessa [Salamanca, Francisco de Cea Tessa, 1612]). Este autor, que había estudiado música de manera particular, y tenía una experiencia larga<sup>8</sup>, se asesoró para la redacción de su obra y muy especialmente para la reforma del repertorio musical que incluye, «quitando de ellos algunas canturias, que aunque eran buenas, tenían alguna aspereza; y assi se han puesto más cantables»<sup>9</sup>: «[...] también lo comuniqué con personas de buenos gustos, y de muy grandes ventajas en el assi de nuestra Religión como fuera de ella [...]»<sup>10</sup>. Redactado en latín, el libro está dedicado a San Antonio de Padua. Contiene entre otras piezas, lamentaciones, cánticos, himnos a Santa Clara (p. 113) y a san Francisco (p. 116) para las procesiones de sus respectivas festividades, y diversas entonaciones de himnos y de salmos. Además contiene siete salmos penitenciales con letanías (pp. 266-278), oraciones diversas (pp. 278-292), una misa de difuntos (pp. 343-356) y varios rituales. La música está impresa en notación cuadrada gregoriana. Sin ser tampoco un tratado en sentido estricto, sí tiene el afán de facilitar el aprendizaje de un repertorio cantollanista a todos aquellos religiosos franciscanos que encontrasen dificultades para ello. Se conservan ejemplares de este *Directorium*... en la biblioteca particular de Lothar Siemens Hernández (Gran Canaria) y la Biblioteca Nacional de Madrid (M 787)<sup>11</sup>.

En el sentido literal del término, el primer *arte de canto llano* escrito para una orden religiosa de la época no llega hasta 1614, cuando el gran cantor dominico Fr. Dámaso Artufel publica su *Modo de rezar las horas canónicas conforme al Rezo de los Frayles Predicadores[...]* Contiene este libro todo el Rezo de tiempo y de Santos en común y en particular con los officios de Nuestra Señora de las Nieves y del Angel de la Guarda, con un Arte de canto llano y con la entonación de los Hymnos y sus Rúbricas [Escudo de la Orden] (Valladolid, Juan Godínez de Millis, 1614). La obra está dedicada «al Muy R. P. F. Ambrosio de Lanchares Predicador General y Prior del Convento de S. Pablo de Valladolid». Consta de tres partes con foliaciones independientes. Después del oficio con los oficios particulares de Nuestra Señora de las Nieves (fols. 104 a 108) y del Ángel de la Guarda —con interesantes materiales sobre el uso del órgano (fols. 109 y ss.)—, «Síguese la Entonación de los Hymnos con todas las rúbricas y dificultades, sacadas a la luz por

---

<sup>8</sup> Fr. M. Ruiz, *op. cit.*, “Prólogo. Al lector”.

<sup>9</sup> *Ibid.*.

<sup>10</sup> *Ibid.*.

<sup>11</sup> Ejemplar que procede del fondo Barbieri, muy usado, con hojas rotas y manchas de cera. Debió pertenecer a unas monjas, pues en la guarda posterior hay indicaciones autógrafas de sus antiguas propietarias: «este manual le entregó mi señora doña maria del buen suçesso a sor manuela de santa tehresa [sic]./Señora buen suseso [sic]».

el Padre Fray Dámaso Artufel»; este himnario, con nueva foliación independiente, ocupa los folios 1-26. Con portada independiente y con el mismo pie de imprenta, sigue en el volumen el *Arte de Canto llano, compuesto por el padre fray Dámaso Artufel de la Orden de Predicadores*, que se prolonga por espacio de 84 páginas. Hay foliaciones independientes para el *Modo de rezar las horas...* y para el *Arte de Canto llano...*, y prólogos independientes para cada parte, titulados respectivamente “Prólogo al pio lector” y “Prólogo al lector”<sup>12</sup>.

El *Arte de Canto llano...* se divide en veintitrés capítulos, que se titulan y organizan como sigue: 1. “De la diffinición del canto llano, y de las letras y signos”, 2. “De la división de los signos”, 3. “Del modo de saber la mano”, 4. “De las mutanças”, 5. “De las claves del canto llano”, 6. “De las propiedades por las quales se cantan todas las voces que ay en los signos”, 7. “De la contradicion de las dos propiedades”, 8. “De las deducciones”, 9. “El qual enseña quales son las segundas, terceras, quartas y quintas”, 10. “Del signo Befaberni”, 11. “Que cosa sea tono, diapente, diapaßon, diapason”, 12. “De algunas advertencias del canto muy necessarias”, 13. “De los tonos en común”, 14. “De los tonos extravagantes”, 15. “Del primer tono en particular”, 16. “Del segundo tono en particular”, 17. “Del tercer tono en particular”, 18. “Del quarto tono en particular”, 19. “Del quinto tono en particular”, 20. “Del sexto tono en particular”, 21. “Del séptimo tono en particular”, 22. “Del octavo tono en particular”, y 23. “En el qual se dan algunas reglas para conocer perfetamente los tonos”, con los pertinentes ejemplos musicales. La mayor parte del material teórico está tomado literalmente de otro tratado anterior, el *Arte de tañer fantasía* (1565), de Tomás de Santa María<sup>13</sup>. Se conservan ejemplares del *Modo de*

---

<sup>12</sup> Al haber portadas independientes para el *Modo de rezar las horas canónicas...* y para el *Arte de canto llano...*, se suscitaron algunos problemas entre los bibliógrafos. Es posible observar que en las obras de M. Alcocer y Martínez, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*, Valladolid, 1926, pp. 241, y J. Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica.*, vol. VI, n<sup>o</sup>s 935 y 936, y también en J. Simón Díaz, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid, 1977, p. 53, n<sup>o</sup>s 153 y 154 se desglosan en dos libros aparentemente diferentes el *Modo de rezar las horas canónicas...* y el *Arte de canto llano* de la segunda parte, con el mismo pie de imprenta y la misma signatura topográfica en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por otra parte, C. L. Penney, *Printed Books (1468-1700) in The Hispanic Society of America*, New York, 1965, p. 41, titula la obra en su conjunto y de manera directa como *Arte de canto llano*, sin hacer referencia al *Modo de rezar las horas canónicas...*, que precede al tratado de canto llano propiamente dicho. R. Martínez Vigil, *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del “Ensayo de una biblioteca de dominicos españoles”*, Madrid, 1884, p. 239, ofrece un título y un pie de imprenta erróneos: *Modo de rezar las horas canónicas conforme al rito [sic] de los frailes Predicadores, etc... con un arte de canto llano*. Zaragoza [sic], 1614.

<sup>13</sup> Cfr. A. Howell, “Artufel, Dámaso”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, 1980, p. 646.

rezar las horas canónicas... y el *Arte de Canto llano...* de Artufel en la Biblioteca de Catalunya (R (2)-8º-484, y 783-25), Biblioteca Nacional de Madrid (R 13944)<sup>14</sup>, en el Convento de San Felipe de la Penitencia, y en The Hispanic Society de Nueva York<sup>15</sup>. En México también pudo constatarse la existencia de un ejemplar<sup>16</sup>.

En 1635 se editaba una obra destinada a la orden benedictina, con el título de *Ceremonial Monástico conforme al brebiario, y missal, que la Santidad de Paulo V concedió a todos los que militan debaxo de la santa Regla de nuestro gloriosissimo Padre, y Patriarca de las Religiones S. Benito. Con los usos, y costumbres loables de la Congregación de España. Nuevamente dispuesto Por el Capitulo General, que se celebró el año de MDCXXXIII. Siendo General el Reverendissimo P. M. F. Alonso de S. Victores, Predicador de su Magestad, y Calificador de la suprema, y general Inquisición [Motivo geométrico] (Salamanca, Iacinto Tabernier Impresor de la Universidad, 1635). Este *Ceremonial...* está dividido en dos partes. La primera de ellas contiene, en su primera sección, una serie de instrucciones sobre las “ceremonias generales que se han de guardar en el Choro”, como la manera de entrar y salir del coro, de estar en el atril, de estar descubiertos y sentarse, las genuflexiones...; la segunda sección versa acerca de “Los Oficios del Choro”, y da diversas instrucciones a los cantores y el organista sobre el comportamiento correcto y el repertorio musical conveniente (pp. 40-51, 58-64). La segunda parte se refiere a “los Oficios del Monasterio”, la manera correcta de interpretar el canto..., incluyendo antifonas con su correspondiente música y entonaciones de salmos y cánticos, letra y música de Capítulos, Versos, Oraciones, absoluciones, bendiciones, etc... (p. 551 y ss.). Nos encontramos de nuevo ante una obra que no es realmente un tratado de canto llano, pero que se encarga de proporcionar una serie de enseñanzas y consejos muy útiles a los religiosos de la orden para interpretar con corrección su repertorio de canto llano. Para León Tello, este *Ceremonial...* «[...] es fuente verdaderamente importante para el estudio del canto litúrgico»<sup>17</sup>. La obra ofrece también algunas noticias de gran interés sobre el coro, los cantores y el director, el órgano y los organistas. Se conserva un ejemplar del *Ceremonial...* en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 66)<sup>18</sup>. De la reimpresión posterior de la obra (Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1774), hay dos*

---

<sup>14</sup> Ejemplar que carece de portada.

<sup>15</sup> Un ejemplar, que procede de los fondos del librero Hiersemann.

<sup>16</sup> G. Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, 1934, p. 130.

<sup>17</sup> F. J. León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1973, pp. 532-533.

<sup>18</sup> Este ejemplar procede del fondo Barbieri.

ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 771; M 795)<sup>19</sup>.

Diez años más tarde aparecía una importantísima contribución a la teoría del canto llano en el siglo XVII, de mano del sabio cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz (\*Madrid, 23-V-1606; † Vigevano, Italia, 8-IX-1682). Para facilitar aún más el aprendizaje del canto llano, evitando el sistema de hexacordos gracias a la introducción de una séptima sílaba en la escala, Caramuel publicó su tratado *UT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI. Nova Musica. Omnes Mutationes excludit. Singulas fides, non duo, non tria, sed unicum nomen posse habere demonstrat. Cantum quem Mollem vocant, a Duro, calamo, et non sono differre evidenter ostendit: et tradit Methodum, quam una hora possit, qui polleat ingenio, perdiscere* (Viennae in Austria, apud Cosmerovium, anno 1645). Tras el título, puede leerse el siguiente comentario: «Prodibit cito Tomus magnus de Musica Firma et Enharmonica, in quo multa ingeniosa, et curiosa ponuntur». El título del tratado reflejaba las intenciones del autor cisterciense, siempre obsesionado por allanar las dificultades y abreviar el tiempo del aprendizaje del canto llano a sus hermanos en religión:

El Ilustrísimo Caramuel, honra de España, y de su religión cisterciense, admirable en la Enciclopedia de todas las Facultades Teóricas y Prácticas, hizo particular aplicación de la muestra (la música), y en un crecido volumen redujo a escuela sus preceptos, auxiliado de la Aritmética, en que fue diestrísimo; por medio de la cual no dudó ofrecer que la enseñaría en el término de ocho días<sup>20</sup>

Caramuel siguió en esta obra los esquemas de solmisación heptacordal de Fr. Pedro de Ureña, recogidos en este tratado y en el de Tomás Gómez<sup>21</sup>. El gran interés de Caramuel en estos aspectos entronca directamente con su restauración de la Orden Cisterciense en Alemania, e introduce por ello la reforma del canto gregoriano que ya había llevado a cabo Ureña entre los cistercienses españoles. Esta reforma, que buscaba la vuelta a la primitiva música gregoriana y a la disciplina monástica, alcanzó un gran éxito<sup>22</sup>, y además no estaba exenta de connotaciones políticas ligadas a la

---

<sup>19</sup> Proceden ambos ejemplares del fondo Barbieri.

<sup>20</sup> A. V. Roel del Río, *Institución Harmónica o Doctrina Musical, Theorica y Práctica, que trata del Canto llano, y de Organo; exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que escusa casi de maestro*, Madrid, 1748, p. 36.

<sup>21</sup> Ureña había sido maestro de Caramuel en el Monasterio de la Espina. Cfr. J. Velarde Lombraña, *Juan Caramuel. Vida y Obra*, Oviedo, 1989, p. 194. Sobre el tratado de Tomás Gómez y el tratado perdido de Ureña, cfr. *infra*.

<sup>22</sup> Así lo atestiguan las cartas de Caramuel al jesuita Athanasius Kircher (cfr. J. Velarde Lombraña, *op. cit.*, 1989, p. 196).



restauración de los monasterios alemanes arrasados por la guerra, puesto que «A través de la armonía musical perseguía constituir un ejercicio y un paradigma de la armonía religiosa y política»<sup>23</sup>. Se conserva un ejemplar de *UT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI. Nova Musica...* en el Duomo S. Ambrogio de Vigevano (Italia).

Sin salir del ámbito cisterciense, en 1649 aparecía un auténtico hito en la literatura teórica sobre el canto llano: el tratado del P. Fr. Tomás Gómez (\*Coca, Segovia, ?; †Montserrat, 1688). Monje cisterciense del monasterio de Nogales, Tomás Gómez recibió el hábito en 1626, enseñó en su monasterio Filosofía y Teología durante siete años y fue Abad de los monasterios de Espina y Meyra. Muñiz caracterizaba cumplidamente sus condiciones para la música: «[...] aficionado y diestro en la música, órgano, dibujo y letra de Coro de la que aún se conservan algunos libros en su Monasterio de Nogales»<sup>24</sup>. El P. Fr. Tomás Gómez es el autor de un tratado con una variedad de títulos propuestos que resultó una fuente de confusiones para los estudiosos. El título de la obra es *Reformación del Cantollano (Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principios de Aritmética y Música)* (Madrid, Imprenta Real, 1649). Nicolás Antonio titulaba este tratado como *Reformación del Canto Llano*, proponiendo una filiación con los esquemas de solmisación heptacordal desarrollados por el monje cisterciense ciego Fr. Pedro de Ureña, organista del monasterio de la Espina (Palencia); para el bibliógrafo español, este sistema de solmisación heptacordal ya se hallaba en vigor en los monasterios cistercienses españoles<sup>25</sup>. Los métodos de Ureña fueron dados a conocer por sus discípulos más sobresalientes, como Juan Caramuel de Lobkowitz y el mismo Tomás Gómez. Anglés y Subirá catalogarían la obra bajo el siguiente título: {Anónimo} *Arte de Cantollano, Organo, y cifra, iunto con el de cantar sin Mutanças, altamente fundado en principios de Arithmetica, y Música. por Decreto de la Sagrada Congregación Cisterciense de N. P. S. Bernardo, en los Reynos de la Corona de Castilla, y Leon, en su Capitulo intermedio deste año de 1649, le reduce un Monge della a Methodo doctrinal y breve, con muchos, y clarissimos exemplos, para enseñanza de sus hijos; especialmente dedicados por su profession al Culto Divino.*

---

<sup>23</sup> J. Velarde Lombráña, *op. cit.*, p. 197.

<sup>24</sup> P. Fr. R. Muñiz, *Biblioteca Cisterciense Española. En la que se da noticia de los Escritores Cistercienses de todas las Congregaciones de España, y de los de las Órdenes Militares que siguen el mismo Instituto, con la expresión (en la mayor parte) del Lugar de su nacimiento, Empleos, Honores y Dignidades, igualmente que el de sus Obras tanto impresas como m.ss.*, Burgos, 1793, p. 152.

<sup>25</sup> N. Antonio, *op. cit.*, vol. II.

[Viñeta] (Madrid, Imprenta Real, 1649)<sup>26</sup>. Pero fue el tratadista Andrés Lorente quien aclararía de una manera definitiva en la época el detalle de la autoría del P. Fr. Tomás Gómez, diciendo: «Hizo un tratado un religioso de la orden de N. P. San Bernardo, cuyo nombre es el de P. Fr. Tomás Gomez en el año de 1649, sacándole a luz por cosa nueva»<sup>27</sup>. Cabía la posibilidad de que la obra de Tomás Gómez hubiera sido publicada de manera anónima, pero que Lorente conociese su autoría<sup>28</sup>. Si el tratado que citaba de manera incompleta Nicolás Antonio existía efectivamente, no puede ser sino el *Arte de Canto Llano, órgano y cifra...* que Lorente atribuye a Tomás Gómez, ya que el pie de imprenta (Madrid, 1649) coincide con el propuesto por Nicolás Antonio, se describe al autor como un monje de la orden de S. Bernardo, y en el capítulo II se explica detalladamente el sistema de Ureña, que añadía la sílaba *ni* para evitar el cambio de hexacordo.

El tratado del P. Fr. Tomás Gómez contiene la censura de Juan Verjón, catedrático de la Universidad de Salamanca, fechada el 17-III-1649. En su escrito, Verjón recomienda calurosamente el tratado por la solución que suponía al problema de la solmisación hexacordal<sup>29</sup>. La obra se hizo «por decreto de la Sagrada Congregación Cisterciense de N. P. San Bernardo, en los reinos de la Corona de Castilla y León, en su capítulo intermedio de este año de 1649», según figura en la portada de la misma. La obra de Tomás Gómez propone el uso de la sílaba *ni* —escogida porque «fue congruencia que el *mi* y el *ni* se pareciesen en la nota»<sup>30</sup>— en vez de *bi*, sílaba usada ya en los tratados de Bartolomé Ramos de Pareja<sup>31</sup>, Pietro

---

<sup>26</sup> H. Anglés, J. Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol. II: Teóricos*. Barcelona, 1949, p. 235. Cfr. A. Serrano Velasco, «Tratadistas españoles de canto llano. Breve biografía, descripción y estudio de los tratados», *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, 1980, p. 45, donde se recoge el mismo título para el tratado, pero de manera incompleta.

<sup>27</sup> A. Lorente, *El porqué de la Música*, Alcalá de Henares, 1672, p. 50.

<sup>28</sup> Sobre los problemas bibliográficos del tratado de Tomás Gómez, cfr. el interesante artículo de A. Howell, «The elusive *Reformación del canto llano* of Thomas Gómez», *Anuario Musical* 30 (1975) pp. 59-65.

<sup>29</sup> T. Gómez, *op. cit.*, fól. 1vº.

<sup>30</sup> T. Gómez, *op. cit.*, fols. 9vº-10rº.

<sup>31</sup> B. Ramos de Pareja, *Musica Practica*, Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482.

Cerone<sup>32</sup> y Juan Caramuel<sup>33</sup> para la séptima nota de la escala, pasando del sistema hexacordal al heptacordo<sup>34</sup>. El objetivo de Tomás Gómez era simplificar la enseñanza del solfeo, puesto que era difícil conciliar el principio de ordenación de la escala en octavas con los hexacordos, aparte de que ni los músicos más diestros eran capaces de dominar completamente la práctica del correcto cambio de hexacordo, con las enojosas mutanzas. La estructura de la obra es cuatripartita, dedicando dos partes —aquí llamadas *artes*— al canto llano, explicado con el sistema de las mutanzas y sin ellas. Otra parte se dedica al arte de canto de órgano, y otra al arte de cifra, que adopta la cifra implantada por Venegas de Henestrosa y utilizada por Cabezón. Compara los sistemas antiguos, o solmisación hexacordal, con los sistemas heptacordales que intentaban imponerse. El arte de cantar sin mutanzas se encabeza así: “Capítulo segundo. Arte de cantar sin mutanças. Fray Pedro de Ureña, lego de Cogulla, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina, ciego a nativitate, ingenio Excelente, y consumado músico, cuyo es este discurso, en su Introducción Harmónica, aprobada de grandes Maestros de España (que no dio a la estampa prevenido de la muerte) quitó las mutanças de la Música [...]”<sup>35</sup>. De todos modos, Tomás Gómez no quiso complicar innecesariamente la didáctica musical de su tiempo, ya que en la primera parte de su obra expone el sistema tradicional con mutanzas «para que acaben de aprender por él con perfección los que comenzaron por el estilo antiguo»<sup>36</sup>. En otra obra suya, Juan Caramuel recuerda que, en todo caso, el sistema heptacordal expuesto por Tomás Gómez se debía a Fr. Pedro de Ureña, y realza los méritos de Gómez, que publicó «[...] un ingenioso Tratado de Música, donde por condescender con los Ancianos, explica la [doctrina] de Aretino doctamente; y por ayudar a la Juventud, expone con felicidad la de Ureña»<sup>37</sup>. La obra también incluye cuestiones de modalidad, liturgia, notación mensural, y aspectos de la práctica del órgano, como la digitación,

---

<sup>32</sup>P. Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

<sup>33</sup> Es el tratado de Caramuel *UT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI, Nova Musica* (1645), ya citado. *Cfr. supra*.

<sup>34</sup>El organista y teórico carmelita Fr. Pedro Carrera y Lanchares en su *Ritual Carmelitano* (Madrid, José Doblado, 1789) indicaba que esta cuestión había sido abordada ya en el tratado de Cerone, y que Lorente había vuelto sobre ella.

<sup>35</sup> T. Gómez, *op. cit.*, fol. 9vº.

<sup>36</sup> *Ibidem*, prólogo.

<sup>37</sup> J. Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén [...] promovida a suma perfección en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escorial que inventó [...] el rey D. Philippe II [...]*, Vol. II, Vegeven [sic, por Vigevano], 1678, Tratado VII, p. 63.

ornamentos, y la tablatura española, aconsejando para la formación del organista el estudio del método de cifra impresa de Antonio de Cabezón. Para la historia de la interpretación cantollanista en España, es sumamente interesante que Tomás Gómez hable de la correcta interpretación del canto litúrgico y la dirección de coros en un tono empírico que hace pensar que él mismo hubiese sido maestro de coro. La facilidad en el aprendizaje y el deseo de novedad unido a la convivencia con sistemas musicales anteriores son las características más señaladas de la importante obra del P. Fr. Tomás Gómez. Como repercusión de su tratado, podemos contar la traducción portuguesa de la cuarta parte de la obra, el “Arte de Cifra”. Esta traducción se halla incluida en una colección de 85 obras para tecla de varios compositores, insertada a manera de breve introducción teórica que ocupa las cinco primeras páginas, y titulada “Arte de sifra”<sup>38</sup>. Hay un ejemplar del tratado de Tomás Gómez en la Biblioteca Nacional de Madrid (R 26582)<sup>39</sup>. En México se conservaba un ejemplar de los “Fragmentos músicos, por el Padre Gómez” [sic] en la biblioteca de José Ignacio Bartolache, fallecido en 1790<sup>40</sup>; Sánchez Flores ha identificado esta obra con el *Arte de canto llano...* de Tomás Gómez<sup>41</sup>.

Habría que esperar hasta 1665 para que otro cisterciense hiciese una nueva contribución a la literatura cantollanista. Juan Caramuel publicaba entonces el tratado titulado *Conceptus Evangelici, quos ad Omnipotentis Dei, Sanctissimae Virginis Mariae, Divorumque maiorem gloriam D. Ioannes Caramuel concinabatur* (Santangelo, Imprenta Episcopal, 1665). Está dedicado a Fernando IV, Rey de Bohemia y de Hungría, al que se dirige una “Oratio Gratulatoria” en el mismo día de su coronación (pp. 1-12). En las pp. 13-98 de la obra se recoge una serie de 11 sermones que toman como pretexto una cita evangélica o una festividad religiosa. Estos sermones fueron pronunciados por Caramuel en 1647 ante el futuro Emperador Fernando IV, Rey de Bohemia y de Hungría, de quien el sabio cisterciense era ayo. De entre estos 11 sermones, que configuran un auténtico curso de artes liberales, hay dos dedicados a la música. Son los sermones titulados “Oratio VI. De elegantia & consonantia morum” (pp. 40-52), y “Oratio VII. De Conversationis Politico-monasticae armonia & consonantia” (pp. 52-73). Esta parte comienza con la expresa

---

<sup>38</sup> Se conserva un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Municipal de Oporto (Ms. 1577 Loc. B, 5).

<sup>39</sup> No se especifica la procedencia de este ejemplar en H. Anglés y J. Subirá, *op. cit.*, p. 236.

<sup>40</sup> A. Lemmon, “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico”, *Anuario Musical* 33-35 (1978-1890) p. 135.

<sup>41</sup> R. Sánchez Flores, “José Ignacio Bartolache: el sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo”, *Boletín del Archivo General de la Nación (México)*, Serie 2, 13 (1972-1976) p. 207.

recomendación de la música para el rey como recreo honesto: «Tener nostri Regis animus aliquâ est honestâ recreatione levandus; non enim semper arcum tendit Apollo, sed labori debet requies succedere [...]» (p. 40). De los dos sermones de tema musical, resulta de especial interés para la teoría del canto llano el sermón VII, titulado “De Conversationis Politico-monasticae armonia & consonantia” (pp. 52-73), pues sirve a Caramuel como pretexto para discutir el origen de la música religiosa —el canto gregoriano— y sus posibles iniciadores: San Benito, Guido d’ Arezzo, San Gregorio Magno (p. 57). Buena parte del sermón se orienta a comparar el recto proceder de los monjes cistercienses con el orden que debe reinar en la música, incidiendo en la imagen de la consonancia de las diferentes voces (p. 70). Se conserva un ejemplar de la edición del *Conceptus Evangelici...* de 1665 en la Biblioteca Nacional de Madrid (2/1388)<sup>42</sup>. Se hizo una reedición del tratado en 1667 (Campagna, Imprenta Episcopal) con algunas adiciones; de esta reedición se conserva un ejemplar en la Bibliothèque Nationale de Paris (D.429).

En 1667 se editaba un manual de coro para uso de los agustinos. El título completo es *Manuale Chori, secundum usum Ordinis Fratrum eremitarum D. Augustini. Nunc denuo auctum, & correctum iuxta Rituale Romanum, & Clementis VIII. & Urbani VIII. Decreta, necnon Sanctissimi Alexandri VII., nunc regnantis anno 1667* [Medallón grabado representando a san Agustín, rodeado de la inscripción latina “O PATER AUGUSTINE LUMEN ECCLESIAE ET HEREMITARUM ORDINIS FUNDATOR”] (Matriti, Ex Typographia Regia, MDCLXVII [Madrid, Imprenta Real, 1667]). Fr. Benito de Aste hizo la revisión de este manual conforme al uso de Clemente VIII y Urbano VIII. El manual está redactado en latín, a excepción de una «Breve Instrucción para dar los Santos Sacramentos...» (pp. 441-467), escrita en castellano. Contiene entonaciones de himnos, en notación cuadrada sobre pentagrama negro, así como cánticos para las procesiones y fiestas de la orden (S. Agustín, S. Nicolás de Tolentino), y el himno *Sacris solemnibus* en notación mensural. Se conservan ejemplares del *Manuale Chori...* en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 205; M 3258)<sup>43</sup>. Es otro ejemplo de obra destinada a facilitar en lo posible la interpretación del canto llano, sin ser tampoco un tratado para su enseñanza.

Y de nuevo son los cistercienses quienes se preocupan por la enseñanza cantollanista, con el prolífico Juan Caramuel que publicaba en 1669 el tratado titulado *ARTE NUEVA DE MÚSICA. Inventada año de DC por S. GREGORIO EL GRANDE, Monje de nuestro P. S. Benito, y después PONTÍFICE MÁXIMO. Desconcertada año de MXXII por GUIDON ARETINO, Religioso de la misma Orden, y Músico excelente*

---

<sup>42</sup> Este ejemplar perteneció al Convento de San Gil de Madrid, según se hace constar en la p. 1: “Es del Conv[en]to R[ea]l de S[a]n Gil de Madrid/Año de 1707”.

<sup>43</sup> De estos dos ejemplares, el primero procede del fondo Barbieri, y tiene muestras de uso frecuente, con gotas de cera solidificada en algunas páginas; el segundo procede de un convento de capuchinos.

en su tiempo. Restituida a su primera perfección año MDCXX<sup>44</sup> por FR. PEDRO DE UREÑA, Monje Cisterciense, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina. Reducida a este breve Compendio año de MDCXLIV por I. C., Religioso del mismo Monasterio. Es Nueva en este Siglo, por haver sido tanto tiempo ignorada: Haze demonstración, que toda la Doctrina de la Mano es superflua: Persuade, que es vana, y fingida la división del Canto en el de naturaleza, [becuadro] quadrado, y b mol; porque no hay sino un solo modo de cantar; Enseña a solmizar sin mutanzas: y concluye, que la música de Guidon Aretino no es otra cosa, que un ingenioso, y muy trabajado desacierto (Roma, Fabio de Falco, 1669). El tratado está dedicado al P. Maestro Fray Miguel de Fuentes, "General de la Orden de Cister en España, Catredatico [sic] de Vísperas de la Universidad de Salamanca". Se presenta aquí una vez más el caballo de batalla de la teoría musical cisterciense en general y de Caramuel en particular: la opción de emplear en el canto llano el sistema heptacordal por sus ventajas, frente a la solmisación hexacordal y las mutanzas, decantándose por las teorías del cisterciense Fr. Pedro de Ureña, que ya habían sido expuestas y adoptadas por el P. Fr. Tomás Gómez en su tratado de 1649. «Caramuel sentaba en esta obra que San Gregorio había descubierto la forma natural de la escala, y que Guido Aretino había falscado este sistema natural, reduciendo dicha escala a seis nombres de notas; refería enseñuida que Pedro de Ureña había puesto las cosas en su orden normal, añadiendo la séptima sílaba *ni*<sup>45</sup> a las otras seis, y demostraba que con esta adición las *mudanzas* eran inútiles»<sup>46</sup>. Para León Tello, «Como puede deducirse del título, se opone a la solmisación y propone la superación de sus inconvenientes por la adopción del método de Ureña, que recogió igualmente Tomás Gómez [...]»<sup>47</sup>.

Esta obra publicada por Caramuel en 1669 es la traducción de su tratado de 1645 ya citado, el titulado *UT, RE, MI, FA, SOL, LA, BI. Nova Musica. Omnes Mutationes excludit. Singulas fides, non duo, non tria, sed unicum nomen posse habere demonstrat. Cantum quem Mollem vocant, a Duro, calamo, et non sono differre evidenter ostendit: et tradit Methodum, quam una hora possit, qui polleat ingenio, perdiscere* (Viennae in Austria, apud Cosmerovium, anno 1645). Se conservan ejemplares de la traducción castellana de 1669 en la Biblioteca Nacional de

---

<sup>44</sup> La fecha fue corregida a mano por el propio Caramuel en la portada del ejemplar impreso conservado en el Duomo S. Ambrogio de Vigevano (Italia). Pone MDCXV, por MDCXX del original impreso.

<sup>45</sup> Es una confusión de Fétis. La sílaba propuesta por Caramuel es *bi*, no *ni*.

<sup>46</sup> Cfr. el artículo sobre Caramuel en F. J. Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1861-1864

<sup>47</sup> F. J. León Tello, op. cit., 444.

Madrid y en el Duomo S. Ambrogio de Vigevano (IV-6)<sup>48</sup>.

En 1669, el Padre Maestro Fr. J. D. Mirandilla escribió el breve tratadito titulado *Arte breve en verso castellano, de las reglas que se deven saber para aprender canto llano* (manuscrito, 1669). En versos octosilabos, comienza por definir el canto llano, y explica sus conceptos fundamentales: letras, deducciones, claves, voces, alteraciones, mutanzas, intervalos —el tono y el semitono—, los ocho tonos y una regla para conocerlos. Este brevísimo prontuario se ilustra con tres pequeños ejemplos musicales que ilustran las mutanzas, la representación de las claves de Fa y Do, y la mano guidoniana. No se conserva el original del XVII, sino una copia autógrafa del musicólogo y compositor Francisco Asenjo Barbieri —que no pudo documentar la procedencia del manuscrito ni de su autor— en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 14036<sup>144-145</sup>)<sup>49</sup>. Igualmente, se desconoce para qué orden religiosa pudo redactarse este brevísimo texto de enseñanza.

En 1675 hacía su aparición otro tratado de canto llano, obra de un religioso carmelita para la enseñanza de los novicios en su orden. El autor era Fr. Roque Sirón: «Carmelita, Literato musical, 1633-1675. De Zaragoza, carmelita observante de su convento desde 1633. Acompañó en el noviciado de él a su exemplar Maestro Padre Ezquerro, que murió el año 1696. Fue vicario y prior de Sádava y escribió *Noticia del canto llano*. En Zaragoza por Juan de Ybar 1675. Va con la *Escuela de perfección* del referido P. Ezquerro<sup>50</sup>. También escribió Sirón, *Necrologium Virorum Insignium Carmelitarum Conventus Caesaraugustani, ... aliorum Provinciae Aragoniae*. Ms. está en la librería del dicho convento (Murió en 1675?)»<sup>51</sup>. El tratado musical escrito por Fr. Roque Sirón se halla contenido en la obra del carmelita Fr. Pablo Ezquerro, titulada *Escuela de perfección, formada de espiritual doctrina de Filosofía sagrada, y mística Teología. Libro muy útil, y importante a todos, y en especial a las personas que tratan de espíritu. Divídese en dos partes: en la primera se trata de la excelencia, esencia, y práctica de todas las virtudes: del ejercicio santo de la Oración Mental:*

<sup>48</sup> Se conservan un ejemplar impreso completo y un manuscrito incompleto, traducción italiana del tratado.

<sup>49</sup> El texto de este breve tratado está publicado en F. Asenjo Barbieri, *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri, tomo I)*, ed. E. Casares, Madrid, 1986, pp. 333-336.

<sup>50</sup> El P. Fr. Pablo Ezquerro, carmelita, era también natural de Zaragoza, y escribió además el tratado titulado *De las Ceremonias de la Misa* (1680). Cfr. N. Antonio, *op. cit.*, vol. II, p. 161.

<sup>51</sup> Datos en F. de Latassa y Ortín, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Félix de Latassa y Ortín aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por D. Miguel Gómez Uriel*, vol. III, 1884, p. 465; estas noticias se citan en F. Asenjo Barbieri, *op. cit.*, p. 456, (original en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14044<sup>182</sup>).

y de los tres caminos, o vías, Purgativa, Iluminativa, y Contemplativa: Y en la segunda se da una instrucción Espiritual, Religiosa, y Política para Novicios. [...] Dedicase al extático, y místico Doctor N. Beato Padre Fr. Juan de la Cruz, Fidelissimo coadjutor de N. S. M. Teresa de Jesús (Zaragoza, Iuan de Ybar, 1675).

El título del tratado musical inserto en la *Escuela de perfección...* no es exactamente el mismo recogido por Latassa y transmitido por Barbieri. En la Parte Segunda del libro, Tratado Primero “De la instrucción de los Novicios de N. Señora del Carmen”, pp. 49-63, aparece un *Resumen del Arte de Canto Llano para que el M[ae]stro lo pueda enseñar a sus novicios con más facilidad*. El tratadito comienza con un prefacio a modo de justificación, sigue con los signos, la mano guidoniana y las deducciones, las llaves, las mutanzas, tonos, entonaciones para salmos y cánticos con los pertinentes ejemplos musicales, y las notaciones de los signos. Contiene ejemplos gráficos, como un cuadro para explicar las mutanzas en la página 54, y también ejemplos musicales, como las “Entonaciones de los ocho Tonos para Psalmos” (pp. 57-58), y las “Entonaciones de los ocho Tonos para Cánticos” (pp. 58-59) o las ilustraciones musicales del diapente, diatessaron, diapason, tonos maestros y discípulos (pp. 60-62). También se inserta el correspondiente ejemplo de notación polifónica, los *puntos de canto de órgano*, destinados a ser explicados a los novicios al igual que la notación del canto llano, ya que habían de aprenderlos con vistas a interpretar con propiedad un determinado repertorio musical característico de la orden carmelitana: «Porque en nuestra Orden tenemos muchos Credos, que tocan ya en Canto de Órgano, pondré aquí una breve noticia de diversos puntos, o figuras, de que en ellos se usa, y el valor de cada uno, para saberlos cantar»<sup>52</sup>. Todo el conjunto de la obra, tanto en su parte no musical como en sus contenidos musicales, se dirige a la formación de los novicios carmelitas. El prefacio al *Resumen del Arte de Canto Llano...* aclara perfectamente estas intenciones:

No es menos propio de los Religiosos (en las Religiones, que professan el cantar a Dios alabanzas en el Coro, y especialmente en la Nuestra, que tan de antiguo hereda este sagrado empleo de sus progenitores los Prophetas, e hijos de los Prophetas, cuyo devoto oficio, explicado con la frase de prophetare era cantar a Dios continuas alabanzas) la instrucción para cantar bien, que la instrucción de las virtudes, y ejercicios espirituales: pues si desta pende la dirección del espíritu, también de aquella pende el que los Oficios divinos se celebren con la devida solemnidad, lo qual se consigue estando los Religiosos diestros en el ejercicio del canto. Y pues en el Noviciado se ha de dar toda la buena educación necessaria en los ejercicios, y empleos de la Religión, es muy loable, como importantissimo, que el maestro instruya a sus Novicios en el Arte de canto llano; lo qual para que pueda hazer

---

<sup>52</sup> Fr. R. Sirón, *op. cit.*, p. 62.



mas comodamente, me ha parecido poner aquí esta breve instrucción, que contiene en resumen lo necesario para saber el canto llano: Con la qual, y su buen cuydado puedan saber lo suficiente<sup>53</sup>.

El tratado se orienta a la formación de los novicios de la orden, y se dirige como instrumento de ayuda a los maestros de novicios, que así podrían enseñar el canto llano a sus educandos con mayor comodidad. Es preciso introducir una observación respecto de la autoría del tratado de canto llano: en el volumen no se menciona a Fr. Roque Sirón en ningún momento, ni se menciona otro autor diferente del P. Fr. Pablo Ezquerria «de la orden de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua Observancia, Maestro de Novicios del Convento de Zaragoza». La autoría de Fr. Roque Sirón era afirmada por Latassa, al que sigue Barbieri. Se conserva un ejemplar del tratado de Sirón en la Biblioteca Nacional de Madrid (3/63985)<sup>54</sup>

Ya en las postrimerías del XVII los dominicos harían otra aportación a la teoría cantollanista gracias a Fr. Joseph de San Juan (\*Madrid, 1650; †Madrid, 1725)<sup>55</sup>. Dominico desde 1666, Fr. Joseph de San Juan residió seis años en la isla de Santo Domingo como confesor del obispo Fr. Domingo Navarrete, y fue vicario, organista y maestro de novicios en el Convento de Santo Tomás de Madrid. Para ayudarse en tales menesteres, y sobre todo en su cometido como maestro de novicios, redactó un *Ceremonial Dominicano en el qual se trata de las cosas que conducen al modo uniforme, y orden de celebrar los Oficios Divinos, con las ceremonias del Orden de Predicadores. A lo ultimo va el Arte de Canto llano, con Reglas especiales, y fáciles, para que con brevedad puedan los principiantes aprovecharse. Por el Padre Fray Joseph de San Juan, Maestro de Novicios del Convento de Santo Thomás de Madrid* (Madrid, Viuda de D. Francisco Nieto, 1694). El libro en su conjunto está dedicado a Santa Rosa de Santa María, y por lo que se refiere al ámbito de la teoría musical, contiene un “Arte de Canto llano” (fols. 201v<sup>o</sup>-221r<sup>o</sup>), con escasos ejemplos musicales. Esta parte teórica no es más que un resumen breve de la materia, exponiéndola de manera bastante completa e intercalando algunos ejemplos en notación cuadrada sobre toscos pautados negros de cinco líneas, no muy cuidados desde el punto de vista tipográfico. Explica las letras, deducciones, claves, señales, compases, tonos, consonancias, mutanzas, la manera de conocer los tonos en el ascenso y descenso, el modo de guardar la cuerda en las Antífonas y Salmos, y finaliza explicando el concepto de neuma en el canto llano. El tratado es un claro ejemplo de un tipo de obras de finalidad eminentemente práctica dentro del contexto de una orden religiosa, reuniendo en un mismo volumen la explicación de las ceremonias y usos

<sup>53</sup> Fr. R. Sirón, *op. cit.*, p. 49. La cursiva del párrafo es original del tratado.

<sup>54</sup> Este ejemplar procede de la Biblioteca Real.

<sup>55</sup> Conocido en el siglo como Joseph Hernández.

propios de la orden y un arte de canto llano de indudable utilidad para la obligada formación cantollanista de los novicios. Se conservan ejemplares de este *Ceremonial...* en la Biblioteca Pública de Córdoba (28-70) y en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 1907; R 39027)<sup>56</sup>. Años más tarde, se editó además un *Appendix al Ceremonial Dominicano* ([1719]), del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (3/27655)<sup>57</sup>.

Como ya indicamos al principio de este trabajo, también hubo algunas artes de canto llano que no se conservaron, pero de las que han quedado algunas noticias por tradición indirecta, y de las que es posible aportar unos datos o hacer una pequeña reconstrucción.

En 1615 se sitúa el tratado del cisterciense Fr. Pedro de Ureña (\*Nava del Rey, Valladolid, segunda mitad del s. XVI; † ca. 1620), corista y organista del monasterio de La Espina (Palencia), donde había tomado el hábito en 1595. Ciego de nacimiento, ideó un método para medir la longitud siguiendo los movimientos de la luna, titulado *De Astronomía*, así como otra obra titulada *De Astrología*. Ambas obras estaban en 1620 ya preparadas y con todas las licencias para la imprenta, pero Ureña falleció antes de publicar los resultados de sus investigaciones. Además redactó entre 1610 y 1615 un *Tratado de Música*, que tampoco llegó a los moldes de la imprenta y permaneció manuscrito por el fallecimiento de su autor. Como ya habíamos comentado a lo largo de estas páginas, las doctrinas cantollanistas de Ureña han pervivido a través de aquellos tratadistas que siguieron los métodos de solmisación heptacordal por él propuestos. Su discípulo Caramuel proporciona la fecha exacta de la obra de Ureña en el título de su tratado de 1669, el *Arte nuevo de Música, inventada por San Gregorio el Grande y desconcertada por Guido Aretino, restituida a su primera perfección año de MDCX por Fr. Pedro de Ureña, monje cisterciense, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina*, aunque en su *Architectura civil, recta y oblicua...* (1678)<sup>58</sup> da la fecha de 1615 como la del comienzo efectivo del tratado de Ureña. Y también es Caramuel quien relata las dificultades provocadas por el sistema hexacordal y las ventajas de la reforma de Ureña en los términos siguientes:

Duro la dissonancia de aquesta tyrania en toda Europa, asta que por los años de 1615 empezo a escribir su Musica F. Pedro de Ureña, uno de los mayores ingenios, que ha conocido nuestra edad. Fue en ella mi Maestro, y gran amigo [...]. Iba perficionando otro [libro]

---

<sup>56</sup> El primer ejemplar procede del fondo Barbieri; el segundo fue comprado en 1987 a Antonio Moreno Martín, de Almería.

<sup>57</sup> J. Simón Díaz, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid, 1977, p. 275, n.ºs 1040 y 1041. Este ejemplar reseñado por Simón Díaz carece de portada, y tampoco indica el lugar de edición ni el editor.

<sup>58</sup> Ver n. 37.

de Música; en el qual tiene entre muchas cosas muy curiosas, y particulares, algunas Composiciones ingeniosas, de que saqué copias entonces; y han sido en Francia, Flandes, Alemania y Italia admiradas [...]. En este libro resucita la Música de S. Gregorio, y destierra las dificultades que introduxo Aretino [...]<sup>59</sup>.

La obra del P. Fr. Tomás Gómez también es una fuente importantísima para el tratado de Ureña, pues en su *Reformación del Cantollano (Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principios de Aritmética y Música)*, de 1649, sigue las doctrinas de su hermano en religión en el capítulo II de su tratado, que encabeza así: «Capítulo segundo. Arte de cantar sin mutanças. Fray Pedro de Ureña, lego de Cogulla, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina, ciego a natiuitate, ingenio Excelente, y consumado músico, cuyo es este discurso, en su Introducción Harmónica, aprobada de grandes Maestros de España (que no dio a la estampa prevenido de la muerte) quitó las mutanças de la Música [...]»<sup>60</sup>. Si Caramuel nos proporcionaba la fecha de la obra de Fr. Pedro de Ureña, el tratado de Tomás Gómez es la fuente para conocer el contenido del texto. De hecho, el bibliógrafo cisterciense P. Fr. Roberto Muñiz consideraba la obra de Gómez como una simple transcripción de las teorías de Ureña, pues consigna sin más: «*Reformación del Cantollano*. Obra de Fr. Pedro Ureña. Madrid 1649», e insiste de nuevo acerca de «[...] este arte que se imprimió a solicitud del Mro. Fr. Tomás Gómez»<sup>61</sup> Ureña proponía el abandono del sistema hexacordal, introduciendo la séptima nota para un heptacordo con las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*. Además, Ureña era defensor del sistema uniclave, pretendiendo desterrar las diferentes claves utilizadas en el canto llano y reducirlas a una sola. Es también Caramuel quien da cuenta de ello:

Condenaba también Ureña la triplicidad inútil de las Claves; bastaría una: y para adorno de los libros podría ser un Sol de la grandeza de una nota, y ponerse donde Guidon pone la G, en la Otava inferior de esta figura<sup>62</sup>; y en la superior de esta Ø y se llamaría Sol: y con esto llegaría la Música a cobrar la antigua perfección, en que la constituyó S. Gregorio<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Ver n. 37.

<sup>60</sup> T. Gómez, *op. cit.*, fol. 9vº.

<sup>61</sup> P. Fr. R. Muñiz, *op. cit.*, pp. 153, 352.

<sup>62</sup> El texto original inserta aquí la imagen de un sol con sus rayos para referirse a la nota *sol*.

<sup>63</sup> Ver n. 37.

Al no haberse conservado el tratado del cisterciense Fr. Pedro de Ureña, han de considerarse fuentes indirectas para su conocimiento las obras de sus dos hermanos de hábito Juan Caramuel y Tomás Gómez<sup>64</sup>.

Antes de su fallecimiento en 1650, el zaragozano Fr. Francisco Santa María del Pilar<sup>65</sup>, monje jerónimo del Real de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), escribió un tratado de música. Fue miembro de la Real Capilla, dejándola para profesar, y tomó el hábito jerónimo el 27-VIII-1616. «Fue muy singular en la Música y destreza del canto y su Magisterio digno de alabanza. Dejó la Real Capilla para vestir aquel Hábito, y advirtiéndole su falta el Rey Don Felipe IV, y oyéndole cantar después, solicitó volviese a su servicio, del que se volvió a substraer por sus súplicas, y las mismas le libertaron de ir a la Capilla Pontificia de Roma, como lo solicitaron con eficacia los que trageron el Capelo al Cardenal Espinosa. Vivió después tranquilo en el referido claustro y compuso en él *otros papeles* muy buscados [...]. *Un Librito muy singular sobre la música*, que ha sido de mucho provecho para los que se han valido de él, como lo asegura una Memoria de su Autor que tengo remitida del citado monasterio»<sup>66</sup>. No se conoce en realidad el contenido de este tratado perdido, pero es altamente probable que sirviese para la enseñanza del canto llano, a juzgar por los testimonios elogiosos acerca de su utilidad en el convento.

Fr. Juan March (\*Arbeca, Tarragona, 1582; †Montserrat, 1658), monje benedictino, tomó los hábitos en el monasterio de Montserrat en 1596 después de haber sido escolán. Continuó sus estudios musicales en Madrid, y fue organista de las Descalzas Reales, siendo también compositor. Hacia 1625, probablemente, fue nombrado maestro de la escolanía de Montserrat, donde murió en 1658. Además de ser músico, organista y compositor, con obras conservadas en Montserrat, Fr. Juan March escribió un tratado que permaneció manuscrito e inédito, titulado *Lecciones y ejercicios para aprender el canto gregoriano*<sup>67</sup>. Se desconoce la datación de la obra, que tampoco se ha conservado.

Otro tratado de canto llano se debió a Fr. Miguel Pastor, fraile cartujo, cantollanista y organista, fallecido el 21-II-1684 en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes donde había sido Procurador y Prior. Nacido en Cuevas de Cañart (Teruel), profesó en la zaragozana Cartuja de Aula Dei. Fr. Miguel Pastor destacaba entre sus hermanos de hábito por su erudición variada y sus muchos conocimientos, entre los

---

<sup>64</sup> Las obras de Caramuel fechadas en 1645, 1669, y 1678, y el tratado de Tomás Gómez (1649).

<sup>65</sup> Su nombre era Francisco Hurtado, y procedía de una familia noble y distinguida.

<sup>66</sup> F. de Latassa y Ortín, *op. cit.*, vol. III, pp. 137-138 (datos que también tomó Barbieri, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14043<sup>223</sup>).

<sup>67</sup> E. Zaragoza Pascual, "Músicos benedictinos españoles (Siglos XV-XVII)", *Tesoro Sacro Musical*, 3 (1978) p. 85.

que podemos contar la práctica y la teoría de la música: «A una literatura nada vulgar, juntó un estilo propio en sus Escritos, y conversaciones, y en ellas se conocía bien quan docto era en la Sagrada Escritura, en el Derecho, en la Arithmetica práctica, en el Canto llano y de órgano»<sup>68</sup>. Fue autor de obras diversas de literatura religiosa, y obras sobre música<sup>69</sup>. Sobre su actividad como teórico, Barbieri daba cuenta de que «Escribió también un *Tratado de canto llano*, que existe en la misma cartuja y ha sido muy buscado en Zaragoza de los maestros que enseñaban este arte»<sup>70</sup>. Parece que esta obra se dio a la estampa en Zaragoza<sup>71</sup>. Así, el tratado de Fr. Miguel Pastor tenía un destino y una utilidad muy localizada e inmediata: servir para la enseñanza del canto llano en la propia Cartuja de Aula Dei y también en la de Nuestra Señora de las Fuentes, ya que «Así de una, como de otra Cartuja, hemos tenido las referidas noticias, con las alabanzas que mereció el Autor»<sup>72</sup>.

El último de los tratados que podemos enumerar fue escrito por Fr. Matías Zapata, natural de Valladolid, que profesó en el monasterio de San Benito de la misma ciudad, tomando el hábito el 25-VII-1661. Escribió un libro de teoría musical, de título desconocido, que permaneció manuscrito y que no ha llegado hasta nosotros; probablemente tratase también acerca del canto llano<sup>73</sup>.

Hasta aquí, hemos expuesto una bibliografía comentada de diversos ejemplos de *artes de canto llano*, conservadas o no, y escritas para su uso en diversas órdenes religiosas españolas del siglo XVII. Estos breves tratados solían dedicarse a las altas jerarquías de cada orden, que a veces eran los comitentes de la obra, o también a los santos patronos y diversas devociones. Su objetivo fundamental era la rápida enseñanza de las comunidades y los coros monásticos para que pudiesen desempeñar lo mejor posible su cometido musical en la liturgia diaria. El aprendizaje era así mucho más sencillo, directo y abreviado. No puede olvidarse que estos tratados de canto llano se insertaban también en el cuerpo de algunas obras destinadas a la instrucción de los novicios de diversas órdenes, por lo que serían muy utilizados como apoyo de la tarea del maestro de novicios, que podía ser un buen cantollanista, o no tanto. En cualquier caso, necesitaba contar con un texto claro, legible y simple, que

<sup>68</sup> F. de Latassa y Ortín, *op. cit.*, vol. III, p. 607.

<sup>69</sup> D. Gascón y Guimbao, *Relación de Escritores Turolenses*, Zaragoza, 1908, p. 158.

<sup>70</sup> F. de Latassa y Ortín, *op. cit.*, vol. III, p. 607; citado en F. Asenjo Barbieri, *op. cit.*, p. 368 (originales en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14039<sup>70</sup>).

<sup>71</sup> Cfr. P. Calahorra Martínez, *Historia de la música en Aragón (Siglos I-XVII)*, Zaragoza, 1977, p. 102.

<sup>72</sup> F. de Latassa y Ortín, *op. cit.*, vol. III, p. 607.

<sup>73</sup> E. Zaragoza Pascual, *op. cit.*, p. 91.

facilitase su labor, máxime si no era un músico demasiado experto. Y se relaciona directamente con este fenómeno el proceso de reforma —una reforma entendida en el sentido de la *simplificación*— sufrido por el repertorio musical propio de algunas órdenes religiosas. Cuando se encarga al dominico Fr. Dámaso Artufel la reforma del procesionario de su orden, el cantor y teórico hubo de tener en cuenta los procesionarios anteriores, pero para compilar un repertorio más sencillo que el utilizado hasta el momento, en un proceso que parece indicar una pérdida de competencia musical por parte de los destinatarios de la obra, que demandaban un repertorio de menos dificultad que el ya conocido. Los prólogos de los tratados inciden a menudo en este afán de facilitar la tarea, tanto a los maestros —de coro, de novicios— como a los propios religiosos que habrían de guiarse por los manuales que se les brindaban.

La mayor actividad de la teoría cantollanista española del siglo XVII se desarrolló entre los cistercienses, con las figuras señeras de Pedro de Ureña, Tomás Gómez y Juan Caramuel. Su reforma del sistema hexacordal no repercutió solamente en la práctica del canto llano en el Císter, sino que supuso una vía de evolución decisiva para la música occidental, con el empleo y difusión del heptacordo y las escalas en octavas. No puede olvidarse la función propagandística de los tratados cistercienses, que defendían hasta la obsesión la excelencia de su método de enseñanza del canto llano, como en el caso de Caramuel, y que además sirvieron como vehículo para reavivar la fe católica ante los avances del protestantismo en los monasterios alemanes.

Los benedictinos y los dominicos serían las órdenes que seguirían a los cistercienses, por orden de importancia numérica, en la producción teórica del XVII español. Una vez más, es preciso señalar el nombre del dominico Dámaso Artufel como músico teórico y práctico de gran valor. Franciscanos, agustinos, carmelitas descalzos, jerónimos y cartujos, aportan una obra teórica por cada orden, sin contar el breve tratado del P. Fr. J. D. Mirandilla, imposible de adscribir a orden religiosa alguna por falta de datos.

El fenómeno de las *artecillas*, las artes de canto llano en las órdenes religiosas españolas del XVII, con su *lacónico* estilo literario, es de una gran complejidad en sí mismo. La brevedad pragmática que articula los contenidos de un método de enseñanza, que facilita el aprendizaje a las comunidades monásticas, y que además puede servir de continente y transmisor a una ideología didáctica y/o religioso-política, es una característica bifronte que en la época propició por igual las alabanzas y los denuosos hacia este tipo de obras, muy a menudo despreciadas, pero de gran éxito y uso en las órdenes religiosas que las encargaban y que alentaban su producción. Frente a los grandes tratados, la teoría musical española siempre había favorecido más bien el formato de la *artecilla*, lo breve, lo concreto, lo sintético. Señal de identidad o mal menor, es innegable que el predominio de estas obras en las órdenes religiosas del XVII no es sino el indicativo de unas necesidades y unas preferencias que otro tipo de tratados no pudo satisfacer.