

# LOS POLÉMICOS COMIENZOS DEL DESCUBRIMIENTO MUSICAL DEL CÓDICE CALIXTINO

---

JOSÉ LÓPEZ-CALO, S.J.

## 1. INTRODUCCIÓN

Todos los musicólogos y amantes de la música antigua han oído muchas veces, tanto en concierto como en discos o en emisiones radiofónicas o televisivas, algunas composiciones del Códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela. Hay numerosos grupos especializados en música medieval, tanto en Europa –en prácticamente todas las naciones– como en América, que se han dado a sí mismos el nombre de *Utreya*, escrito en una u otra de las varias formas posibles y frecuentes. Incluso se pueden dividir sus interpretaciones de la música del Calixtino según la concepción estética, litúrgica, historicista, etc., que ellos, o sus directores, tengan.

Es verdad que la mayor parte de esos grupos se limita a interpretar unas pocas piezas del Calixtino, en las que casi nunca faltan el *Dum Paterfamilias* –que dio precisamente origen al significado particular de la palabra *Utreya*, hasta el punto de que en origen se le llamaba frecuentemente, y aun se lo sigue llamando a veces, *El Canto de Utreya*–, el *Congaudeant Catholici*, el *Ad honorem Regis summi*, y casi nada más; pero han sido varios los que han publicado discos con toda la polifonía del Calixtino, o han hecho montajes, los más variados, de la monodía, y sobre todo de la polifonía, del Calixtino desde los más diversos ángulos y puntos de vista.

Entre los musicólogos especialistas en la Edad Media son bien conocidas también las varias teorías que se han expuesto para la transcripción de su polifonía.

En cambio, no me resulta que sean conocidos el primer intento que se hizo de transcribir música del Calixtino y los altercados y polémicas que ese intento ocasionó. Pero los hubo, tanto ese intento de transcripción como las subsiguientes discusiones y polémicas que ocasionó. A ello, pues, van dedicadas estas líneas.

Dos son los autores principales de esta historia y de estas polémicas: José Flores Laguna y Francisco Asenjo Barbieri; y dos los secundarios, aunque tam-

bién de importancia: el padre Fidel Fita y el cardenal Payá. Por ello voy a ofrecer un brevísimo perfil de cada uno de ellos:

José Flores Laguna nació en Villamayor de las Iviernas (provincia de Guadalajara), el 3 de mayo de 1817. Fue niño de coro en la catedral de Sigüenza, donde tuvo como profesor al maestro de capilla Juan Lorenzo Muñoz. Luego fue primer contrato de las Descalzas Reales de Madrid. (Tomo estos datos de Saldoni, *Diccionario*, II, 369s, de quien parecen depender también las varias biografías que hay publicadas suyas, incluida la del Espasa). Desconozco la fecha de su muerte; pero el documento que publico en el apéndice da a entender que murió algo antes de la fecha de redactar Barbieri ese informe; por tanto, en 1890. También Subirá, en una nota en el *Anuario Musical* (vol. 12, 1957, pág. 163), sugiere algo parecido, aunque él matiza: «antes de 1890».

Francisco Asenjo Barbieri no necesita presentación; pero, para cumplir con lo mínimo indispensable, baste decir que nació en Madrid el 3 de agosto de 1823 y que murió en la misma capital el 19 de febrero de 1894. Son conocidos sus inmensos méritos como compositor de zarzuelas; también, aunque de manera más genérica, como musicógrafo; fue un formidable bibliófilo, que consiguió reunir una cantidad increíble de libros antiguos de música, que constituyen la base de la sección de música de la Biblioteca Nacional; y sobre todo reunió un número fabuloso de datos, manuscritos o no, sobre música española.

El jesuita Fidel Fita y Colomer nació en Arenas de Mar, Barcelona, el 21 de diciembre de 1835 y murió en Madrid el 13 de enero de 1917. Dotado de una inteligencia y una memoria asombrosas, se dedicó primero a la filología, aprendiendo el vascuence, el hebreo, el árabe y el sánscrito, además de, naturalmente, el latín y el griego, y todos los idiomas europeos: francés, inglés, italiano, alemán... Pero luego se entregó a los estudios históricos, en los que destacó notablemente, publicando numerosas y profundas monografías, que le llevaron a ser Numerario de la Real Academia de la Historia, de la que también fue director.

El cardenal Miguel Payá y Rico nació en Benejama (Alicante) el 20 de diciembre de 1811 y murió en Toledo el 24 de diciembre de 1891. Doctor en Teología y en Derecho, fue catedrático de la Universidad de Valencia; en 1858 fue consagrado obispo de Cuenca, donde desplegó una intensa actividad organizativa y sobre todo en obras admirables de caridad, que le llevaban a dar incluso sus propias pertenencias a los pobres; en el Concilio Vaticano I causó sensación por su documentadísimo discurso sobre la infalibilidad pontificia; en 1875 fue promovido a la silla arzobispal de Santiago y en 1877 elevado al cardenalato; ese mismo año logró del Gobierno y de la Santa Sede la elevación del Seminario de Santiago al rango universitario, con la facultad de conferir los grados de licenciado y doctor en teología y en derecho canónico; fundó el manicomio de Conjo y, deseando aclarar en lo posible las dudas que había sobre la autenticidad del sepulcro de Santiago apóstol, promovió excavaciones en el

subsuelo de la catedral, llevadas con el máximo rigor científico y que ofrecieron resultados extraordinarios. En 1887 fue nombrado cardenal de Toledo, donde construyó un grandioso seminario y restauró un gran número de templos parroquiales, y donde murió muy santamente.

## 2. EL LIBRO DE FITA-FERNÁNDEZ GUERRA

En 1879 el padre Fita y don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894) realizaron, por invitación del cardenal Payá, que quería consultar con el primero algunos problemas históricos que planteaban las recientes excavaciones en torno al sepulcro del Apóstol, un viaje a Santiago, a mitad de camino entre la peregrinación clásica, espiritual, y un viaje científico-literario. Del padre Fita ya queda hecha una concisa semblanza biográfica; Fernández-Guerra era un literato y uno de aquellos que entonces se llamaban «eruditos», que había publicado importantes estudios históricos y sobre todo geográficos; fue Académico de la Real Academia Española y de la de la Historia. Como resultado de su viaje publicaron conjuntamente, en 1880, en Madrid, un libro titulado *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia* (hay una buena edición facsímil, realizada por la Librería Arenas de La Coruña en 1993). Pero aunque publicado conjuntamente y a nombre de los dos, y que en general usan la primera persona del plural para referirse a ellos mismos, en no pocos casos, y precisamente cuando tratan los grandes temas históricos que en el libro analizan referentes al Apóstol, a problemas de la basílica, etc., y en concreto en los capítulos que dedican al Calixtino, usa el escritor –evidentemente el Padre Fita, no su compañero de viaje, de esto parece que no puede haber duda alguna–, la primera persona de singular: «Cierro el códice», escribe en la página 57, al comienzo del último de los cinco capítulos que dedica al Calixtino; «y antes que las ideas se me borren quiero apuntar las especies que me ha sugerido la lectura del último libro...» Y un poco más adelante, en la misma página, afirma definitivamente que es él, no don Aureliano, quien escribe: «Mucho placer hemos tenido mi compañero y yo... Mi compañero, para sus estudios geográficos...»

Y puesto que pronto hemos de leer frases harto duras contra estos dos estudiosos y contra lo que escribieron sobre el Códice Calixtino, no será de más añadir que la impresión que se saca leyendo el libro es de un intento de objetividad difícilmente superable: sin referencia alguna a sí mismos ni a nada personal, comienzan la narración describiendo el viaje, en su primera etapa, desde Madrid a Getafe, luego hasta Portugal, la entrada en Galicia, etc., limitándose a describir los parajes por donde pasaban, algo sobre las personas con que trataron y otros datos similares, pero siempre sin ninguna alusión o referencia personal propia; ni siquiera dicen qué día o por qué motivo emprendieron el viaje. Algunos de esos primeros capítulos llevan al final la indicación del lugar donde fueron escritos y de la fecha en que los escribieron, y por esas notas sabemos

que comenzaron el viaje algo después del 15 de septiembre de 1879, pues el primer capítulo está firmado en Portugal el 18 de ese mes y año, y el segundo, ya en Galicia, el 19.

Cuánta fuera la seriedad con que llevaban a cabo sus estudios científicos en Santiago se ve por el comienzo del capítulo XIX, dedicado a «Algunos monumentos entre los muy dignos de atención en Compostela», que se debe copiar íntegro, pues describe cómo transcurrieron aquellos días en Santiago y lo que hicieron. Escriben, pues, y esta vez de nuevo en primera persona de plural:

«Cinco días completos hemos permanecido en Santiago, empleando la mañana y largas horas de la noche en examinar y estudiar códices y papeles del riquísimo archivo metropolitano, y en compulsar la multitud de libros impresos y manuscritos de estas bibliotecas públicas y particulares, que, adivinando nuestro menor deseo, con suma bizarría se nos facilitaban. Mutuamente nos comunicábamos por las tardes el fruto de nuestro particular estudio y observación, favoreciéndonos en muchas de tales amistosas conferencias sujetos doctísimos del Cabildo y de la Universidad, y en todas el académico y canónigo Sr. D. Antonio López Ferreiro, varón de gran saber, de entendimiento lúcido y perspicuo, de juicio maduro y bellísimo carácter. Su Eminencia el cardenal Payá nos honró insignemente, en la noche del jueves 25, llamándonos a concurrir a una junta que presidió, compuesta de las sabias y respetables comisiones del Cabildo catedral y de la Universidad literaria».

Pues bien: en el capítulo X (que por equivocación viene llamado V), en que comienza el padre Fita –ya es él, pues usa varias veces el singular («Traduzco...» - pág. 44, etc.)–, después de hacerse eco de algunas dificultades históricas que se habían puesto al Calixtino, transcribe, en la página 45, «por inédito», el texto íntegro del himno *Dum Paterfamilias*, y copia también las estrofas primera y última del *Ad honorem Regis summi*, que toma de la *Histoire littéraire de la France*, de Víctor Le Clerc; y en el tercero de los «Apéndices y documentos», que titula «Rectificaciones y réplicas» y que firma el propio padre Fita –estos apéndices van firmados por uno u otro de los dos autores, o en algún caso, por los dos, pero siempre firmados–, publica, en la pág. 116, el facsímil del *Dum Paterfamilias*. Este facsímil no está hecho en base a una fotografía de la respectiva página del Calixtino, sino de una copia hecha por un dibujante, calígrafo, grabador o lo que fuese. Se ve a ojos vistas que no reproduce el original, sino un dibujo, pues en varios puntos contiene errores, empezando por la primera palabra, *Dum*, que el copista-dibujante escribió *Sum*; error éste que tendría no pequeñas consecuencias durante la polémica que suscitó este himno y la primera de las transcripciones que de él se hicieron.

Dada la importancia que esta reproducción, supuestamente facsímil –y en realidad lo es, pues los errores son pocos, aunque alguno importante, como el de esa palabra con que empieza el canto–, tiene para el tema presente, ya que



fue la que se utilizó, en un comienzo, para hacer las primeras transcripciones y se multiplicó en copias, la reproduzco aquí junto con la fotografía real del códice mismo, a fin de que puedan entenderse mejor algunos aspectos de la polémica.

Para terminar estas notas sobre el libro de Fita-Fernández Guerra debo manifestar aquí una perplejidad: El viaje se realizó en septiembre de 1879 y el libro lleva como fecha de publicación el año 1880. Pero en ese tercer apéndice documental rebate el Padre Fita las aseveraciones de Reinhold Dozy, precisamente a «los capítulos [de este libro] que ha visto el lector relativos a la descripción del Códice Calixtino» - y ese libro de Dozy figura como publicado en 1881. No sabría explicarme esta anomalía, que tampoco tiene demasiada importancia, pero que he querido dejar expresada antes de seguir adelante.

### 3. LA TRANSCRIPCIÓN DE FLORES LAGUNA

El padre Fita se fija casi exclusivamente en problemas históricos del Calixtino, sobre todo en los de la epístola del papa Inocencio, la cual, por lo demás, ya se conocía por otras fuentes y había sido estudiada. No toca para nada los textos litúrgicos del códice. De los musicales se fija, también de modo casi exclusivo, en el *Dum Paterfamilias*. Él lo llama «himno y coro de los peregrinos, o de su comitiva, con dos versos de la lengua que hablaban en Flandes» y dice que «este himno, provisto de notas musicales, es de lo más selecto de la poesía del siglo XII». Fuera de eso y de las dos estrofas del *Ad honorem Regis summi*, nada más dice de temas que se puedan decir musicales, y ni siquiera litúrgicos, explayándose, en cambio, en los estrictamente históricos. Tampoco en el apéndice III tiene más que una simple alusión a aspectos del códice que luego iban a ser traídos y llevados una y otra vez: al refutar uno de los argumentos de Dozy dice que «Un indicio de verdad, por lo que toca a la patria de Girberga [la «socia» de Aymericus Picaud, según el testimonio de éste], se halla en la estrofa

Herru Sanctiagu  
Grot Sanctiagu  
Eultreia, esuseia,  
Deus adiuva nos!

del canto de los peregrinos, compuesto probablemente por Aymerico Picaud» (pág. 115).

(He copiado los versos tal como los escribe él, aunque se trate de una lectura equivocada en varias letras o concepción de las palabras).

Y sin embargo eso poco que el padre Fita publicó en ese libro daría pie a las primeras transcripciones que se hicieron de esta música y a las primeras polémicas que el Calixtino y su música provocarían.

El mismo año 1880 apareció otro diario de peregrinación, mucho más ambicioso que el del padre Fita y de Aureliano Fernández-Guerra: el de José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros Santos Lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del Jubileo Universal de 1875*, Catedráticos de la Universidad de Santiago. Santiago, Imprenta del Boletín Eclesiástico, 1880. 3 gruesos volúmenes de, respectivamente, 745, 1.065 y 1.290 páginas, el de Fita-Fernández Guerra tiene 154 páginas. Es un auténtico diario, en que los autores van refiriendo, día a día, lo que vieron y vivieron en cada lugar por donde pasaban. Se trata de un libro detalladísimo, que constituye una fuente insuperable para conocer la situación, y frecuentemente también la historia, de los monumentos que los peregrinos visitaron. También describen con gran detalle, y con notables conocimientos históricos y bibliográficos, los de la ciudad de Santiago; en la catedral se fijan, una por una, en las diversas capillas, así como en los órganos, coro, etc., y aun en algunos de los códices del archivo, pero, en este punto de los códices históricos, los tratan con menos profundidad de lo que hacen Fita y Fernández Guerra. No conocieron el libro de los dos sabios académicos, pero sí una serie de «interesantes artículos que el padre Fita está publicando en *La Ilustración Católica*», «que tanto», añaden, «le agradecen los arqueólogos, los críticos, los historiadores y más que nadie los amantes de las glorias compostelanas»; dicen que el padre Fita, en esos artículos, «habla extensamente de este códice», es decir, del Calixtino, y aquí pudiera estar la respuesta a una parte del enigma a que se aludía hace un momento, pues quizá Dozy respondiera a esos artículos, que contienen mucho de lo que luego publicó Fita en 1880 (aunque el enigma sigue en pie, pues la cita del libro de Dozy, que el padre Fita ofrece en la pág. 115, dice que fue editado en 1881, y el libro de Fita-Fernández Guerra es de 1880).

El hecho es que en las páginas 17-19 Fernández Sánchez y Freire Barreiro copian el texto del *Dum Paterfamilias*, tomándolo, a lo que parece, de los artículos del padre Fita, a quien citan varias veces. Y lo copian acompañándolo de una traducción al español realizada por «nuestro muy querido amigo», como dicen ellos, Antonio García Vázquez-Queipo.

Partiendo, pues, del facsímil publicado por el padre Fita –todo hace pensar que Fernández-Guerra tuvo poco que ver en esto– y de unas fotografías que, por decisión del cardenal Payá, se distribuyeron con generosidad, en Madrid como en otras partes, realizó, en 1882, José Flores Laguna una transcripción a notación moderna del *Dum Paterfamilias*; luego, en Santiago, en el verano de ese año, transcribió también, ya directamente del códice, el *Ad honorem*; y cuando todavía estaba en Santiago decidió publicar ambas transcripciones en un pequeño folleto, dedicándoselo al cardenal Payá<sup>1</sup>.

En ese folleto incluye Flores Laguna también la lista de sus obras; la mayor parte son composiciones musicales, que aquí no interesan directamente. Sí in-

teresan, en cambio, las de índole teórica: *Cuadro sinóptico-histórico-musical*, que obtuvo premio en la Exposición de 1862 y en la Universal de Viena de 1873; *Curso musical teórico-práctico*; *Método de canto llano y figurado*; *Grupo de llaves y transportes*; *Bidiapasones, tetracordos y signos griegos usados en los primeros tiempos*; *Encadenación general de los tonos*. Todos éstos los anuncia como ya publicados añadiendo el precio de venta de cada uno; «en confección» anuncia: *Clave del canto figurado* y *Clave y estudio analítico del canto llano*. A esa lista añade el anónimo artículo del Boletín Oficial del arzobispado de Santiago, del 22 de julio de 1882, que pronto copiaré y comentaré: «Varias obras de la antigua figuración musical, compuestas por los más afamados autores, así nacionales como extranjeros, y descifradas por D. José Flores Laguna», añadiendo que «Esta obra, por todo extremo importante, se publicará muy en breve». Seguramente que se refería a los dos volúmenes de transcripciones musicales, cuya existencia dio a conocer Subirá, y a los que también se alude en otros escritos de los que se publican hoy; véase lo que a propósito de estas transcripciones se dice en el Apéndice<sup>2</sup>.

Está claro, pues, de esa sola relación y de esas noticias –y se debe advertir que la relación de obras no es exclusiva, pues aparte tiene un método para orfeones, etc.– que Flores Laguna era un hombre que se interesaba por los estudios teóricos, y en particular por la música antigua. Su aproximación a la música del Calixtino no fue, por tanto, una iniciativa aislada, sino que se encaja en las inquietudes e intereses de su autor.

Para entonces, además del *Dum Paterfamilias*, se estaba hablando mucho, en estos ambientes, del otro himno del Calixtino del cual, como ya se dijo, también hace una mención, aunque sólo de pasada, el padre Fita: el *Ad honorem Regis summi*, que Flores Laguna llamó «Canto de los milagros de Santiago» y del que también hizo una transcripción. Por los documentos que aquí publico se ve que él, cuando fue a Santiago, en julio de 1882, no tenía transcrito más que el *Dum Paterfamilias*. El *Ad honorem* –cuya existencia e importancia le habrá desvelado, con toda probabilidad, López Ferreiro– lo transcribió directamente del código; esto último lo sabemos por él: lo dice en su respuesta al informe de la Academia de Bellas Artes; más aún: hizo también en Santiago una transcripción paleográfica del himno; tan paleográfica, que incluso copia los varios cambios de clave del código dentro de un mismo pentagrama. Él mismo dice que esta hoja la presentó a la comisión de música de la Academia, cuando lo llamaron a su presencia, dejándosela a la misma comisión, es decir, a Barbieri, quien la guardó, por lo que a su muerte pasó, con toda su riquísima biblioteca y archivo, a la Biblioteca Nacional, donde actualmente se conserva en la carpeta citada M. 4/16. De nuevo presento una fotografía de esa copia de Flores Laguna y del original.

La primera de las dos transcripciones, es decir, la del *Dum Paterfamilias*, la realizó según los principios entonces conocidos y usados en España para la

Himno de los milagros,  
*Americus* (Presviter Pontificus) (Ricardi)

Ad honorem regi summi qui concedit  
 omnia. Venerantes jubilemus, Jacobi  
 magnalia De quo gaudent celi cives  
 insuprema curia Lujus festa  
 gloriosa meminit ecclesie

aroveric picadi p r b de par t m a c o  
 Ad honorem regi summi qui concedit omnia  
 Venerantes jubilemus Jacobi magnalia  
 De quo gaudent celi cives in suprema curia  
 Quis sacca gloriosa meminit ecclesia  
 Supra mare galilee omnia potest  
 Nil ipse admundana regere non voluit  
 Sed post illum se vocatum pergere disposuit  
 Et precepta eius facit predicare fridui

escritura e interpretación del canto llano; es decir, en notas medidas, tomando como valor de referencia la *brevis*. O sea: lo consideró una composición normal de «canto llano». El *Ad honorem*, en cambio, lo consideró un himno –como es en realidad– y, por tanto, lo transcribió en el metro que en aquel tiempo era considerado propio de los himnos, es decir, en compás ternario, a base de breves y semibreves imperfectas, en las que cada *brevis* valía dos partes de nuestro compás de 3/4 y cada *semibrevis* una parte.

La primera de esas dos transcripciones fue la que propiamente ocasionó la polémica. Fue también la que se presentó a la Academia de la Historia como dudosamente bien hecha y en la que más involucrado estaba el padre Fita, por lo que sólo respecto a ella versaba la pregunta de su director a la Academia de Bellas Artes. Por tanto, también a ella se limita el informe de ésta.

Pero es bien de notar que aunque Flores Laguna estuviese, en lo esencial, equivocado en suponer que se podía hacer una transcripción del todo segura de la melodía del *Dum Paterfamilias*, y por tanto, en este punto concreto, tuviese toda la razón la Academia de Bellas Artes en argumentarle con la conocida y bien expresiva frase medieval de que intentar transcribir una melodía sin diastematía era pretender sacar agua de un pozo sin soga que sujetara el caldero, sin embargo, estaba del todo en lo cierto en considerarla una composición de «canto llano», y, por tanto, estaba del todo equivocada la Academia –es decir, Barbieri– en considerar esa opinión como radicalmente equivocada, sosteniendo que se trataba de un canto popular que debía ser transcrito en ritmo estrictamente medido y completándolo con «glosas» y otros «floreos».

Cómo hayan sucedido realmente las cosas hasta llegar a esa transcripción es un tema que no he logrado aclarar en sus detalles, ni creo que se llegue a saber nunca con precisión. Los datos principales de que dispongo en este momento son los siguientes:

Por una frase del artículo anónimo de *La Correspondencia Musical* del 21 de enero de 1883 consta que la primera idea de hacer una transcripción del *Dum Paterfamilias* a notación moderna fue del padre Fita, pues no puede ser otro «el académico» de la Historia de quien allí se habla; que el padre Fita habló de ello a una persona, cuya identidad no consta, pero a quien Barbieri llama, no sin sorna, «un festero de Madrid», que fue quien habló a Flores Laguna; y que éste, según el mismo testimonio, se mostró inmediatamente dispuesto a realizar esa transcripción –y esta prontitud en acometer una empresa tan arriesgada no puede menos de dejar el ánimo un poco perplejo respecto del transcriptor, o, como dice él, «traductor»–. Todo hace suponer que Flores Laguna realizó la transcripción del *Dum Paterfamilias* en Madrid, a finales de 1881 o a comienzos de 1882. Luego, de alguna manera, hizo conocer esa transcripción («traducción», para usar el término que usa él) a algunas personas en Madrid; parece también que al menos algunas de las opiniones que recibió fueron de aprobación; y, finalmente, por testimonio del ya citado artículo anónimo del Boletín del arzobispado, corroborado por el primero que apareció en *La Correspondencia Musical*, sabemos que hacia la primavera de 1882 envió –no se sabe si por iniciativa propia o a sugerencia de alguien, quizás el mismo padre Fita–, una copia al cardenal de Santiago y que a éste le gustó, por lo cual lo invitó a venir a Santiago para hacerla cantar en la catedral en las fiestas del Apóstol de ese año. Nada sabemos de los informes que el cardenal habrá tomado para asesorarse acerca de la exactitud histórica y del valor musical y científico de esa transcripción. Santiago Tafall, en el artículo que presento en el apartado 14, no alude para nada a tales consultas del cardenal; es verdad que en 1882 él no era más que un violinista de la capilla de música de la catedral; el maestro de capilla era Juan Trallero (1817-1891); pero se hace difícil comprender que si hubiera habido alguna consulta de este tipo no hubiese trascendido entre los miembros de la capilla y que Tafall no hiciese referencia a ella. Es posible que el prelado hubiese consultado con López Ferreiro, aunque esto no es más que una suposición, si bien del todo verosímil; o que, simplemente, no hubiese consultado con nadie. El hecho es que lo llamó, y que Flores Laguna vino a Santiago, a tiempo para preparar la interpretación de su transcripción para la fiesta del Apóstol, el 25 de julio de ese año 1882. Y ya en Santiago transcribió el himno *Ad honorem Regis summi*.

He aquí, pues, ahora la transcripción completa de ambas composiciones, que fueron las que ocasionaron toda la polémica.

2

GRUPO 1º

CANTO DE LOS PEREGRINOS FLAMENCOS  
AL SEPULCRO DEL  
APOSTOL SANTIAGO EL MAYOR.

1ª ESTROFA

*Nominativo.* Dum Pa-ter fa-mi-li-as, Rex  
u-ni-ver-so-rum, Dona-ret pro-vin-ci-as, jus  
Apostolo-rum; Jácobus His-pa-nias Lux illu-s-trat mo-rum.

2º GRUPO.

*RESPUESTA*  Pri-mus ex A-pos-to-lis, Mar-tyr Je-ro-so-ly-mis  
Ja-co-bus e-gre-gio Sa-cer est mar-ty-ri-o.

*2ª Estrofa*  
*Génitivo.* Jí-co-bi Gal-laeci-a O-pem-roget pi-am; Gle-bae  
e-u-s glo-ri-a Dat in-si-gnem vi-am Ut pre-cum  
fre-quenti-a Cantet me-lo-di-am. Her-ru Sanctia-gu!

Grot Sanctia-gu! E-ul-tre-ja e-sus-e-ja, De-us ad-ju-va-nos.  
*RESPUESTA*  Pri-mus, ex

4

Ao-de-vo-tes ad-hi-be Nos-ti-bi pla-ce-re.  
*RESPUESTA*  Pri-mus, ex

*6ª Estrofa*  
*Ablativo.* Jí-co-bo propi-eto ve-niam sper-e-mus; Et  
quas ex-ef-fi-eto Me-ri-to debe-mus, Pa-tri  
tam e-xi-mi-o dig-nas lau-des de-mus. A-men.

*TODOS.*  
*RESPUESTA*  Pri-mus ex A-pos-to-lis Mar-tyr  
Je-ro-so-ly-mis Jí-co-bus e-gre-gio sa-cer est  
mar-ty-ri-o. Jí-co-bo propi-eto ve-niam sper-e-mus;  
Et quas ex-ef-fi-eto Me-ri-to debe-mus,  
Pa-tri tam e-xi-mi-o dig-nas lau-des de-mus. A-men.

3

*3ª Estrofa*  
*Dativo.* Jí-co-bo dat pa-ri-um om-nis mun-dus gra-tis,  
Ob-cu-jus re-medi-um, Mi-les pie-ta-tis Con-cutorum  
pre-se-si-di-um, Est ad-vo-ta-sa-tis.  
etc.

*RESPUESTA*  Pri-mus ex

*4ª Estrofa*  
*Acusativo.* Jí-cobum mi-ra-cu-lis Quae fi-unt per illum,  
A-re-tis in-pe-ri-cu-lis Ae-cla-met ad il-lum  
Quis-quis sol-vi-vin-cu-lis Spe-rat prop-ter il-lum  
etc.

*RESPUESTA*  Pri-mus ex

*5ª Estrofa*  
*Vocativo.* O be-a-te Jí-co-hel-vi-rus nostra ve-re  
No-bis hos-tes re-mu-ve Tu-os ac-tu-e-re

2

AL APOSTOL SANTIAGO EL MAYOR.  
HIMNO DE LOS MILAGROS.

Año 1134 Traducción en 1832  
MAGISTER AMERICO FIGUEROA POR JOSÉ FLORES LAGUNA.  
(X. n.º = 132.)

Nº 1º

1ª Estrofa. Ad ho-norem Re-gis sum mi-qui con-di-  
2ª Supre-ma-re Ga-li-le-ase om-ni-a  
3ª Unde lau-des Re-gi re-gum salva-mus

1º -dit om-ni-a, Ve-ne-ran-tés ju-bi-le-mus Jí-  
2º post-po-su-it; Vi-so Re-ge, ad-mun-da-na re-  
3º a-la cri-ter, Cum-que lae-ti-me-re-a-mur vi-

1º -co-bi mag-na-li-a; De-que gaudet co-lli-ci-ves in su-  
2º -di-re non vo-lu-it; Sed post il-lum se-vo-cantem per-  
3º -ve-re pe-reni-ter, Fi-at; a-men; alle-lu-ja di-ca-mus.

1º -per-na Cu-ri-a; Cu-jas fes-ta glo-ri-o-sa  
2º -ge-re dispu-si-t; Et praec-pta e-jus sa-cra  
3º -lem-ni-ter; Bul-tru-ja, e-sus-e-ja, e-sus-e-ja!

*Si-gue lectura y después de cada troco, á las Estrofas.*

1 me-mi-ait Ec-cle-si-a.  
pra-di-en-re stu-du-it.  
de-can-temus ju-gi-ter.

N. In omnem terram, exhibit sonus eorum.  
R. Et in fines orbis terrae verba eorum.

Flores Laguna ensayó su transcripción de las dos composiciones con los músicos de la capilla de la catedral, a los que parece que se unieron algunos de fuera, y se cantaron el día 25, repitiéndose el 26. Pero no se trató de una simple interpretación de los dos himnos, sino que hubo también algo parecido a un montaje escénico, con la recitación de los textos, latino y castellano, etc. Todo ello dio origen a las cuatro publicaciones que voy a presentar a continuación, con unas breves notas aclaratorias, como preliminares a los tres escritos principales de la controversia: 1) un artículo anónimo del Boletín Oficial del arzobispado, que sirve de presentación o introducción a los demás, pues describe los antecedentes y fundamentos históricos de las transcripciones de Flores Laguna; 2) la descripción de las fiestas del Apóstol de ese año 1882 en el nº 852 del mismo Boletín; 3) el artículo anónimo, y en cierta medida oficial, precisamente por no estar firmado y por el tono mismo de la redacción, de *La Correspondencia Musical*; 4) y, finalmente, el artículo de Varela Silvari en la misma revista. Seguirán luego los artículos que propiamente constituyen la polémica, terminando con unos apéndices.

#### **4. EL ARTÍCULO ANÓNIMO DEL BOLETÍN OFICIAL DEL ARZOBISPADO DE SANTIAGO**

Apareció publicado en el número del 22 de julio de 1882 del Boletín. No está firmado, pero el estilo y forma de expresarse del mismo parecen señalar la mano de López Ferreiro, aunque un Nos que se encuentra en la pág. 242, así como algunas otras frases, parecen indicar que quien eso escribía era el arzobispo, o que al menos éste vio y corrigió el texto original, que, insisto, tiene, con toda evidencia, a pesar de esos datos en contra, demasiado de López Ferreiro, por lo que se puede pensar con toda verosimilitud que fue obra suya.

En cualquier caso, por la forma en que está redactado y publicado tiene todas las características de ser un texto oficial. Lleva al comienzo un Sumario, que explica un poco más por menudo los títulos de los cuatro capítulos en que está dividido: I. El códice de Calixto II.- II. El canto de los peregrinos flamencos escrito a mediados del siglo XII y anotado con caracteres musicales de aquella época por el presbítero Aymerico Picaud.- III. Las notas del mismo himno descifradas y puestas en canto llano por el maestro D. José Flores Laguna, que ha venido expresamente a Compostela para dirigir la primera exhibición en nuestra basílica el día 25 de julio.- IV. El himno de los milagros del Santo Apóstol.

En el primer capítulo o apartado describe someramente, aunque con suficiente detalle, el Calixtino, haciendo un breve recorrido por sus cuatro libros (sic; aún no se había descubierto el que había sido desgajado de él a comienzos del siglo XVII); menciona la copia de Arnaldo de Monte y habla mucho del Padre Fita, así como del canónigo Zepedano. De la música del códice tiene sólo esta breve frase:

«La música sagrada tiene vivísimo interés en estudiarlos y aprovecharse de ellos para resucitar aquel aliento poderoso que hacía de nuestra catedral el centro dignísimo de las peregrinaciones de todo el orbe cristiano».

Importante la conclusión:

«Tales son algunas de las razones que han movido a la Real Academia de la Historia a dar una edición esmerada de tan insigne monumento. Formará esta edición un nuevo tomo de la *España Sagrada*, por el estilo del tomo XX, que contiene la *Historia Compostelana*. Con este motivo ha delegado la Real Academia a un individuo de su cuerpo, el cual se halla actualmente en esta ciudad. Nuestros lectores saben ya por la voz pública que este docto académico es el R. P. Fidel Fita, quien ha dado bastante a conocer el mérito del código, consagrándole nutridos artículos en la obra monumental *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, que en unión con su compañero el Excelentísimo Sr. D. Aureliano Fernández Guerra acaba de dar a la luz pública».

El segundo capítulo trata del «himno» *Dum Paterfamilias* y tiene un título bien significativo: «Himno del Apóstol Santiago el Mayor que se cantaba por los peregrinos flamencos a mediados del siglo XII y se encuentra en el famoso código de Calixto II, folio CXCIII». Comienza presentando el «Texto original», que copia del libro del Padre Fita, y ujkuna «Traducción poética por D. Antonio Vázquez Queipo en la obra de los Sres. Sánchez y Freire Barreiro *Santiago, Jerusalén, Roma*, tomo I, pág. 17, 18 y 19».

Está dividido en varios apartados, y merece la pena que se copie la primera parte del 3º, titulado «Música del himno de los peregrinos», es decir, del *Dum Paterfamilias*, porque puede ayudar al intento de identificar su autor:

«La letra de este cantar se recomienda, como lo han visto nuestros lectores, por la soltura, gracia y bella expresión de imágenes y conceptos, perfectamente adecuados al intento de la peregrinación piadosa. Pero las notas musicales que le acompañan han sido hasta ahora un misterio impenetrable, a pesar de que se han consultado varios maestros de España y del extranjero, remitiéndoseles a cada uno de ellos sendas fotografías. Finalmente, con la grata noticia que recibimos días pasados de aprestarse a venir la gran peregrinación francesa para postrarse ante el altar y sepulcro del Apóstol la víspera de su fiesta, coincidió la oferta y dedicatoria *que se Nos hizo*<sup>3</sup> por el reputado maestro D. José Flores Laguna, y distinguido escritor<sup>4</sup> de la música de aquel himno, con la particularidad de haber merecido los plácemes y aplausos de varios profesores y de la prensa periódica de Madrid. Por lo cual no hemos vacilado un momento en aceptar el trabajo de Sr. Flores y en invitarle a que se llegase a esta ciudad del Apóstol. No se han escaseado medios ni recursos para que la primera reproducción o (digámoslo así) resurrección de aquel himno, que se hace en nuestra basílica después de siete siglos que en ella nació,

llene de alegría el corazón de los peregrinos, tanto nacionales como extranjeros, que parecen ya representar el alba de un nuevo día, no menos espléndido en lo porvenir que en las centurias de la Edad Media. Y singularmente efecto agradabilísimo habrá de producir a la gran peregrinación francesa que sale de la frontera de Flandes el escuchar este canto sublime con la misma letra, con los mismos acentos musicales que tanto enardecieron el ánimo de sus gloriosos antepasados. Por lo demás, el Sr. Flores se propone descifrar el canto de aquellas misas solemnes y de aquellos himnos, alguno de ellos trilingüe, que llamaban la atención a todas las gentes que venían a Compostela para tributar al Apóstol, Hijo del trueno, el homenaje de lo que nombra nuestra liturgia el «trueno del labio» (a atróm do labro), o el estampido de todas las lenguas acordes en loar al Santo Apóstol».

Igualmente el comienzo de lo que dice respecto del *Ad honorem*, que, siguiendo la terminología de Flores Laguna, llama «El himno de los milagros de Santiago»:

«También se ha de cantar en nuestra iglesia el día de la festividad del Santo Apóstol el himno *Ad honorem Regis summi*, conocido por todo el orbe literario. Lo han publicado varios autores tomándolo de los códices de la Biblioteca Nacional de París, y su mejor edición puede verse en el tomo XXI, pág. 276, de *L'Histoire littéraire de la France* (París, 1874). Este himno se termina con el verso *E ultreia, e sus eia decantemus iugiter*, alusivo al canto de guerra que entonaban los primeros cruzados mandados por Godofredo de Bullón, cuando fueron a conquistar a Jerusalén y a rescatar el santo sepulcro de Jesucristo.

La música de este canto ha permanecido hasta hoy totalmente desconocida; mas por dicha se halla en el Códice Calixtino de nuestra catedral con el nombre del maestro que compuso la letra o la música o las dos cosas a la vez. Esta inscripción, trazada con caracteres de tinta color de grana, dice así: «Aymericus Picaudi, presbyter de Partiniaco»; esto es: Aymerico Picaud, presbítero de Parthenay-le-Vieux, autor, como es sabido, o redactor definitivo, de todo el conjunto de las piezas que abarca el códice».

Y aun el final, que también tiene resabios de Flores Laguna, no obstante que el que lo escribió –haya sido López Ferreiro, o alguien otro por encargo del cardenal, y, en cualquier caso, revisado o ultimado, a lo que parece, por el cardenal en persona– era alguien gallego o ligado intrínsecamente a Galicia:

«Con razón se puede llamar Himno de los milagros de Santiago el que trazó o compuso Aymerico, porque en él se compendian todos los que extensamente describe el códice en otro paraje. Los cuales pasaron por auténticos en tanto grado que su traducción en gallego se leía a los peregrinos durante las largas noches que velaban ante el sepulcro del Apóstol. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe un códice que contiene parte de la traducción; y mucho sería de

desear que se diese al público, con el objeto de aumentar el tesoro de la antigua lengua nacional de nuestra Galicia. De este códice han dado a luz algunos extractos el Sr. José Villamil y Castro y el P. Fita. Ojalá que mientras concurren de todas partes florecientes ingenios para esclarecer más y más las glorias fecundísimas de nuestra Iglesia Compostelana, logremos ver resuelto al fin el arduo proceso de las reliquias del Santo Apóstol, recién encontradas, que sólo aguarda el cotejo o comparación científica de algunas conservadas en iglesias distantes; cotejo que todavía no ha podido realizarse por entero, atendida la distancia de los lugares y delicadeza del asunto».

## 5. LA CRÓNICA DEL BOLETÍN DEL ARZOBISPADO

El mismo Boletín Oficial del arzobispado (año 21, nº 852, sábado 29 de julio de 1882) hace una triunfalística descripción de las fiestas del Apóstol de ese año, aunque consta por otras fuentes de información, al menos respecto de las composiciones transcritas, preparadas y dirigidas por Flores Laguna, que no todo fue tan de color de rosa como ahí pinta la entusiasta descripción santiaguesa, lo que no obsta que no hay motivo para dudar de que los hechos esenciales que ahí se narran no sean verídicos; y, por otra parte, no estará de más, en este año de gracia de 2011, en que las presentes notas se escriben, recordar lo que eran estas ceremonias compostelanas hace, no ya más de un siglo, como ahí se narran, sino hace unos setenta años, que quien esto escribe recuerda con toda precisión. Ciertamente, los que hemos vivido ceremonias muy parecidas a las que ahí se describen, llenas de majestuosa solemnidad y de fervorosa participación del pueblo y Autoridades, y constatamos la pobreza y frialdad con que hoy, junto con una indiferencia pasiva de los asistentes –que muchas veces están allí por simple obligación social, y hasta política–, se celebran, no podemos menos de sentir una santa nostalgia al recordar esas mismas ceremonias cuando nosotros las presenciamos y vivimos en una forma muy similar a la que en esa crónica se describe. En todo caso, se debe tener presente que esa crónica refleja el ambiente en que las transcripciones de Flores Laguna se interpretaron por primera vez. Y hasta no sería fuera de lugar añadir que del texto parece desprenderse que ese año 1882 se montó, por primera vez, la gran obra arquitectónica del castillo mudéjar para los fuegos artificiales del Apóstol, que aún hoy sigue usándose, causando siempre una profunda impresión en los que contemplan aquel magnífico y espléndido espectáculo.

La narración empieza con estas textuales palabras:

«En este año las fiestas celebradas en obsequio del gran Patrono de las Españas, conservando su carácter majestuoso y edificante, han logrado aumento de esplendor, que se espera irá creciendo de año en año, como la devoción a este lugar santo».

Describe luego el pre-anuncio de las campanas al mediodía del 24 de julio, víspera de la fiesta patronal, con «el estrépito de multitud de bombas reales», el «armonioso acento de las músicas» y la salida de los gigantes y cabezudos, para recorrer las calles de la ciudad, que –séame permitido, una vez más, el recuerdo personal– constituía uno de los acontecimientos populares más estimados por el pueblo santiagués, y que para nosotros era siempre algo muy esperado.

Luego las vísperas solemnísimas en la catedral, presididas por el cardenal-arzobispo de pontifical, la muchedumbre de peregrinos y forasteros que esos días llenaban las calles y plazas de la ciudad –que entonces se limitaba, en la práctica, al casco histórico o muy poco más–, para narrar, a continuación, los fuegos de la media noche en el siguiente modo:

«Por la noche, en la gran plaza de Alfonso XII, se quemaron suntuosos fuegos artificiales, que costó el Excmo. Ayuntamiento y admiró compacta la concurrencia, que llenaba el vasto recinto. Se admiró especialmente el buen gusto del Sr. arquitecto D. Faustino Domínguez, quien había ideado representar el triunfo de los cristianos sobre los musulmanes, trazando un hermoso castillo de estilo mudéjar coronado por una cruz que persistía brillante mientras parecían desmoronarse al estruendo de los cohetes disparados los arcos y las almenas del alcázar. Tres bandas de música amenizaban en los intervalos y no hubo que deplorar desgracia alguna».

Del día mismo, al margen de la detallada descripción de la misa de pontifical, interesan los dos párrafos siguientes, que se refieren precisamente a la música, y en particular a las transcripciones de Flores Laguna:

«La capilla y orquesta de la catedral ejecutaron con su habitual maestría la misa del profesor Navarro, sobria y brillante a la vez, y de un efecto admirable. La bendición papal dada a los fieles por S. Ema. Rvdma. puso digno término al solemne oficio.

Por la tarde la procesión de las niñas y jóvenes compostelanas, que vestidas con traje de peregrino representaban la libertad otorgada por el Apóstol a las cien doncellas, atrajo numerosos espectadores, que llenaron las aceras y balcones del tránsito desde la iglesia de Santa Clara hasta la puerta septentrional de la basílica. Fueron recibidas en el altar mayor por Su Ema. Revma., acompañado del cuerpo capitular y benefical. Las peregrinas, conforme iban desfilando, besaban el anillo de Emmo. prelado y depositaban en tributo de tierna devoción medallas conmemorativas dentro de una gran concha de plata. Sentimos no tener espacio para insertar la invocación fervorosa que con voz angelical hizo la última de las niñas en nombre de sus compañeras, con viva emoción de todos los circunstantes. A continuación se cantaron dos trozos sagrados de nuestra antigua liturgia, tomados del código de Calixto II, que se han anun-

ciado en el Boletín anterior. Al pie de éste verá el lector la descripción de ambos cánticos. Finalmente, para no dejar nada por alto, coronaron la función los acordes de un himno moderno, y Su Ema. Revma. dio desde el altar su santa bendición al imponente concurso».

Y tras la detallada descripción de las fiestas en la tarde del mismo día 25 y de los dos días siguientes, concluye con estas consideraciones:

«No hay frases que puedan describir tan admirable conjunto ni expresiones que puedan quitar el regocijo y la santa alegría en que rebosa el alma del cristiano al contemplar estos prodigios, que sólo se verifican en el cristianismo.

Por la noche el paseo de la Alameda fue iluminado como en el día anterior, y con ella quedaron concluidas las fiestas, que en este año celebraron las autoridades eclesiásticas y civiles, poderosamente coadyuvadas por el celoso clero y por el piadoso pueblo, que con razón va orgulloso de poseer el riquísimo tesoro del cuerpo del Apóstol Santiago.

Quiera Dios y su Santo Apóstol que a tanta devoción ostensiblemente manifestada durante la novena y fiestas solemnísimas de nuestro Patrón, corresponda la bendición y auxilio de lo alto, en bien de nuestro Emmo. prelado, que tan solícitamente promueve estas fiestas, en bien del Excmo. Cabildo y del Excmo. Ayuntamiento, que con tanto celo cooperan a este mismo fin, y por último en bien de esta ciudad, diócesis y reino de Galicia, y de toda España, siempre católica».

Y finalmente, el apartado sexto, que el escrito titula «Música clásica del siglo XII, cantada en la catedral de Santiago las tardes de los días 25 y 26 después de la procesión de los peregrinos»:

«El himno se abre con un coro festivo de música en tiempo perfecto, escuchándose en todo él una melodía rigurosamente ajustada con brillantes cadencias; las cuales, si bien parecen algún tanto extrañas al sistema hoy en uso, sin embargo están hermosamente concluidas, y como la arquitectura bizantina de aquella época (siglo XII) hacen caso omiso de vagos adornos, presentando esbeltez robustísima y un plan atrevido. Trozos de lectura en rápido metro de versos trocaicos asonantados, donde se refieren la vida, martirio y milagros del Santo Apóstol, llenaron la espaciosa basílica, habiendo sido recitados el día 25 en su original latino con perfecta entonación por D. Juan Enrique Costas, beneficiado primer sochantre, y el día siguiente por el tenor D. Pedro Bahamonde en traducción casi literal castellana hecha por el P. Fita. Cada uno de estos trozos poéticos, que fue oído con singular atención y recogimiento devotísimo de parte del numeroso concurso, se terminó con el coro sobredicho:

Ad honorem Regis summi, qui condidit omnia,  
Venerantes iubilemus Iacobi magnalia;  
De quo gaudent caeli cives in superna curia,  
Cuius facta gloriosa meminit Ecclesia.

y con el final, no menos brillante, de toda la composición:

Unde laudes Regi regum solvamus alacriter,  
Cum quo cuncti mereamur vivere perenniter.  
Fiat, amen, alleluia dicamus solemniter,  
E ultreia, e suseia decantemus iugiter.

El canto de los peregrinos flamencos, vivamente deseado, si bien le faltó el realce de haberlo entonado la peregrinación francesa, que aguardamos para la primera quincena de agosto, vino a continuación, destacándose con un prelude de órgano. Grave, majestuoso y contemplativo, como los salmos del romano Marcelo, nos ha transportado a la escena de remotas edades, cuando se veían postrados en ademán casi extático ante el sepulcro del Apóstol los hijos de las naciones septentrionales, que en su música han heredado el mismo espíritu, el mismo ideal, la misma entonación que los distingue de los hijos del Mediodía.

¡Qué severidad y qué reconcentración se marca en muchas suspensiones y sublimes emociones de este cantar sagrado! Reina en su estructura una pureza grandiosa de sonidos, que desde las primeras palabras sobrecoge el ánimo del que escucha. Las estrofas, moduladas por un nutrido cuerpo de bajos, están hechas para resonar en magníficas catedrales como la compostelana. Fuera de alguno que otro pequeño toque, peculiar a los cantos populares, las estrofas de metro de seis sílabas esdrújulo y regular se conforman enteramente al estilo de Guido de Arezzo.

A cada estrofa sigue una contestación, que daban en coro todos los peregrinos, cantada por otra más numerosa y compacta masa de voces de todas las clases desde el tiple niño hasta el bajo profundo. El contraste que resulta de éste al anterior coro produce un efecto mágico. Uno de los motivos que más resaltan es la descripción del martirio del Apóstol, que da cabida a los efectos de admiración y de filial ternura. Prorrumpo luego el ánimo en acentos de invocación, la cual se hace, no en latín, lengua sagrada de la Iglesia, sino en flamenco, para denotar la irresistible espontaneidad con que brota la súplica. Y como si ésta fuese ya otorgada, se oye de boca de los peregrinos el alarido de los cruzados

*e ultreja, e suseja,*

lleno de entusiasmo. En la conclusión del canto, con la palabra *Amen*, nos parece escuchar una voz misteriosa que por completo se aparta del orden

seguido en las anteriores melodías y semeja, como el trino de la alondra, perderse en los espacios celestiales.

El inmenso gentío que llenó la catedral, y en especial muchísimas personas inteligentes que asistían al acto, salieron de él complacidísimas, felicitando al Sr. Flores, eminente maestro, por la descifración y dirección de ambos cantos, que ha desempeñado perfectamente la capilla y la orquesta de la basílica, coadyuvados por las voces de que se compone la orquesta del Seminario y de otros que se han espontaneado generosamente».

## 6. EL PRIMER ARTÍCULO DE LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

En el nº 108, del 25 de enero de 1883, de *La Correspondencia Musical*, de Madrid, se publicó un artículo, el primero de los que, propiamente, forman la polémica. Apareció anónimo, caso excepcional en la revista, en la que los artículos están casi siempre firmados; por tanto, no sería aventurado deducir que, de alguna manera, este artículo refleja el pensamiento o postura oficial de la revista. De hecho, el importante libelo de *La Publicidad*, de que trato el nº 12, ataca directamente a *La Correspondencia*, como defensora de una postura conservadora, favorable a Flores Laguna y al padre Fita. Y, en efecto, fue la misma revista la que publicó el artículo de Varela Silviri, que también se reproduce a continuación del presente, y los dos anuncios, que también se publican, además de que en la imprenta de su editor y dueño, Zozaya, fue donde Flores Laguna publicó su folleto.

Por eso hay que reconocer el notable mérito de esta revista, y su nobleza de ánimo, cuando, al tener en las manos el informe de la Academia de Bellas Artes, comprendió que no era oro todo lo que lucía en las transcripciones de Flores Laguna, de modo que cuando éste, inmediatamente después, redacta su durísima, y bien poco acertada, respuesta y la manda a *La Correspondencia*, ésta le antepone unos párrafos que suenan a disculpa por tener que publicársela.

Pero aunque anónimo, está claro que el artículo salió, de un modo o de otro, del entorno de Flores Laguna, o del padre Fita, o de los dos. El hecho mismo de reproducir la carta del cardenal Payá a Flores Laguna, y de los detalles que ofrece de los intentos que éste llevó a cabo para presentar su *Llave del canto llano* en Milán, dicen bien claramente que no otro que el propio Flores, o alguien muy allegado a él, pudo escribir este artículo.

Empieza así:

«¡Ultreja!

Este título lleva la obra que ha presentado en el Registro de la Propiedad Intelectual el Sr. D. José Flores Laguna, último trabajo que hizo para las fiestas

del Apóstol Santiago, por encargo de la Real Academia de la Historia, dedicándola al eminentísimo señor cardenal Payá y Rico, arzobispo de Compostela».

Si se tiene en cuenta que ¡Ultreja! es precisamente el título del folleto de Flores Laguna, que también reproduzco, se comprende bien lo que acabo de decir, que este artículo de *La Correspondencia* fue escrito, si no por Flores mismo, sí con anuencia y al menos colaboración suya<sup>5</sup>.

Importantes los siguientes párrafos sobre el origen de la iniciativa de Flores Laguna. Hay buenos motivos para pensar que las cosas no sucedieron exactamente así, sino que esta narración está un poco acomodada «pro domo sua»; pero aun con esa salvedad interesa conocerla:

«Los grandes deseos que animaban al sabio cardenal por llegar a oír en las solemnidades del santo Apóstol estos clásicos cantares le indujeron a tomar providencias extraordinarias, y lo hizo invitando y rogando a muchos maestros hiciesen examen del manuscrito y, a serles posible, tradujesen a nota moderna aquello que los siglos guardaban en esta misteriosa joya literaria, que no podía menos de excitar la noble codicia del talento, mandando, pues, Su Eminencia sacar numerosas fotografías, y las diseminó dentro y fuera de España.

El problema era tan difícil que entre los maestros más célebres de Europa no faltó quien tachase de apócrifo o forjado el trabajo que produjese.

En medio de estas tentativas un sabio profesor y reputado maestro, lleno de espíritu patrio, y entusiasta de nuestro arte antiguo, notició a los comisionados por Su Eminencia que se hallaba en buenas relaciones con quien daría cumplimiento al deseo indicado.

Acercándose, pues, al Sr. Flores Laguna le explicó la situación, y no vaciló un solo momento en contestar que no le arredraba un encargo de esta especie [cursiva en el original], como que entraba de lleno en los estudios y aficiones de toda su vida.

Encargado, pues, de dar clara figuración a las notas citadas, lo hizo en efecto.

El arte, indudablemente, le es deudor de un descubrimiento tan interesante como provechoso, porque no sólo lo ha traducido y colocado en notación moderna, sino que antes de darlo grabado al público inteligente lo presentó en la basílica de Santiago, y en los momentos de mayor solemnidad, contando con los elementos de aquella excelente capilla que actúa en su catedral y con muchas más voces que se le ofrecieron por mediación del eminentísimo purpurado. Toda la ciudad y los profesores que habían ido a sus fiestas desde otros puntos pudieron juzgar, y en efecto juzgaron, favorablemente del grandioso efecto que produjeron los cánticos entonados debajo de aquellas bóvedas majestuosas, donde aún se guarda el eco de ellos, velado por la sombra de siete siglos.

Ya en aquella ciudad, y teniendo a su disposición el citado Códice Calixtino, el Sr. Flores no dejó de mano los trabajos de investigación y atesoramiento de nuevas piezas en el mismo códice contenidas; y así es que posee copia de la mayor parte de él, habiendo traducido sus himnos, sequentias [sic], farsas, responsorios, etc.; y ha visto con toda claridad en ellos la unidad del sistema que hoy oficialmente se sigue en los centros de enseñanza con el en que se hallan tantas preciosidades que servir pueden de modelo y restauración a licencias que hay introducidas en el rezo divino y amenguan así su solemnidad».

Más adelante copia la carta del cardenal Payá a Flores Laguna agradeciéndole el envío del folleto:

«Sr. D. José Flores Laguna, profesor de la capilla música del real monasterio de Señoras religiosas Descalzas de Madrid.

«Muy señor mío, de todo mi respeto y consideración: Habiendo tenido usted la bondad de dedicar a mi humilde persona su preciosa obra musical titulada *¡Ultreja! o sea, Canto de los peregrinos flamencos al sepulcro del Apóstol Santiago* (siglo XII), tomado del célebre códice del papa Calixto II, yo me apresuro a aceptar esta valiosa fineza, tanto por venir de quien venía cuanto por su mérito intrínseco, por la antigüedad de su objeto y por ser un himno consagrado a nuestro grande apóstol Santiago, constante objeto de nuestro obsequioso culto. Mas como hasta ahora me haya ceñido a manifestar a Vd. de palabra mi gratitud profunda, y sea muy justo consignarla por escrito, antes de regresar al seno de su familia, me es muy grato dirigir a Vd. el presente, como testimonio constante del singular aprecio con que he recibido su importante homenaje y de mi reconocimiento íntimo a los generosos sentimientos de su buen corazón que, no obstante mi indignidad, me lo ha dedicado.

Santiago, 15 de agosto de 1882.- El cardenal Payá, arzobispo de Compostela».

## 7. EL ARTÍCULO DE VARELA SILVARI

José María Varela Silviri (La Coruña, 1848-Madrid, 1926) es, seguramente, el más eminente musicógrafo gallego del siglo XIX, además de excelente y prolífico compositor. Muy joven aún se trasladó a Lisboa, donde completó su formación musical, dio sus primeros conciertos y produjo sus primeras obras musicales; luego volvió a La Coruña, donde en poco tiempo desplegó una importante actividad musical, principalmente organizativa y publicística; más tarde se estableció en Barcelona y poco después en Madrid, donde seguiría el resto de su vida, aunque con frecuentes viajes a Galicia. Una de las actividades más interesantes de este polifacético emprendedor fue la relacionada con la prensa musical, fundando varios periódicos y revistas musicales y colaborando en otros y otras en gran número. Entre ellas merece destacarse que fue, precisamente, redactor de *La Correspondencia Musical*, lo que explica su intervención en el

tema que estudiamos, pues en él se juntaban la noticia de actualidad con un asunto estrictamente de Galicia, a la que siempre estuvo muy vinculado y muy unido, aun habiendo pasado casi toda su vida fuera de ella.

Este artículo está, del todo y por todo, en la línea de Flores Laguna, sin que obstene a esta opinión ciertas preguntas retóricas que hace sobre si Flores acertó o no acertó en algunos aspectos, pues a continuación alaba, «incondicionalmente», los trabajos de aquél.

Este escrito de Varela Silviri demuestra lo lejos que estaban nuestros intelectuales del siglo XIX de estar al día en los descubrimientos musicales que por entonces estaban haciéndose y publicándose en varias naciones de Europa, no obstante algunas citas que hace de autores franceses. Evidentemente, para Varela Silviri, como para Flores Laguna y tantos otros, Solesmes –por citar sólo un caso extremo– no era, con toda seguridad, conocido en absoluto, ni siquiera como nombre.

Se titula «Los cantos de Ultreya y el códice de Calixto II» y tiene todas las características de una publicación meramente periodística. Fue publicado en la propia *Correspondencia Musical*, año II, número 81, correspondiente al 19 de julio de 1882, y se limita a repetir ideas ya conocidas, más o menos adornadas de referencias bibliográficas o históricas, concebidas, con toda evidencia, para el gran público. Valga, uno por todos, el siguiente párrafo:

«El origen de los cantos de Ultreya se debe a los peregrinos flamencos; su invención se atribuye a Aimerico Picaud, por otro nombre Oliver de Iscan, sacerdote, quien, en unión de Giberga, distinguida señora natural de Flandes, hizo donación de dichos cantos en loor del apóstol Santiago, a cuya ciudad se dirigieron expresamente los donantes acompañados de numerosa comitiva, que entonaba a intervalos el himno de que tratamos y que llevaban anotado con rayas y puntos al estilo casi general de aquella época (siglo XII)».

Y, por supuesto, lo de *Herru Sanctiagu* de siempre:

«Los cantos de peregrinación estaban escritos en latín; pero el himno de Aimerico en loor de Santiago terminaba con dos versos de la lengua que hablaban en Flandes.

Helos aquí:

*Herru Sanctiagu!*

*Grot Sanctiagu!*

*Eultreja, esuseja!*

*Deus, adjuva nos!*

Que valen tanto como: «Señor Santiago! ¡Gran Santiago! y Avante, ea, y sus, ea!»

Y así llega él al extremo de escribir estas frases sorprendentes sobre la escritura musical aquitana –aunque él no la llame así, seguramente porque no conocía ni el nombre–, y la tibetana:

«Pero lo que más ha llamado la atención del indicado códice, particularmente en estos últimos tiempos, fue sin duda el canto que los peregrinos flamencos entonaron ante el sepulcro del santo apóstol, que, en notación original, flamenca o tibetana, o una mezcla de ambas<sup>6</sup>, se conserva en los pergaminos auténticos y originales que constituyen la edición de Calixto II».

Y tras referirse, con cierta amplitud, al trabajo de Flores Laguna, «profesor distinguidísimo», termina con estos párrafos:

«Que el Sr. Flores Laguna posee vastos conocimientos en este linaje de estudios lo prueba ostensiblemente la publicación de su *Cuadro sinóptico-histórico-musical*, en el cual recopila, resume e ilustra todos, o casi todos, los primordiales elementos de los sistemas de notación más conocidos, sin olvidar los puntos y vírgulas, las letras del alfabeto, los números, los signos del primitivo canto llano, los del mixto y figurado, hasta llegar al sistema que hay usamos; obra premiada en diversas exposiciones y muy particularmente en la de Viena de 1873. Lo prueban también otros muchos trabajos de igual índole debidos a su laboriosidad y competencia.

Pero la traducción y anotación del Canto de Ultreya, famoso himno de los peregrinos flamencos, excede a todo elogio y ponderación.

Sirvan estas líneas de satisfacción y estímulo al Sr. Flores Laguna, a quien de todas veras felicitamos, ya que los Gobiernos, tan apáticos generalmente en asuntos de esta índole, no recompensan como debieran a los artistas estudiosos que consagran su juventud y sus conocimientos al servicio de una idea, regularmente grande y noble, pero siempre desdeñada y mal retribuida».

## 8. LA PUBLICACIÓN DE FLORES LAGUNA

En *La Correspondencia musical* aparecieron luego varias noticias referentes al mismo tema, entre las que interesa ésta del 21 de junio de 1883:

«*Ultreja*, el canto de los peregrinos flamencos al apóstol Santiago el Mayor e himno de los milagros (ambos tomados del célebre códice del papa Calixto II), traducidos a notación moderna por D. José Flores Laguna. Se hallan a la venta en nuestra casa editorial y en el seminario conciliar de Santiago de Galicia, al precio de una peseta y cincuenta céntimos».

Efectivamente, Flores Laguna publicó, casi inmediatamente después de su actuación en la catedral de Santiago en el mes de julio de 1882, un folleto con sus transcripciones de composiciones musicales del Códice Calixtino, que dedicó al cardenal Payá<sup>7</sup>.



En realidad, no llega casi ni a folleto: son apenas 8 páginas, más una hoja doble de guarda; en total, pues, 12 páginas, contando las que están en blanco, que son varias, y la contraportada última con la lista de «Obras del autor». La portada es preciosa, con emblemas cardenalescos y artísticos titulares. Los dos ejemplares que hay en la Biblioteca Nacional llevan en la portada, estampada con sello de corcho y tinta de color, el nombre y rúbrica de Flores Laguna, hecho que le ridiculiza Barbieri en su respuesta, por los ribetes de vanidad que supone en su autor.

Luego solamente tiene la «traducción» del *Ad honorem* y del *Dum Paterfamilias* –por este orden–, hecha por Flores Laguna y el texto del *Ad honorem* completo –aunque alterado en su concepción por él, llamando a algunas estrofas «recitado» y a otras «estrofa»– y su traducción al español por el padre Fita.

Las transcripciones quedan ya reproducidas antes. Y aun reconociendo el mérito que un hombre como José Torres Laguna, sin más formación musical que la que recibió de niño de coro en Sigüenza, que como profesional no fue más que un simple cantor en una capilla musical, tiene por el esfuerzo en tratar de transcribir composiciones tan problemáticas como el *Dum Paterfamilias*, y aun el *Ad honorem*, parece obligado decir que cualquiera persona medianamente versada en «canto llano», captará, al primer golpe de vista, que en esas transcripciones Flores Laguna tenía del antiguo canto monódico eclesiástico la concepción rígidamente mensural heredada de la tarda Edad Media y que era la única conocida en España, entre los músicos eclesiásticos –y Flores Laguna lo era, aunque no fuera clérigo–, por aquellos años de 1880. Y así, como ya queda dicho, el *Ad honorem* está transcrito en rígido compás ternario, que, según los tratadistas hispanos del canto llano, sobre todo los del siglo XIX, era «el propio de los himnos»; y el *Dum Paterfamilias* en «breves» con las consabidas «pausaciones» o «respiraciones» entre frases o palabras, y aun, en un caso, dividiendo las sílabas de la palabra.

En verdad, a los que hemos conocido y vivido la belleza, fresca y espontánea, de las interpretaciones rítmicas solesmenses se nos hace difícil concebir

esa belleza y esa estética que Flores Laguna refleja con sus transcripciones y que tanto alaban sus contemporáneos; pero quizá no seamos tampoco nosotros los más indicados para juzgar este hecho, a causa de la «deformación profesional» que nuestra formación musical nos ha creado. Lo cual no obsta para reconocer, como vamos a ver inmediatamente, que, bien al contrario de Flores Laguna, Barbieri sí estaba al tanto de los progresos que para 1880 se habían logrado en otras naciones europeas respecto al canto monódico medieval.

## 9. EL INFORME DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Flores Laguna había ido demasiado lejos en su auto-propaganda y en el ruido que hacía con sus transcripciones. Porque ni en la interpretación en Santiago había sido todo tan glorioso como él propagaba en Madrid, y ni siquiera, como ya queda dicho, tan de color rosa como da a entender la encomiástica descripción del Boletín diocesano de Santiago –y ahí está para demostrarlo, por si no bastaran las dudas, que surgen espontáneas, el testimonio irrefutable de Tafall, que presento en el número 14–, ni las aprobaciones de las «personas inteligentes» de Madrid eran tan unánimes como él hizo creer al cardenal Payá, según se deduce del artículo del mismo Boletín.

Las dudas ante las transcripciones de Flores Laguna y ante las auto-alabanzas que él se echaba comenzaron pronto, a lo que parece; con toda probabilidad en el otoño de 1882, y fueron haciéndose más y más intensas según pasaban las semanas; y como el padre Fita se identificaba del todo con Flores, esas dudas llegaron a salpicarle a él también, pues llegaron nada menos que a la dirección de la Academia de la Historia. No consta documentalmente lo que sucedió allí; pero no sería extraño que más de un académico no estuviese de acuerdo en todo o en parte con el padre Fita –por disensiones científicas, y hasta bien pudiera ser que por simple y humana envidia, pues realmente el padre Fita desarrollaba una actividad increíble, de que son buena prueba los numerosos, muy bien documentados y variadísimos, escritos publicados en los primeros años del Boletín de la propia Academia de la Historia, que entonces comenzaba su gloriosa andadura–; y bien se sabe lo que sucede cuando una persona destaca demasiado en un determinado campo... También pudiera ser –y hay varios indicios que permiten sospecharlo– que el mismo Flores, o alguno de los de su entorno, de palabra o por escrito que haya sido, involucrasen, de algún modo, a la Academia.

Todo eso debió de alcanzar tales límites, que el padre Fita se sintió en la necesidad de buscar respaldos para sus actuaciones –e indirectamente para las de Flores Laguna– como ésta, que aparece recogida en la página 6 del número de julio de 1883 del *Boletín* de la propia Academia de la Historia, que responde a una consulta del padre Fita, que por fuerza tuvo que haber sido hecha varios meses antes:

«El Sr. Fita leyó en la última sesión celebrada por la Academia una comunicación del príncipe Luis Luciano Bonaparte relativa al famoso himno de los peregrinos, registrado por el código de Calixto, que se conserva en el archivo de la catedral de Compostela. El príncipe, cuya competencia en todos los ramos de la ciencia lingüística es notoria, da la razón a dicho señor académico en lo tocante a los vocablos flamencos que aquel himno encierra; y consigna, de paso, un rasgo muy característico del idioma anglosajón, que ilustra las pinturas e imágenes del Apóstol en los siglos medios».

Pero tuvo que haber más que esto, pues la cosa llegó a tal término que la Academia acordó, de forma oficial, tomar cartas en el asunto, y puesto que en el fondo se trataba de una cuestión musical, cuales eran las transcripciones de Flores Laguna, el director de la Academia pidió, en nombre de la misma, a la de Bellas Artes, un informe oficial sobre este tema. El oficio del Presidente de la Academia de la Historia al de la de Bellas Artes solicitando el informe es, como consta por éste último, del 12 de febrero; por tanto, es claro que las agitaciones que lo motivaron debieron de tener lugar a finales de 1882 o en las primeras semanas de 1883.

Ante una petición que venía tan de lo alto, la Academia de Bellas Artes reaccionó, como no podía menos de hacer, de la manera más oficial posible: nombró, de entre los académicos de la sección de música, una comisión cuyo presidente («ponente») sería Barbieri, para que redactara ese informe.

Ese informe se publicó en el *Boletín* de la propia Academia de Bellas Artes de aquel año 1883 (páginas 132-143); pero luego *La Correspondencia Musical* lo reprodujo íntegro en los números 134, 135 y 136, correspondientes al 26 de julio y 2 y 9 de agosto del mismo año 1883, y la dirección de la revista debió de ver que había mucho de objetivo en el duro ataque de ese escrito a Flores Laguna, pues le antepuso el siguiente párrafo, que es bien significativo, después de los dos artículos que había publicado en apoyo del mismo Flores Laguna y sus transcripciones:

«Como a su tiempo nos ocupamos muy ampliamente de la cuestión relativa a la versión del famoso *Canto de Ulreja*, con datos y pruebas suministrados por personas competentes en la materia, justo es que cuando una de nuestras primeras eminencias artísticas toma cartas en el asunto demos a conocer también su opinión, honrando con ella las columnas de nuestro semanario y proporcionando un rato de gratísimo solaz a nuestros lectores.

El trabajo a que aludimos es el voluminoso informe emitido por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y redactado por el insigne maestro y distinguido escritor Sr. Barbieri, cuya erudición es de todos conocida y cuya pluma lleva prestados al arte tan señalados y eminentes servicios».

El escrito está titulado «Dictamen», es decir, dictamen de la comisión académica: un dictamen oficial, sí, pero hay que recordar que consta explícitamente que lo redactó Barbieri, y en ese sentido es como creo que debe ser leído y entendido; que aparte la Academia lo haya hecho suyo es, en cierto modo, indiferente.

Barbieri, en su escrito, se fija exclusivamente en el *Dum Paterfamilias*, sin mencionar en nada el *Ad honorem*. Comienza diciendo que para enjuiciar con pleno conocimiento de causa la transcripción de Flores Laguna sería necesario haber podido ver el códice, a fin de poder comparar la transcripción con la notación original. En su defecto dice que el análisis sólo puede hacerse en base al facsímil publicado por el padre Fita<sup>8</sup>.

Empieza por la primera palabra del texto. Como puede verse por las reproducciones fotográficas que quedan ya publicadas, la primera letra, en el códice, es una D, mientras que el calígrafo que preparó lo que publicó el padre Fita interpretó mal un trazo y escribió una S. Dice, pues, Barbieri:

«Empezando por el texto, encuentra la primera discordancia en su primera letra. La traducción empieza: DUM pater familias, y en el facsímil se lee claramente, según la paleografía española, SUM pater familias. ¿De parte de quién está la razón...? Esto también merece estudiarse, porque de triunfar la S habría que convenir en que el canciller Aimerico Picaud, supuesto autor de este canto, no era un presbítero andante en compañía de su ama la señora Girberga, ni un monje benedictino, como supone el P. Fita, sino un seglar, legítimo esposo de la dama flamenca, a quien el papa Inocencio calificaba de socia, siguiendo la costumbre de aquellos tiempos en que, según Du Cange, *socia* se usaba también como sinónimo de *uxor*»<sup>9</sup>.

A mi juicio, donde Barbieri muestra su inteligencia, y aun se puede decir su intuición científica, es en cómo contradice la opinión común, entonces como ahora y que también sostenía con tesón el Padre Fita, de que ese himno era el de los peregrinos flamencos. Y es que, en verdad, resulta poco menos que incomprensible que él, en 1883, sin ser un filólogo especialista en los idiomas sajones, haya tenido la intuición de descubrir la realidad que otros muchos, hasta nuestros mismos días, aún no han logrado ver. Por ello voy a copiar sus párrafos principales por entero:

«Esta composición se califica de *Canto de los Peregrinos flamencos*, fundándose para ello únicamente en dos versos de un estribillo, que se dicen escritos en la lengua que hablaban en Flandes; y dice este Cuerpo<sup>10</sup> que se funda únicamente en esto, porque a la simple lectura del himno o canto en cuestión se ve que no sólo no hace referencia a nada flamenco, sino que más bien da motivos para sospechar que sea compuesto en España, para ser cantado por los fieles españoles congregados en el templo compostelano o por el Cabildo

y servidores del mismo. Tal se desprende de la conjunción disyuntiva de la última estrofa, que dice VEL ex officio, pues parece claro que no se habría escrito para los seglares, quienes cantaban solamente ex obsequio al Santo Apóstol.

Analizando ahora el estribillo donde se contienen los llamados versos flamencos, dicen así en el facsímile:

*herru sanctiagu,  
got sanctiagu,  
eultreja esuseja,  
deus anima nos*<sup>11</sup>.

Dejando aparte la irregularidad de estos versos, la cual prueba el origen indocto o popular de ellos, es de notar que las palabras terminadas en *u* no son propias de la lengua flamenca, ni sábase que lo hayan sido jamás, al paso que en multitud de documentos hispano-visigodos se encuentran a cada paso *San Martinu*, *Sangurgu* y otras muchas con terminaciones semejantes que caracterizan el idioma gallego desde su origen hasta nuestros días. Además, que en flamenco nunca se dijo *Sanctiagu* sino *Sant Iacobus* o *Sant Iacob*.

La palabra *herru*, que en el citado libro *Recuerdos de un viaje* se traduce señor, podrá ser flamenca en el fondo, pero no en la forma; pues según los más antiguos diccionarios que hemos podido consultar, para significar *señor* en flamenco se escribe *heer*, *heere*, *heet* o *heert*, pero nunca *herru*, como se lee en el Canto de Ultreja. En alemán se escribe *herr*, pero antes de todo creemos que está el sustantivo latino *herus*, que también significa *señor*, y del cual podría ser hija la *herru* consabida.

El segundo verso del estribillo empieza con una palabra, que en el facsímile se lee *got* y en la traducción *got*. ¿Cuál de las dos lecturas será la verdadera...? El códice original lo dirá. Nosotros ahora sólo podemos hacer la observación de que en la lengua flamenca no se hallan sino *Godt*, que significa Dios, *goed*, que equivale a bueno, y *groot*, que significa grande; palabras todas escritas con ortografía diferente de las del fac-símile y de la traducción a que nos referimos».

De esa larga exposición creo deber resaltar la frase que casi está como escondida entre las demás: cuando dice que debe destacarse «la irregularidad de estos versos, la cual prueba el origen indocto o popular de ellos», porque tenían que pasar más de cien años hasta que don Manuel Díaz y Díaz un día me propusiese la conclusión a que él estaba llegando, de que el famoso himno no era tal himno, y mucho menos un himno de los peregrinos, sino un simple ejercicio escolástico. Le comenté también mis dudas sobre la notación musical, que claramente, le decía, había sido escrita por uno que sabía muy poca música, y, desde luego, por quien no era, en modo alguno, un profesional, que no habría podido cometer, por poca música que supiera, los errores que contenía<sup>12</sup>.

Concluye sus razonamientos con estos dos párrafos, en que vuelve a mostrar su enorme claridad de juicio:

«Resulta de lo dicho que en los cuatro versos no hay sino dos palabras, *herru* y *got*, que puedan tener cierto aire flamenco; pero por su ortografía parece imposible que hayan sido escritas por quien supiera la lengua de Flandes; y si en ellas solas se funda la opinión de que el himno sea obra de peregrinos flamencos creemos que hay necesidad de tener datos más precisos y fehacientes para concederle tal procedencia, pues dos palabras de sabor germánico podían quizá ser también usuales y corrientes en Galicia, donde los suevos tuvieron tanto arraigo.

Por otra parte, en esta peregrinación no se ve persona ni cosa alguna que sea flamenca, sino la señora Girberga, pues el personaje principal, Aimerico Picaud, era del Poitou (pictavensis), muchas leguas distante del condado de Flandes; y quién sabe si el escribiente que copió en el código de Calixto II la epístola del papa Inocencio cometería alguna omisión en el texto, por lo cual viniera a resultar que Aimerico Picaud de Parthenay y Oliver de Iscán de Vezelay no fueran una misma persona, sino dos diferentes...?»

Y todavía, tras unas consideraciones sobre otros aspectos, añade otras, entre ellas ésta:

«Examinando ahora con atención la forma del facsímile que se ha enviado a esta Academia, lo primero que se nota es que sus renglones no están rectos ni equidistantes, ni tienen igual longitud; en el 7º y en el 8º hay raspaduras hijas de correcciones o arrepentimientos, que cambiaron el texto primitivo, poniendo palabras interlineales que afean el aspecto general de la escritura y dan motivo para suponer que cuando Aimerico y Girberga presentaron este código al santo apóstol no debía contener todavía el Canto de Ultraja; pues no es creíble que quienes tanto dinero pagarían al copista e iluminador por su trabajo quisieran presentarlo sobre el altar lleno de borrones, raspaduras y desigualdades, bien ajenas a la pulcritud caligráfica de aquellos tiempos».

Tiene luego unas muy largas disquisiciones sobre la notación neumática, que no parece que interesen demasiado aquí, aunque presuponen en Barbieri una erudición sencillamente increíble, demostrando que había leído –y entendido– los escritos de Lambillotte, Forkel, Gerbert, el padre Martini, y, por supuesto, Fétis, Coussemaker y los demás escritos más cercanos al propio Barbieri.

## 10. LA RESPUESTA DE FLORES LAGUNA

Naturalmente, Flores Laguna no podía dejar sin responder tan duros ataques; lo hizo de forma inmediata y con un escrito enormemente largo y muy farragoso, en el que, por añadidura, son muy pocas las aseveraciones suyas

que vienen a cuento, y que son menos todavía las que responden, realmente, a las graves acusaciones del informe de la Academia. No que ésta tuviera razón en todo lo que dice, que no la tenía; pero es que el gran error de Flores Laguna fue no reconocer en el informe de la Academia nada bueno o razonable, sino empeñarse en verlo todo al revés de cómo lo veían los académicos.

Y con todo demuestra una cierta erudición. Al menos se puede deducir de su lectura, con bastante seguridad, que poseía los *Scriptores* de Gerbert –no sabemos cuántos volúmenes, pues las citas son bastante repetitivas en cuanto a fuentes–; en cambio, es casi seguro que no conociese los volúmenes de Coussemaker. Y, por supuesto, de las nuevas teorías solesmenses, expuestas en el libro del padre Pothier, que sí cita la Academia, es decir, Barbieri, ni idea. Pero, aun admitiendo esa relativa documentación, hay que reconocer que, o él no digirió lo que leyó, o lo malentendió, haciendo decir a los teóricos medievales lo que él quería que dijese, aunque en realidad la mente de ellos fuera bien diversa.

Este escrito de Flores Laguna fue publicado en *La Correspondencia Musical*, en los números 137, 138, 139, 140 y 141, correspondientes al 16, 23 y 30 de agosto y al 6 y 13 de septiembre de 1883. Pero ya queda dicho, y repetido, que el periódico debió de haber cambiado de opinión porque le antepuso esta significativa nota preliminar:

«Declinando toda responsabilidad por nuestra parte y con ánimo tan sólo de que se ventile y esclarezca en las columnas de nuestro semanario una cuestión puramente artística como la de que se trata, insertamos el siguiente documento que nos ha remitido el Sr. Flores Laguna, y cuya continuación nos vemos obligados a aplazar para otro número, en vista del reducido espacio de que hoy disponemos».

Dada su extensión y contenido, voy a limitarme a transcribir algunos párrafos que me parecen más significativos, añadiendo, si es el caso, algún comentario personal. Después de afirmar que se sentía «aislado por completo, y contando para tan delicado asunto nada más que con mis propias fuerzas», pero con «el ineludible deber de hablar al público en defensa de un trabajo que, cualquiera que sea el juicio que de él se forme, ha tenido la suerte de llamar la atención general sobre un hecho glorioso para Galicia», dice, respecto de las «más de cien piezas» musicales del Calixtino, que las había visto todas, aunque se había fijado solamente en «Ultreia» y en el «Himno de los milagros».

Luego, tras unos comentarios a una frase del informe de la Academia, lamentándose que no se la hubiera consultado antes, escribe los dos párrafos siguientes, que contiene informaciones desconocidas por otras fuentes y que incluso aclaran algo de lo que pasó para llegar a este punto:

«Cuando no se está en antecedentes de un asunto ni de los trámites que ha seguido, fácil es asombrarse de lo que, lejos de extrañar, merece la aproba-

ción más completa. Reconoce la comisión que se había consultado a muchas personas, no sólo de este país o de España, sino de los extranjeros. Pues bien: entre estas personas, y ciertamente no lo negará, estaba el señor Barbieri; quien con tanto empeño tomó el averiguar lo que todos buscábamos, que envió una de las fotografías del canto original a notabilidades musicales de Bélgica y de Alemania; y esto mucho antes que yo hiciese mi viaje a Galicia; pues ¿quién mejor que el Sr. Barbieri, parte tan activa como ilustrada de la comisión, estaba en el caso de poner en conocimiento de la misma lo que por lo visto se llevó a cabo por la celebridad del hecho, notorio a todo el mundo y por mediación de la Real Academia de la Historia? Ésta no consultó a su hermana, la de San Fernando, sino después que se había entablado la demanda por uno de sus individuos, que propuso que mi ensayo no se tomase en consideración sin preceder de antemano el dictamen inteligente de aquella Academia, que está llamada a servirla de apoyo y luz en semejantes controversias.

La Academia de la Historia se proponía, y se propone, dar a luz una edición esmerada del códice de Calixto II. Si no hay razón para hacérsele cargo de que admita con agrado cualquier servicio que se le ofrezca a ese propósito, bien pudo tomar en cuenta la publicación e interpretación que ensayé y que la presenté, no entrañando esta acción ninguna responsabilidad de la Real Academia, ni solidaridad de cualquier especie, como tampoco es responsable el Emmo. Sr. cardenal Payá de haber favorecido, cuanto estaba de su parte, todo lo que, a su juicio y al de personas muy respetables, tiende a reconquistar la clave musical del arte religioso en los primeros períodos de la Edad Media.

Ni la Real Academia de la Historia ni Su Emma. el Sr. cardenal Payá, ni nadie, absolutamente, me delegó, ni comprometió a publicar lo que bajo mi firma he ofrecido a la consideración y examen de los inteligentes. Si el público acogió con favor mi tentativa y si la prensa periódica, celosa de patrocinar y dar alas a cualquier empresa que lleve consigo el ideal e intento de algún positivo adelanto, no hizo excepción en la mía, no puedo menos de agradecerlo, y estando siempre pronto a rectificar aquello en que hubiese padecido equivocación creo de mi deber proseguir en lo comenzado.

La Real Academia de Bellas Artes, o mejor dicho, la comisión autora del dictamen, cuyo ponente fue el Sr. Barbieri, rechaza como inútil y como incapaz de llevarse a buen término toda tentativa, en las actuales circunstancias, que vaya dirigida a interpretar, como yo lo hice, las notas suspendidas del canto antiguo, sin que para ello intervenga la notación del mismo canto en siglos posteriores, con arreglo al tetragrama o pentagrama que hoy usamos. ¡Donosa manera, señor director, de cortar al genio la inspiración y al estudio su cálculo! Como si los antiguos, que en nuestras catedrales se regían por un método generalmente comprendido hasta por los niños de coro, fuesen otras tantas esfinges a quienes únicamente esté reservado el guardar el secreto. En nues-

tros días, semejante principio no parece que pueda tener cabida, cuando vemos que por todas partes la ciencia de la interpretación no conoce barreras. Si solamente tuviésemos a nuestra disposición alguno que otro pergamino, comprendería yo que se mantuviese el principio exclusivista y retrógrado de que se valen mis censores; mas mientras tanto que en nuestros archivos musicales tanta copia de datos explorados ya, y muchísimos más por explorar, se encierran, mientras el arte musical, cultivado como ciencia histórica, tantos genios levanta y mancomuna, a fin de que el esfuerzo de todos ansían, ¿cómo pretender que esta o aquella condición sea necesaria para llevar a buen terreno lo que por otros caminos se puede conseguir y se consigue? ¿Cómo sentenciar, en definitiva, e imponer el criterio de algunos profesores, presentes o pasados, al de todos los que ahora existen y de los que han de venir? Bien que no todos los pasados concuerdan en su criterio con éste de la comisión».

Sigue una larga serie de párrafos en los que ataca, con gran dureza, a «los señores de la comisión». Entre ellos éste, que merece conocerse, por otro dato importante que revela.

«Mucho me ha sorprendido leer al pie del informe o dictamen de la Real Academia de San Fernando que no se ocuparía la Academia «en el *Himno de los milagros* porque de él no hay facsímile que sirva de punto de partida». Cuando comparecí ante los señores de la comisión, llamado por ellos, tuve el honor de hacerles ver la copia que yo saqué del códice y que bien podía suplir por el facsímile que echan de menos. Todavía no habían formulado dictamen y, de consiguiente, su silencio sobre esta copia, que obraba en mi poder y que ellos retuvieron y se guardaron, equivale a un desaire que no creo haber merecido. En esa copia, que reproduce los pormenores de la notación original, están patentes, como guías de interpretación, las letras con el signo de la clave, ni falta el bemol a continuación, según corresponde a su tono (o modo), viéndose las figuras clara y distintamente, marcando sus valores en tiempo perfecto, ocupando sus respectivos sitios, lo mismo en las rayas que en los espacios del tetragrama, conforme a los sistemas conocidos y más bien ajustados, ritmados y medidos. Los ejemplos 43 y 44 de [1] *Cuadro sinóptico* declaran la valoración de las figuras perfectas e imperfectas, las que aquí abundan y son como otros tantos aros de la cadena que enlaza la notación corriente en el siglo XII con la del XIII, de que también di ejemplo en mi *Cuadro sinóptico*, publicando la cántiga primera de D. Alfonso el Sabio, con su notación original».

## 11. LA RESPUESTA DE BARBIERI

Fue publicada en el nº 143 de *La Correspondencia Musical* (27 de septiembre de 1883). Pero luego el mismo Barbieri hizo una edición aparte, en un folleto de 8 páginas, del que también hay un ejemplar en la citada carpetilla de la Bi-

biblioteca Nacional, así como otros dos ejemplares más bajo la signatura M. 159/6 y 7. Ese folleto coincide, en todo y por todo, con lo publicado en el periódico sin cambiar una sola tilde, ni el título, nombre, fecha, etc; sólo el formato.

Es imprescindible justificar por qué Barbieri se sintió aludido directamente por el escrito de Flores Laguna y por qué, en consecuencia, se creyó obligado a responderle. Porque propiamente ese escrito no iba dirigido contra él, sino contra la comisión, ya que el informe de la Academia era oficial, y por lo tanto no de una persona en particular, aunque esa persona fuese un Académico numerario y gozase del título –bien merecido, por otra parte–, de relator o ponente; de modo que, presentado de forma oficial y comunitaria por la comisión, fue aprobado, y por unanimidad, por la misma Academia. Más aún: como se ha visto, está redactado como respuesta a una petición oficial del presidente de la Academia de la Historia, a quien también está dirigido.

Todo eso era verdad; pero a pesar de todo ello la propia Academia de Bellas Artes no se recató de decir, incluso de forma oficial, que el «relator» de la comisión que había elaborado el informe había sido Barbieri. Aparte de que es obvio que todo el mundo supiese cómo habían sucedido las cosas, lo que también se confirma por algunas frases de los textos que se presentan. Y si hiciera falta una prueba palpable de todo esto se la encontraría en el artículo de Santiago Tafall, que también se publica, donde habla siempre de Barbieri, no de la Academia, al refutar las opiniones erradas del informe. Por eso no es de extrañar que aunque Flores Laguna siempre habla de la comisión y casi no cita a Barbieri, éste se sintiera atacado directamente en el escrito de Flores Laguna, por lo que se decidió a responderle. Y lo hizo precisamente en su propio campo, es decir, en el periódico *La Correspondencia Musical*, que por todos los datos disponibles se ve, como ya queda explicado, que en origen era preferentemente favorable a Flores Laguna y contrario a Barbieri, aunque luego parece que haya cambiado de opinión. Pero todo hace suponer que la dirección de la revista ya no quiso seguir comprometiéndose más de forma oficial, tomando partido por unos o por otros, y se limitó a publicar el escrito de Barbieri sin nota alguna de presentación.

También el escrito de Barbieri es muy largo y difuso. Tienes dos partes: en la primera insiste en su amistad con Flores Laguna, lo que le hace lamentarse –es un decir– del supuesto desliz en que éste habría caído. He aquí sus primeros párrafos:

«Hace muchos años que me honro con la amistad de D. José Flores Laguna; poseo sus principales obras; guardo cartas autógrafas que me ha escrito; estoy enterado de sus conocimientos artísticos, sus méritos y aplicación constante; conozco, en fin, al sujeto, cuanto es posible que un hombre conozca a otro, y de aquí nace la grandísima sorpresa que me ha producido la contestación que ha dado al informe de la Academia de San Fernando, relativo al canto

de *Ultreja*, contestación publicada en los números 137 al 141 de *La Correspondencia Musical*, correspondientes a los días desde el 16 de agosto al 13 de septiembre inclusive del corriente año.

Grandísima sorpresa, digo, porque la tal contestación, por su fondo y sobre todo por su forma, más bien parece pensada y escrita por un hombre de letras, lego en música y de no muy buenas intenciones, que no por un músico, poco literato, pero de bondad moral acrisolada, como el señor Flores Laguna.

Yo siento tener que entrar en esta cuestión, por lo mucho que estimo al señor Flores; pero no lo hago a título de académico ni como ponente en el informe que tanto ha picado a mi amigo; porque ni es costumbre que las Academias descendan a públicas polémicas con particulares, ni, aunque lo fuera, sería necesario rebatir los argumentos del señor Flores, porque éstos no sólo dejan incólume lo dicho por la Academia, sino que lo robustecen más y más. Lo que me obliga a tomar la pluma es la necesidad de responder a alusiones directas que se me hacen, y la intención de poner de manifiesto las razones en que fundo mi sospecha de que la contestación del señor Flores, aunque firmada por él, no debe ser toda suya, sino principalmente de algún oculto apuntador, el cual ha sido tan torpe o mal intencionado, que en vez de hacer buena defensa del trabajo del señor Flores, lo ha dejado en peor lugar, por carecer de los conocimientos musicales más necesarios».

Sigue insistiendo en esa suposición de que en el escrito de Flores Laguna hubiese habido «una mano oculta», y hasta llega a decir que Flores estuvo impulsado por alguien que luego le dejó «en las astas del toro». Entre los datos que da juzgo conveniente aludir a una consulta que se hizo nada menos que a Gevaert, a través de Jesús de Monasterio, a la que el sabio belga respondió con la siguiente carta, dirigida al insigne violinista español y fechada en Bruselas el 7 de enero de 1881:

«Te enviaría con mucho gusto la traducción del *Canto de los peregrinos* si yo fuera capaz de hacerla, pero no lo soy, y, a decir verdad, dudo que haya en Europa quien lo pueda ser; los neumas primitivos sin ninguna línea no son inteligibles sino cuando reproducen cantos de los cuales haya versiones en neumas con líneas: aquellos neumas primitivos indican bien los movimientos ascendentes de la melodía, pero de ningún modo los intervalos exactos. Sin embargo, he confiado la página fotografiada que me has remitido, al más famoso especialista de Europa en materia de notación neumática, el señor Miguel Hermesdorff, canónigo y maestro de capilla de la catedral de Tréveris, quien me ha prometido escribirme a propósito del documento»<sup>13</sup>.

Y continúa así Barbieri:

«Pasaron diez meses sin que hubiera noticias sobre el particular, cuando al fin Gevaert escribió a Monasterio otra carta en la cual le copiaba las noticias que le comunicó el canónigo Hermesdorff, en estos términos:

‘Muy estimado Sr. Gevaert: Cuando Vd. me remitió el facsímile fotografiado del documento le declaré en seguida que una traducción en notación moderna no era posible hacerla directamente, y que no podría obtenerse sino por vía de comparación con otros manuscritos del mismo canto hechos en notaciones neumáticas menos primitivas. Desde entonces me he esforzado, aunque en vano, por descubrir la secuencia de que se trata en algún manuscrito notado. Por otra parte no se hace mención de ella ni por Daniel ni por ningún otro himnólogo. De donde saco la consecuencia de que tal canto no fue adoptado, ni en la misma Edad Media, en nuestras comarcas’».

Del resto del escrito –que hay que insistir que es muy largo– sólo copiaré estos dos párrafos, por lo que significan respecto al escrito oficial de la Academia:

«Quien quiera que haya leído el escrito del Sr. Flores no habrá podido menos de ver la insistencia con que trata de individualizar la cuestión, ya en la comisión de la Academia o ya en mi propia persona, desentendiéndose de que el informe que tanto le ha molestado, sea de quien fuere la ponencia, es de la Academia de San Fernando, desde el momento en que ésta lo aprobó, lo envié a la Academia de la Historia y lo publicó en su Boletín Oficial. Digo esto, no porque yo rehuya la responsabilidad que me corresponda como individuo de aquel Cuerpo, ni aun como particular exclusivamente, si fuera necesario, sino porque en el Sr. Flores o en su ninfa Egeria se ve una tendencia personal, con ánimo, sin duda, de excusar su falta de respeto al fallo de Corporación tan ilustre, descargando todo su encono sobre alguno o algunos individuos de ella.

Para esto el Sr. Flores ha cometido la falta de tacto de referirse a hechos íntimos, que no debieran ser de dominio público».

## **12. EL LIBELO DE LA PUBLICIDAD**

Hasta ese momento todo se había mantenido en unos niveles de dignidad y corrección que honran a sus protagonistas. Ciertamente, el escrito de Flores Laguna replicando al informe de la Academia descubre en su autor varios defectos notables, el más grueso de los cuales consiste en achacar a los miembros de la comisión académica –y él tenía que saber que atacando a esa comisión atacaba, en realidad, a Barbieri, que oficialmente era sólo el relator, pero que era quien lo había redactado–, una parcialidad absoluta, que los cegaba para ver los hechos tal como eran; no se descubre, en todo su largo escrito, un solo atisbo de que admitiese que la comisión hubiese entendido algo a derechas o que tuviese razón en algo; tan sólo una vez les concede que en un punto particular «no andaban errados». Y es claro que tal actitud se vuelve contra el que la sostiene. Barbieri, en cambio, muestra una grandeza de ánimo muy notable, no ahorrando alabanzas hacia Flores, aunque luego sea implacable en demoler

sus argumentos, buscándoles los lados flacos, que los tenían, y muy notables, y hasta usando la *fictio litteraria* de suponer, o sugerir, que alguna «ninfa Egeria» estuviera detrás de ese escrito. Pero, repito, en conjunto, tanto Flores como Barbieri se mantuvieron en un plano de dignidad y respeto mutuo digno de dos personas civilizadas, como ellos eran.

No se puede decir lo mismo del escrito que apareció en el periódico *La Publicidad* (año VI, nº 189; domingo, 10 de junio de 1883). Ni el estilo del escrito, ni las argumentaciones, ni el feroz anticlericalismo, y sobre todo antijesuitismo, que sus párrafos rezuman, son dignos de ponerse al lado de los escritos de Flores Laguna y Barbieri, o a los de Fita rebatiendo a Dozy. Por eso le pongo el nombre de libelo, que creo es el único que le define adecuadamente. Pero no conviene omitirlo, en esta serie de textos sobre la primera transcripción de la música del Códice Calixtino, por lo que lo copio íntegro, advirtiendo que las varias incorrecciones de sintaxis están así en el escrito original.

He aquí, pues, el curioso y polémico texto, que se publica íntegro:

«Plancha monumental.

Que don Aureliano Guerra y Orbe es un sabio lo declaran él y su hermano don Luis, y lo proclaman a una Cañete, Sánchez Miguel y lo menos una media docena del Nuevo Rezado. Y que lo es también el padre Fita lo dice por lo menos una vez cada semana *La Correspondencia*, si bien es fama que los bombos que ésta le da son escritos por el mismo interesado, para quien semejante vanidad no es pecaminosa, por redundar en loor de la Compañía de que forma parte.

Pues este par de sabios hicieron en 1879 un viaje a Santiago de Galicia; visitaron tal cual archivo, y ¡oh felicidad!: en uno de éstos encontraron un pergamino con notas de música. Solos, o con la ayuda de vecino, diéronse a leerle, y leído y, por así decirlo, traducido, halláronse con algo realmente curioso y que ambos denominaron, porque sí y... porque les dio la gana, *Canto de Ultraja de los peregrinos flamencos*.

La letra de éste iba acompañada de música escrita en neumas, y como de esto ni sabían una palabra ni de ello habían oído hablar en su vida, estimaron que con entregárselo a cualquier solfista podrían conocer el son. Y dicho y hecho, buscaron a un festero, persona por lo demás apreciableísima, y ¡zas! en un periquete dióselo traducida, *passez le mot*, a solfa corriente y moliente, en severo y pausado canto llano.

Bajo la fe de ambos sabios ¿cómo los que no blasonan de serlo, no aceptar como hecho indubitable que merced a su académica diligencia se había descubierto un canto que allá en el siglo XII entonaron bajo las naves del templo del Patrón de España los peregrinos flamencos? Y hecho este descubrimiento,

y hallándose al frente de aquella iglesia un cardenal semi-docto, ¿qué menos podía hacerse que cantarse aquel canto en la gran basílica compostelana?

Con efecto, con aprobación de muchos hombres respetables, el canto de *Ultreja* se cantó, y la prensa periódica arrojó borbotones de entusiasmo en loor del eximio, perínclito, iluminado y sapientísimo jesuita que proporcionaba al siglo XIX el gusto de saborear las melodías del siglo XII. Y en cuanto a los gallegos que le escucharon, ¡cuánto no sería su asombro y su contento al ver que entendían, ellos, hijos de hoy, el flamenco de hace setecientos años, al menos tal como se le suministraba el padre Fita! Y en lo respectivo a la devoción y servicio religioso que el caso significaba, ¡échele usted bailados a la tarasca!

Resultado: un gran día para la catedral compostelana, para la Compañía y hasta para la Academia de la Historia.

Mas ¡ah!, que no hay alegría que dure cien años si no en el Nuevo Rezado, en otras partes, así de Madrid como en provincias y en el extranjero, hay gentes que al oír que se había cantado música escrita en neumas comenzaron a torcer el gesto, como diciendo: ¿Quién habrá inventado la clave para leerla? En fin, que aquellas melodías no se perdieron bajo las naves de la catedral del Apóstol; que el run run hasta llegó a nuestras academias, prueba evidente de lo muy extendido que estaba, y que el padre Fita, alentado por don Aureliano, llevando su audacia al límite y sospechando que en todas partes cuecen habas, habló a sus coristas de la calle de León y éstos enviaron toda la pandorga a la Academia de Bellas Artes, donde, sabido es, hay una sección de música.

Francamente, habiendo una Academia de músicos, lo natural en caso tan grave habría sido consultarla antes que a la Compañía, de donde parece partió la orden allá en 1880, para que nadie compartiera con el padre Fita la gloria de cantar a Santiago las palabras y la música de la señora Giberga. El padre Fita y su acólito don Aureliano sin duda no se acordaron de la tal Academia, y solos, y por su cuenta, dieron la gran campanada. Pero, al fin, y aunque tarde y para otros fines, la Academia de música recibió, repito, oficialmente el *Canto de Ulreja*.

Y ¡aquí te quiero, escopeta! Entendió del asunto una comisión; de ella fue alma don Francisco Asenjo Barbieri; y como este buen cristiano así entiende de componer jotas y seguidillas como de sentar las costuras a un jesuita, cogió la batuta, y ¡zis! ¡izas! demostró, como dos y dos son cuatro, que esto de leer neumas es filfa.

*In neumis nulla sit certitudo*, dice Barbieri, con la autoridad de cuantos la tuvieron en la materia. Luego lo que se cantó en la basílica compostelana pudo ser un trozo de canto llano de primera, pero no la música de los peregrinos flamencos. Y aun más: Barbieri, que hizo profesión de zarzuelista, pero no de crítico, ni de erudito, no sólo muestra la imposibilidad de interpretar, al menos

por ahora, los neumas, sino que hace boca mostrando que el padre Fita y sus ayudantes apenas si saben leer, pues vieron *Dum* donde dice *Sum*, y *anima nos* por *adjuva nos*, como así bien que no están ni medio fuertes en lingüística, porque *herru* no es flamenco ni forma alemana, sino galleguísima *Sanctiagu*; con muchas otras cosas sabrosísimas de leer [sic el texto, parece que falta algo].

Pues este informe del señor Barbieri fue aprobado por unanimidad por la Academia de Bellas Artes, que puso el Inri ordenando se imprimiera en su Boletín este informe, y ahí están Academia contra Academia y académicos contra académicos, quilatando la obra del padre Fita.

Mas digan unos de otros lo que quieran, lo evidente es que *in neumis nulla sit certitudo*, y que el padre Fita, bajo la fe de un festero, ha puesto en ridículo al buen cardenal Payá, y que la música con que se festejó al Patrón de España así es del siglo XII como nuestro el dinero del marqués de Comillas, y que la letra tiene tanto del padre Fita como del canciller Aimerico Picaud.

Que semejante escurrión sería disculpable en un gacetillero cosa es que por sabida se calla. Pero en el eximio jesuita, según don Aureliano le llama, ¡ah! eso no: en él, por más que diga el triple-académico y arquitecto de afición, señor Saavedra, es una plancha de pecho, monumental, catedralesca.

Aprendamos, pues, a conocer a los hombres por sus obras; no nos fiemos en reclamos de *La Correspondencia* y reconozcamos que si el padre Fita es un jesuita listo, aunque muy mediano orador sagrado, como erudito, crítico y sabio apenas si está dos escalones más arriba que Catalina; de quien Clarín decía que allí donde estuviera, nadie sino él podía ser el último; nadie, añado yo, ni aun Cañete».

### 13. EL ARTÍCULO Y LA TRANSCRIPCIÓN DE DOM POTHIER

No se sabe de quién partió la idea; pero el hecho es que, cuando todavía estaba reciente, y casi viva, la polémica por la transcripción de Flores Laguna, pasó por Madrid el Padre Joseph Pothier, de Solesmes, que ya entonces era conocido, también en España, como demuestra uno de los escritos de Barbieri, y alguien aprovechó la ocasión para enseñarle el facsímil del *Dum Paterfamilias* y pedirle una transcripción, cosa que el monje francés hizo. Fue muy comentada esta transcripción, y no siempre, ni mucho menos, en modo positivo, y todo hace suponer que esos comentarios llegaron al oído del propio P. Pothier, de tal modo, que la confidencia que el P. Uriarte cuenta en su tratado de canto gregoriano que le hizo el famoso monje solesmense, y de que también se hace eco Tafall en el texto que publico en el nº 14, sólo se explica si él conocía todo eso. Y hasta no sería aventurado sospechar que la razón de publicarla haya

nacido precisamente de aquí, para intentar justificarse. La publicó, en efecto, en la *Revue du Chant Grégorien*, en el número del 15 de julio de 1897, en las páginas 185-189.

Digamos, para presentación del personaje, que el P. Joseph Pothier había entrado, siendo ya sacerdote, en el monasterio benedictino de Solesmes en 1859, haciendo su profesión el 1º de noviembre de 1860. Tenía ya amplios conocimientos sobre el canto gregoriano, por lo que fue encargado, de inmediato, por el abad Dom Guéranger para enseñarlo a los otros novicios. Apenas emitida la profesión recibió ulteriores encargos, que le llevaron a ser considerado, casi inmediatamente, como el más genuino representante de la Escuela de Solesmes, de la que él es, en más de un sentido, el verdadero fundador. Su libro *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, publicado por primera vez en 1880, sigue siendo aun hoy un clásico del canto gregoriano, indispensable para cualquiera que quiera estudiar y comprender el más genuino canto religioso jamás compuesto.

Unas observaciones antes de presentar el escrito y transcripción del P. Pothier. Se comentó repetidas veces por entonces –y también se encuentra una alusión a ello en algún escrito de los que hoy publico– la «sospechosa facilidad» con que el famoso benedictino francés había transcrito la problemática composición. En realidad, la transcripción de esta composición, en cuanto es posible, se puede hacer en pocos minutos. El problema está en ese «en cuanto es posible», porque la verdad es que mientras no aparezca otra fuente más fiable –y se puede temer que esto no suceda nunca– una transcripción segura y definitiva es imposible de toda imposibilidad. Y esto lo confiesa el P. Pothier con unas palabras tan mesuradas como claras.

Después de él se han hecho muchos intentos. También yo lo intenté; con la ventaja de que yo trabajaba directamente sobre el código, lo que me eliminaba muchas dudas que él y otros tuvieron; pero sé muy bien que ni aun así he conseguido hacer una transcripción a la que no se le puedan oponer reparos, y algunos muy serios.

Por eso el propio P. Pothier confesaba, con toda sencillez, después de exponer las dificultades que el proyecto presentaba, y que, por añadidura, se veían agrandadas por haber tenido que trabajar sobre un «facsimil» de dudosa autenticidad:

«Por tanto, no podemos garantizar en todos sus detalles la exactitud de nuestra traducción; pero la creemos suficientemente fiel para el fin que nos hemos propuesto, que es el de dar una simple idea de una melodía interesante».

Sorprende que no se hayan tenido presentes palabras tan sensatas y hasta tan humildes, propias de un gran sabio y hombre benemérito como el P. Pothier, y que, por el contrario, se hayan escrito cosas tan poco justas contra él y contra su transcripción.

Más aún: sorprende su clarividencia en intuir que el famoso himno del Calixtino fuese una obra escrita, como dice él literalmente, «para escolares, o incluso, más probablemente, por escolares». Porque por no tener presente lo que el P. Pothier había escrito, hubo que esperar un siglo para llegar a esa misma conclusión, que hoy, después de las investigaciones de don Manuel Díaz y Díaz, parece que es segura.

Finalmente, y para comprender lo que él escribe en el primer párrafo, de justificación de por qué publica esta composición, se debe saber que por entonces la *Revue* solía comenzar cada número con la publicación comentada de una composición del repertorio gregoriano clásico, y ésta no lo era. Él comienza, como solía hacer la revista, publicando la transcripción y el texto, seguidos del comentario. Aquí la transcripción se reproduce fotográficamente; el texto del comentario está, naturalmente, en francés; aquí lo publico traducido con toda la fidelidad que me ha sido posible.

Dada la longitud del artículo –que él titula *Le chant de l'«Ultreia» des pèlerins de Compostelle*–, sólo reproduzco los párrafos que me parecieron más significativos.

«El texto, con un facsímil de la notación, fue publicado, por primera vez, hace doce años, por el R. P. Fita, S. J., y Don Fernández Guerra [sic]. en los *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia, según un manuscrito del siglo XII, el códice llamado de Calixto II, conservado en el tesoro de la catedral de Santiago*.

La notación es de puntos superpuestos, que era casi exclusivamente la escritura musical en España en el siglo XI y XII. Antes de esas fechas España poseía la liturgia gótica o mozárabe, con las melodías notadas en neumas parecidos a los acentos combinados de los libros gregorianos de la misma época. Se sabe que en el siglo XI San Gregorio VII introdujo en España la liturgia romana.

El canto gregoriano sustituyó entonces al mozárabe, pero con la notación que desde hacía poco había prevalecido en el sur y parte del oeste de Francia, es decir, la notación neumática de puntos superpuestos, lo que se explica fácilmente, puesto que vemos en esta época los monasterios cluniacenses de Aquitania y del Limusín enviar a España, para secundar la obra de transformación litúrgica emprendida por Roma, un cierto número de sus miembros, algunos de los cuales fueron puestos al frente de las iglesias de la península.

En este tipo de notación, los acentos de la escritura musical anterior fueron reemplazados por puntos, a fin de que éstos pudieran estar dispuestos en alturas diversas, adaptadas a marcar el grado relativo de altura de cada sonido. Al principio este escalonamiento de las notas se hizo *in campo aperto*, alrededor de una sola línea, y hasta frecuentemente sin línea alguna, de forma poco segura<sup>14</sup>, y en un modo frecuentemente descuidado y simplemente aproximado, que bastase a guiar al cantor, cuando la melodía le era ya al menos un

poco conocida, pero poco útil cuando se estaba en presencia de un canto del todo nuevo.

Nuestro manuscrito tiene el inconveniente de ofrecernos las notas escalonadas de modo imperfecto, con algunas ya borradas por el tiempo, de modo que el facsímil tipográfico sobre el que nosotros hemos trabajado deja bastante que desear en este punto resultando de una lectura más difícil todavía que el original».

Notable el siguiente párrafo, que demuestra la clarividencia del P. Pothier, porque él, francés cien por cien, fue, creo, el primero que se alzó contra la opinión, entonces, como aun hoy, después de más de cien años, y contra los argumentos tan claros, que cita el P. Pothier, y otros que parecen irrefutables, se sigue repitiendo, de que esta canción, lo mismo que el Códice Calixtino, provenía de Francia:

«Debemos hacer una observación respecto de la quinta estrofa, en la que *Jácobe* rima con *rémove*, lo que constituye una prueba en favor de la acentuación de *Jácobe* en la antepenúltima sílaba, según lo exigen el verso y la rima. En este caso parece que falta la rima, pero no es así, porque en España, desde hace mucho tiempo, las consonantes *b* y *v* se toman habitualmente una por la otra y no difieren apenas, en España, en la pronunciación, tanto en latín como en español. Aunque parece que se trata de un detalle mínimo, no lo es, y tiene su importancia, puesto que nos hace comprender que el autor de esta composición era un español, o de un país muy cercano a España. Se ha creído que se podía suponer que esta cantilena piadosa hubiese sido importada a Compostela por los peregrinos venidos de la parte de los Pirineos; algunos incluso se inclinaban por el Poitou; pero nosotros debemos dejar a España lo que verdaderamente le pertenece.

Pero aunque nacida en España, esta melodía ha debido de ser cantada, sin duda, por los peregrinos extranjeros, y ha podido inspirar a otras semejantes, en Francia o en otros lugares. Entre los antiguos cantos navideños de Francia hay uno para la Epifanía: *Nous sommes trois souverains princes*, que en las colecciones de cantos se dice que se cante con el aire de *Los Peregrinos de Santiago*».

Magnífico lo que dice acerca de la famosa invocación del himno, el *Herru Sanctiagu*:

«Este estribillo<sup>15</sup> es de un carácter más vivo, y está escrito en la lengua popular de aquel tiempo, que es de un latín más o menos alterado, *Herru Sanctiagu!*, Señor Santiago. *Herus* es un sinónimo latino de *Dominus*, que en alemán se encuentra en la forma de *Herr*. *Sanctiagu* es el *Santiago* (Sanctus Jácobus) del español actual. *Grot Sanctiagu*, Oh gran Santiago! *E ultr'eia*, Eh!, adelante, ánimo! *E sus'eia!* Eh!, arriba, vamos! *Deus, adjuva nos*» Oh Dios, ayúdanos!».

DUM pater fa-mi-li-as, Rex universó-rum, Donáret provinci-  
 as Jus A-postoló-rum; Já-co-bus Hispáni-as Lex illú-strat  
 mo-rum. ¶ Primus ex Apó-stolis Mar-tyr Je-rosó-limis Já-cobus  
 egré-gio Sa-cer est martyri-o. 2. Já-cobi Galléc-i-a Opem  
 ro-gat pi-am Glebe cujus glóri-a Dat insignem vi-am, Ut precum  
 fre-quénti-a Cantet melodí-am. ¶ Herru San-cti-águ! Grot  
 Sancti-águ! E ultr' e-ia! E sus! e-ia! De-us ádjuva nos.

Transcripción musical del P. Pothier.

Y finalmente, la gran intuición, ya mencionada, el carácter escolástico del texto. Parece imposible que a lo largo de más de cien años se siguiesen repitiendo tales y tantos errores sobre esta poesía, inventándose las más inverosímiles teorías –y lo que es más increíble, que aun hoy se los, y las, siga repitiendo–, después de observaciones tan justas como las de este escrito, que hay que repetirlo una vez más, no fue obra de ningún español, ni menos de ningún gallego, que tirase *pro domo sua*, sino de un sabio francés:

«Notemos, para terminar, la ingenua preocupación del autor por usar el nombre de Santiago sucesivamente en todos los

casos de la declinación, desde el *nominativo* al *ablativo*, en el mismo orden de la declinación, lo que nos permite ver aquí una cancioncilla compuesta para los alumnos, o quizás incluso por los alumnos, felices de colocar los rudimentos de sus estudios bajo la protección del gran Patrón de España, consagrándole a él su incipiente conocimiento de la lengua latina»<sup>16</sup>.

#### 14. EL ARTÍCULO DE SANTIAGO TAFALL

Lo publicó, con el título de «La música de los peregrinos flamencos del siglo XII al apóstol Santiago», en el volumen 1º de la revista *Utreya*, años 1919-1920, páginas 260-266, y significa la mirada retrospectiva y equilibrada sobre un tema vidrioso y polémico, cual fue la primera transcripción e interpretación de una composición musical del Códice Calixtino. Ese equilibrio le viene no sólo de los más de 30 años que habían pasado desde los hechos, y de los muchos conocimientos básicos que en ellos se habían adquirido, en particular por lo que respecta al canto gregoriano, sino también del carácter científico y humano, al mismo tiempo que musical, de su autor. Santiago Tafall Abad había nacido, hijo de músico, en Santiago, en 1858. Estudió la carrera de abogado, que no terminó, pues su verdadera vocación era la música. Había sido niño de coro en la catedral y posteriormente violinista; luego, a solos 23 años, organista por oposición, más tarde maestro de capilla, y finalmente canónigo. Murió en 1930. Se trata de un escrito bien documentado y que arroja importante luz sobre todo este problema de los comienzos de la transcripción de la música del Calixtino. Cuando Tafall lo escribió faltaban pocos años para que Peter Wagner (1865-1931) viniese a Santiago, acompañado de Higinio Anglés, a estudiar, de modo

científico, la música del famoso código compostelano y a transcribirla, partiendo también de bases del todo nuevas: las bases científicas, frente a las fundadas, en buena medida, en la fantasía y buena voluntad de Flores Laguna.

De nuevo, dada su extensión, presentaré solamente los párrafos que juzgo más significativos. Él titula el artículo «La música del himno de los peregrinos flamencos del siglo XII al Apóstol Santiago», y después de decir que se trata de un tema muy estudiado, fija el objetivo de su trabajo: no ofrecer nuevos puntos de vista sobre la polémica cuestión de su origen y transcripción, sino que, confiesa,

«mi propósito es más modesto: al presentar las versiones musicales del himno de los peregrinos flamencos al Apóstol Santiago no intento sino contar sencillamente a los lectores de esta Revista cuál fue la causa de la traducción de este famoso himno y la que determinó un estudio serio del mismo, gracias al cual podemos fundadamente creer que estamos en posesión de su verdadera versión musical».

Más tarde, tras recordar que

«la notación neumática, sin líneas ni claves, es, según dicho de los escritores del siglo XII, *quasi puteus sine fune*, porque la relación de los neumas respecto al sonido puede ser variadísima, de suerte que, no contando con documentos que reproduzcan en notación más moderna la melodía que se trata de descifrar, es muy aventurado tener por verdadera una traducción hecha sobre bases tan movedizas»,

alude a los esfuerzos de los benedictinos de Solesmes, que, a través de un gran número de manuscritos que reproducían las mismas melodías del canto litúrgico, si bien con diversas grafías, consiguieron transcribirlas con toda seguridad. Y continúa:

«Pero cuando se trata de una pieza única, original, de la cual no hay copias que la reproduzcan en notación del todo asequible, la dificultad de la traducción persiste, por falta de términos de comparación. Tal sucedía con nuestro himno, del cual, por otra parte, nadie se acordaba, nadie pretendía saber lo que allí podría leerse musicalmente».

A continuación narra lo que sucedió en Santiago con la transcripción de Flores Laguna y su interpretación en la catedral, que constituye la parte más importante de su artículo, ya que se trata del testimonio más fiable de lo sucedido, dado que Tafall era en aquel momento miembro de la capilla de música, intervino en los ensayos y en la ejecución de la música, y con sus notables dotes de músico, compositor y erudito, además del equilibrio que le conferían los años pasados desde los hechos, convierten esta narración en un testigo único, de primera línea, de lo sucedido entonces:

«El año 1879, al llegar a feliz término los trabajos realizados para hallar las Reliquias de nuestro santo Apóstol, invitó el Emmo. Señor cardenal Payá (de grata memoria) a los señores padre Fita y Fernández Guerra, para que viniesen a esta ciudad a fin de dar su autorizadísima opinión sobre varias cuestiones históricas y arqueológicas relacionadas con los recientes descubrimientos llevados a cabo en la basílica. Con esta ocasión examinaron dichos señores el códice de Calixto II, y al ver las numerosas composiciones poéticas y musicales que contiene, y entre ellas el himno de los flamencos, indudablemente influyeron en el ánimo del señor Payá para que procurarse la traducción musical del mismo. A este propósito decía más tarde el Boletín Oficial del arzobispado correspondiente al 22 de julio de 1882:

‘La letra de este cantar se recomienda por la soltura, gracia y belleza, expresión de imágenes y conceptos (...). Pero las notas musicales han sido hasta ahora un misterio impenetrable, a pesar de que se han consultado varios maestros de España y del extranjero, remitiéndoles a cada uno de ellos sendas fotografías. Finalmente, con la grata noticia que recibimos días pasados de aprestarse a venir la gran peregrinación francesa (...), coincidió la oferta y dedicatoria que se nos hizo por el reputado maestro D. José Flores Laguna, y distinguido escritor, de la música de aquel himno, con la particularidad de haber merecido los plácemes y aplausos de varios profesores y de la prensa periódica de Madrid; por lo cual no hemos vacilado un momento en aceptar el trabajo del señor Flores y en invitarle a que se llegue a esta ciudad del Apóstol’.

Y, efectivamente, vino el señor Flores Laguna a Santiago; ensayóse el famoso himno y se cantó en la catedral las tardes del 25 y 26 de julio de 1882, sin que, como acontece siempre que se anuncia y pondera exageradamente alguna cosa, produjese el efecto extraordinario que se esperaba, incluso entre los individuos que por aquella época pertenecíamos a la capilla de música. Y aquí es de considerar el apuro en que habrán de verse los que hayan de escribir la historia de estos nuestros tiempos de revistas y periódicos; porque al leer lo que en los de aquel tiempo se dice de la audición del himno cualquiera creería que había sido el acontecimiento artístico más importante de una centuria».

Igual mérito histórico tiene lo que dice a continuación del informe de Barbieri y la polémica que se siguió:

«Bien pronto hubo motivos para sufrir el más cruel desencanto, y para que los que a la sazón éramos beneficiados-músicos de la basílica, a pesar de no haber tenido parte en la traducción del himno, pasásemos por... el mal rato de recibir un ejemplar del informe que la traducción del mismo había merecido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este informe, del cual fue ponente el por tantos títulos notable académico e inspirado compositor señor Barbieri, es del todo desfavorable a la traducción hecha por el señor Flores Laguna, y en esto acierta por completo.

Pero, diciéndolo con todos los respetos que merece la justa fama de aquel tan notable artista y la consideración a que es acreedora la Real Academia en cuyo nombre emitió su informe, no pueden pasar por buenas, ni siquiera por aceptables, algunas opiniones en él expuestas, que del todo pugnan con la manera de ser del arte musical del siglo XII, y hasta con el buen sentido. Brevemente recogeré las que estimo de más monta».

Expone luego, con bastante amplitud, las aseveraciones de Barbieri –Tafall siempre se refiere al «Informe» de la Academia como hecho por Barbieri y polemiza directamente con éste– refutándolas una a una con gran decisión, de tal modo que se puede decir, sin exageración, que la visión que tuvo Tafall del escrito de Barbieri-Academia de Bellas Artes es, en sustancia, del todo negativa.

Entrando a examinar la transcripción musical de Flores Laguna, comienza así sus «observaciones»<sup>17</sup>:

«La más importante [observación] nace de que la traducción de este señor está hecha en canto llano, lo cual no puede admitirse en buena crítica, porque teniendo el canto de *Utreja* todas las señales de ser una verdadera canción popular, no podía menos de ser medido y ritmado, como lo son y han sido siempre los cantos de todos los pueblos. La dificultad está en averiguar el ritmo que le corresponda, pero si atendemos a la medida y a la prosodia de los versos, creemos que no será muy aventurado suponer que debe traducirse en compás ternario.

Cierto que la traducción hecha en la notación cuadrada de nuestro fenecido canto-llano no puede expresar la soltura y flexibilidad del ritmo libre, que corresponde a la música del himno *Utreja*; pero esto no quiere decir que haya de ser medido y ritmado, ni en compás ternario, ni en ningún otro, aun tomando el himno como canto popular. Porque el mismo Sr. Barbieri deja apuntado que el canto toledano llamado melodía se parece a la danza prima asturiana y a otros cantos usuales en Galicia, y estas canciones populares, y muchas otras, nunca han tenido compás de ninguna clase, ni es posible sujetarlas a él. ¿Qué compás se podrá señalar a nuestros alalá? Además, en la copiosa colección de himnos litúrgicos, hechos en toda clase de metros, no hay uno solo que haya tenido compás hasta que llegó la época de la completa decadencia en que surgió el desdichado canto mixto, en la cual se pusieron en ternario el *Dies irae*, el *Tantum ergo*, etc., convertidos, de esta suerte, en verdaderos valeses lentos».

Y tras un nuevo ataque a Barbieri, continúa:

«Volvamos a nuestra historia. A pesar de estas inexactitudes, no leves por cierto, fue el informe de la Academia un golpe mortal para la traducción del señor Flores, sobre todo por las alturas de donde venía; y aunque mereció una réplica de este señor, no fue, sin duda, lo suficientemente eficaz para hacer revivir su obra.

Dum Pa-ter fa-mi-li-as, Rex u-ni-ver-so-rum, Do-na-ret pro-  
 Dum Pa-ter fa-mi-li-as, Rex u-ni-ver-so-rum, Do-na-ret pro-  
 Dum Pa-ter  
 Do-na-ret  
 Dum Pa-ter fa-mi-li-as, Rex u-ni-ver-so-rum, Do-na-ret pro-  
 Dum Pa-ter fa-mi-li-as, Rex u-ni-ver-so-rum, Do-na-ret pro-  
 vin-ci-as, Jus a-pos-to-lo-rum, Ja-co-bus His-pa-ni-as Lux il-  
 vin-ci-as, Jus a-pos-to-lo-rum, Ja-co-bus His-pa-ni-as Lux il-  
 Lux il-  
 vin-ci-as, Jus a-pos-to-lo-rum, Ja-co-bus His-pa-ni-as Lux il-  
 vin-cias, Jus a-pos-to-lo-rum, Ja-co-bus His-pa-ni-as Lux il-  
 lus-trat mo-rum. Primus ex a-pos-to-lis, Mar-tyr Je-ro-  
 lus-trat mo-rum. Primus ex a-pos-to-lis, Mar-tyr Je-ro-  
 lus-trat Je-ro-  
 lus-trat mo-rum. Primus ex a-pos-to-lis Mar-tyr Je-ro-  
 lus-trat mo-rum. Primus ex a-pos-to-lis Mar-tyr Je-ro-

Copia de Santiago Tafall de las diferentes versiones del himno.

Esta ligera controversia hizo algún ruido y, acaso, despertó la curiosidad de los mismos que habían recibido fotografía del himno para su traducción; el hecho es que más tarde, de paso por Madrid el insigne paleógrafo y gregoriano P. Pothier, consultado por alguien, tradujo el himno».

A este propósito copia lo que el P. Uriarte dice, en su tratado de Canto Gregoriano, sobre la transcripción del Padre Pothier<sup>18</sup>:

«Posteriormente [al informe de Barbieri-Academia y réplica de Flores Laguna] he oído hablar de la facilidad sospechosa con que el P. Pothier hizo también su versión cuando, a su paso por Madrid, le mostraron aquel manuscrito. Pero se

so-ly-mis ja-co-bus e-gre-gi-o sa-cer est mar-ti-ri-o.  
 so-ly-mis ja-co-bus e-gre-gi-o sa-cer est mar-ti-ri-o.  
 so-ly-mis ja-co-bus e-gre-gi-o sa-cer est mar-ti-ri-o.  
 so-ly-mis ja-co-bus e-gre-gi-o sa-cer est mar-ti-ri-o.

R. Her-ru sanc-ti-a-gu Grot sanc-ti-a-gu E-ul-tre-ja,  
 R. Her-ru sanc-ti-a-gu Grot sanc-ti-a-gu E-ul-tre-ja,  
 R. Her-ru sanc-ti-a-gu Grot sanc-ti-a-gu E-ul-tre-ja,  
 R. Her-ru sanc-ti-a-gu Grot sanc-ti-a-gu E-ul-tre-ja,

E-us e-ja De-us, ad-ju-va-nos  
 E-us e-ja De-us, ad-ju-va-nos  
 E-us e-ja De-us, ad-ju-va-nos  
 E-us e-ja De-us, ad-ju-va-nos Amen

Copia de Santiago Tafall de las diferentes versiones del himno.

engañan mucho los que creen que el monje benedictino quiso hacer pasar por definitiva su interpretación. De sus mismos labios he oído asegurar la imposibilidad de ofrecer una versión exacta del canto de *Ultreja* mientras no aparezcan otros documentos que lo reproduzcan con notación más asequible. No obstante, dado que en el canto de *Ultreja* las distancias están observadas con escrupulosidad<sup>19</sup>, y dado también que en un cantar antiguo del mediodía de Francia, dedicado al Apóstol Santiago, hay una frase musical idéntica al *Deus adjuva nos* del de *Eultreja*, tal como lo ha traducido el monje de Solesmes, ha tenido fundamentos sobrados el P. Pothier para hacer pasar por conjetura muy probable la legitimidad de su versión».

Hablando de la versión del Padre Pothier, y tras decir que se publicó en la *Revue du Chant Grégorien* de 1897, añade que «en el propio año, que fue de Jubileo compostelano, se recibieron en la catedral de Santiago hasta cuatro [sic; en realidad son cinco las que publica] versiones del mismo canto», que él mismo publica en su artículo. Más aún: propiamente, según él dice expresamente, el objeto propio del artículo era presentar estas diferentes versiones del himno. Son las siguientes. Pero no será inútil advertir que, como se ve claramente por la caligrafía, son todas copiadas por él<sup>20</sup>:

A continuación introduce unos amplios comentarios sobre todas y cada una de las transcripciones. Empieza con este párrafo:

«Las cuatro<sup>21</sup> versiones están hechas a vista de las fotografías enviadas a distintos maestros, y todas ellas con las reservas consiguientes a lo poco claro y detallado de los clichés, pues debido, sin duda, a las condiciones del aparato fotográfico, o a la mala exposición del folio del códice, salió la fotografía llena de sombras, y de reducido tamaño; así lo hicieron constar los autores. Es de admirar, sin embargo, la coincidencia de las cuatro versiones, a pesar de las diferencias accidentales que las distinguen, hijas unas de lo defectuoso del medio que sirvió para hacerlas, y otras de algunas preocupaciones de escuela, ya del todo allanadas hoy día. De todas suertes, estas diferencias afirman y consolidan, en cierto modo, la veracidad de la traducción».

Luego menciona los autores: la primera es la de Flores Laguna, la segunda la del Padre Pothier; de la tercera dice que

«no tiene nombre de autor, ni he podido averiguar de quién sea; parece alemana por el carácter de la letra. Es igual a la anterior; únicamente se distingue por hacer intervalos de 3<sup>a</sup> ascendente, en donde la otra los hace de 5<sup>a</sup>, y por otra ligera variante sobre las palabras *Lux illustrat*».

De la cuarta dice que «está firmada de esta manera: «Wandregisili, die 14 Julii 1897, Fr. Futtthior», y que coincide también con la del P. Pothier salvo en algunos detalles.

Finalmente, de la quinta dice que es de un cierto Ignacio Martínez Campos, «miembro correspondiente de las Academias de la Historia y de San Fernando, y cronista de Santo Domingo de la Calzada». Lo define como «entusiasta canto-llanista», y continúa así:

«Entusiasta canto-llanista; así le llamo, porque recuerdo que en las amenas e instructivas conversaciones con él sostenidas durante su estancia en esta ciudad, por julio de 1897, se mostraba acérrimo partidario del canto-llano, y opuesto a las corrientes gregorianistas que en aquella época se acentuaban, sobre todo en lo que al ritmo libre se refiere. Este señor rectificó su trabajo a vista del códice, dejándolo tal como aquí se publica. Las diferencias que pueden notarse entre esta versión y las otras tres, unas tienen más probabilidad de certeza

que otras; pero todas caben en lo posible, dadas las condiciones especiales de la escritura que se traduce».

El largo artículo termina volviendo todavía a la transcripción de Flores:

«Veamos ahora la versión del señor Flores Laguna, señalada con el número 1 en el cuadro. Indudablemente, este señor fue midiendo con regla y compás las distancias de los puntos, y hace subir y bajar los sonidos según las medidas tomadas, poniendo todo su cuidado en esta parte material del asunto; pero se equivocó del todo; no supo acertar la tonalidad; tomó la primera nota por la de la clave, y esto le obligó a hacer cosas desastrosas, que le condenan más, porque en ellas demuestra el poco conocimiento que tenía de la tonalidad de la época. Aparte de esto, en su afán de seguir las distancias de los puntos hace unos giros melódicos del todo inusitados para aquellos tiempos, unos saltos e intervalos que ni de nombre se conocían entonces. Véase, como ejemplo, la frase musical que lleva la palabra *Herru*, con un salto de 7ª, y a continuación una subida hacia la 8ª. ¡Aquello es imposible! Lo mejor que se puede decir de esta versión es que, más que traducción, parece una composición original».

Y concluye con esta consideración artístico-espiritual, que quizás, en su enigmático significado, al menos en este contexto, quizá tenga un sentido harto más amplio y profundo de lo que aparenta:

«Lo que más arriba queda apuntado: la letra mata, el espíritu vivifica»<sup>22</sup>.

## 15. APÉNDICE. LOS OTROS ESCRITOS DE FLORES LAGUNA

No cabe duda de que José Flores Laguna es el gran protagonista de esta historia que hemos ido hilvanando con textos y comentarios. Repetidas veces, en unos y otros escritos, se alude a otras obras suyas, tanto a las teóricas como a las transcripciones de música antigua. Un feliz recuerdo, casi casual, de un artículo de José Subirá –y me es bien grato manifestar aquí públicamente mi deuda de gratitud hacia este gran estudioso por haberlo escrito– me puso en la pista de localizar esos escritos en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano y el juicio que de ellos expresó –de nuevo de forma oficial– Barbieri.

Creo, pues, que no estará fuera de lugar copiar aquí, como apéndice, esa opinión del gran músico y benemérito bibliófilo. Fue motivada, de forma parecida a la anterior ocasión, por una consulta oficial que hizo otra autoridad, esta vez el Director General de Instrucción Pública, a la Academia de Bellas Artes, cuando alguien –seguramente que alguno, o algunos, de los herederos de Flores Laguna– trató de que el Gobierno declarase los manuscritos de éste como bienes de interés cultural. La Academia publicó ese informe, como solía hacer con los similares que se le pedían y ella emitía, y como había hecho con el del

*Dum Paterfamilias*, en su propio Boletín; está en el volumen 10, año 1890, págs. 302-303, y dice así:

«Sección de música. Ponente. Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Al Illmo. Sr. Director General de Instrucción Pública.

Illmo. Sr.: Cumpliendo esta Real Academia lo ordenado por V. I con fecha 4 de septiembre del corriente año, ha examinado con la mayor atención los cinco tomos que comprenden las obras musicales del difunto D. José Flores Laguna.

El primero de dichos tomos es en folio, encuadernado en tela, intitulado *Ayer y hoy musicalmente comparados*. Contiene las reglas del antiguo canto figurado, y alguna también del canto llano, seguidas de solfeos y de una colección de obras musicales de autores españoles y extranjeros, desde el siglo XVI hasta nuestros días, traducidas a notación antigua, intentando con esto demostrar que la moderna música esencialmente es igual a la de los tiempos antiguos.

El segundo tomo es en folio mayor, todo escrito en pergamino y encuadernado también en pergamino con broches de plata; se intitula *Música muzárabe y variedad de signos que marcan la tonalidad del canto sacro, con equiparación coetánea*. En él se hacen traducciones de la notación neumática de la Edad Media a la posterior del canto llano, y también a la del sistema moderno de la música en general.

El tercero es en folio mayor, encuadernado en tela, con el título de *Clave del canto llano y su composición a medida justa musical*. Contiene melodías escritas en notación propia del canto llano, con su traducción correspondiente a las melodías y ritmos del moderno canto figurado.

El cuarto es también en folio mayor, encuadernado a la holandesa, con tejuelo, que dice: *Obras sacras a cuatro, a cinco y a seis voces. Libro I*. Contiene obras de música litúrgica de varios compositores nacionales y extranjeros, casi todos del siglo XVI, de cuyas obras se presenta sólo su traducción a notación moderna, escrita cada voz por separado, en la forma que se usaba antiguamente para cantar al facistol.

El quinto es otro tomo, semejante al anterior, con el título de *Libro II*, conteniendo, en igual forma que aquél, otras obras del mismo género, traducidas de autores del siglo XVI, casi todos extranjeros.

Examinadas en conjunto estas obras, lo primero que se ocurre es admirar el inmenso trabajo de paciencia y el mucho gasto de tiempo y de dinero empleado por el Sr. Flores Laguna en escribirlas; pero desgraciadamente este señor, que era muy diestro en la práctica del moderno canto llano, carecía de los conocimientos indispensables en la Historia del Arte y, por consecuencia, del juicio crítico necesario para acometer tan ardua empresa como la que acomete-

tió. Sobre todo en lo referente a la notación neumática de la Edad Media, cuya traducción hizo arbitrariamente en su libro II, llamándola *Música muzárabe*, es donde más se nota la falta de base de los estudios del Sr. Flores y su atrevimiento cuando pretende dar por resuelto un problema que han tratado en vano de resolver por completo los más sabios musicólogos de Europa. Ya en otra ocasión esta Academia informó desfavorablemente sobre el particular cuando el Sr. Flores Laguna quiso dar por buena su traducción del *Canto de Ultraja*, que se ejecutó en la catedral de Santiago; por consecuencia, no hay que añadir ahora sino que la Academia se atiene a lo expresado en aquella ocasión.

Respecto a lo contenido en el tomo intitulado *Ayer y hoy* se ve también la falta de crítica del Sr. Flores cuando desconoce que la antigua escritura musical se hallaba muy lejos de ser tan perfecta como la moderna, y que, por lo tanto, las obras de hoy no pueden ser traducidas fielmente a los caracteres de ayer.

El tomo III, que da la *Clave del canto llano*, es, sin duda alguna, muy recomendable, porque puede servir para que comprendan las reglas de dicho canto aquellos músicos que no se dediquen con especialidad al servicio de la Iglesia; pero para los dedicados a ella sería de muy dudosa utilidad, puesto que todos los libros litúrgicos se hallan impresos en la notación propia del canto llano, la cual debe necesariamente ser estudiada por todos los cantores eclesiásticos.

Los tomos IV y V, que contienen obras de compositores del siglo XVI, traducidas a notación moderna, son muy apreciables, y lo serían más si el Sr. Flores Laguna hubiera tenido más acierto en la elección de las obras y en su clasificación, o si las hubiese puesto en partitura, porque del modo que las presenta sirven para ser cantadas al facistol, pero no para el estudio de los jóvenes compositores.

Procediendo ahora a examinar estas obras del Sr. Flores Laguna con arreglo a lo exigido en el art. 3º del Real Decreto de 12 de marzo de 1875, es decir, por los requisitos de originalidad, relevante mérito y utilidad para las Bibliotecas, se ve que dichas obras son copias y traducciones de muchos conocidos autores didácticos y prácticos; y aunque se pretendiera considerar como original la traducción de los neumas de la Edad Media hecha por el Sr. Flores en su segundo tomo, no podría esta Real Academia calificarla de relevante mérito. Queda, pues, sólo la consideración de utilidad para las Bibliotecas por lo tocante al tomo III, y también a los tomos IV y V, si bien estos dos tendrán más adecuada aplicación a los coros eclesiásticos o a la Escuela Nacional de Música.

Esto es cuanto, por acuerdo de la Academia y con devolución de los cinco tomos indicados, tengo el honor de elevar al conocimiento de V. I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 10 de noviembre de 1890. El secretario general, Simeón Ávalos».

NOTAS

<sup>1</sup> Este folleto, del que luego nos ocuparemos más en detalle, se conserva, junto con otros documentos que utilizamos para este artículo, en la Biblioteca Nacional de Madrid, signat. M. 4/63.

<sup>2</sup> Véase también la lista de obras de Flores Laguna que publica el artículo anónimo del Boletín Oficial de la diócesis de Santiago, de que se habla en el apartado siguiente.

<sup>3</sup> Estas cuatro palabras están en cursiva en el original; *Nos* figura con la *N* mayúscula. Nótese las frases que siguen, «por lo cual no hemos vacilado un momento...», y en invitarle...». Todo ello no puede haber sido escrito más que por el arzobispo, o por alguien por encargo suyo.

<sup>4</sup> En esta palabra tiene el texto una llamada de la siguiente nota a pie de página: Obras principales que ha dado a luz el Sr. Flores: 1. *Cuadro sinóptico-histórico-musical*, premiado en la Exposición Universal de Viena (año 1873) y en otros concursos generales. 2. *Bidiapason, tetracordos y signos musicales de la primera edad*. 3. *Curso del canto llano y figurado*. 4. *Curso o Método de Solfeo*. 5. Varias obras de la antigua figuración musical, compuestas por los más afamados autores, así nacionales como extranjeros, y descifradas por D. José Flores Laguna. Esta obra, por todo extremo importante, se publicará muy en breve.

<sup>5</sup> Me parece deber llamar la atención a lo que ahí se dice, de que la transcripción la hizo Flores Laguna «por encargo de la Academia de la Historia». Porque parece claro que ese dato no fue inventado por el redactor de la revista, sino que responde a la realidad. ¿Sería de una manera más o menos oficial...? De lo que no parece caber duda es que detrás de ese encargo estaba el Padre Fita, todo lo cual justificaría lo que vino luego, de que la Academia de la Historia tomara parte, de forma oficial, en la polémica, porque, indudablemente, se sentía, en cierto modo, responsable de ello. De todas formas, hay detalles, en todo este proceso, que no parecen encajar adecuadamente. Los hechos externos son claros, pero no lo que los motivó.

<sup>6</sup> Aquí incluye una referencia de nota a pie de página, en la cual afirma: «La notación flamenca, compuesta en su origen de vírgulas y puntos, no difiere casi nada de la que conocían los tibetanos antes de adoptar las cifras numéricas».

<sup>7</sup> Yo he utilizado el ejemplar que existe en la Biblioteca Nacional, signatura M. 4/63. Junto con él hay otros papeles relacionados con esta polémica, al parecer recogidos por Barbieri, pues algunos tienen anotaciones suyas, que, en parte, también utilizo en el presente artículo.

<sup>8</sup> Por supuesto, Barbieri creía –como, por lo demás, es obvio creer– que lo que había publicado el padre Fita era una reproducción fotográfica del original; pero ya queda dicho que lo que él publicó fue obra de un calígrafo. En cambio Flores Laguna sí tuvo a su disposición el códice y trabajó sobre él. Téngase presente este doble hecho, para comprender lo que vamos a ver que escribió Barbieri.

<sup>9</sup> Creo que no estará de más aclarar lo que ahí, en un modo demasiado conciso, dice Barbieri. El verdadero texto es *Dum Paterfamilias, rex universorum...* - *Mientras el Padre de familia* (es decir, *Dios*), *rey del universo...*, y, como ya se ha visto y comentado, el calígrafo del P. Fita pintó una *S* en vez de la *D* inicial, con lo que el sentido de la frase cambia totalmente: *Sum paterfamilias...* - *Soy un padre de familia*, es decir, un hombre casado, y entonces, como bien arguye Barbieri, Aimerico Picaud no sería un clérigo, sino un hombre casado, y Girberga sería su esposa. Sólo que Barbieri escamoteó, omitiéndola por entero, la incongruencia, total, absoluta, de ese concepto. Porque entonces Aimerico se convertiría nada menos en el «rex universorum», que, como continúa el himno, sería él quien habría distribuido a los apóstoles por el mundo, y sería él quien habría mandado a Santiago a evangelizar España.

<sup>10</sup> Es decir, la Academia de Bellas Artes.

<sup>11</sup> Aquí Barbieri introduce la siguiente nota a pie de página, para justificar su lectura: «En la traducción leemos *adjuva*, pero en el facsímil dice *aja*, que es abreviatura por síncopa de *anima*, muy usada en los documentos latinos de los siglos XII al XVII; y no se diga que en esta abreviatura del facsímil la *i* es consonante, porque en el mismo se hallan escritas con *j* las palabras *illustrat, martirio, gallecia, viam, frequentia* y otras».

<sup>12</sup> Expuse más por extenso todos esos razonamientos en mi ponencia al congreso de León, el año 2010, sobre el Códice Calixtino, cuyas actas están actualmente en vías de publicación, y allí también demuestro que, en realidad, la hoja en que está ese himno no pertenece, en modo alguno, al Calixtino, sino que ha sido encuadernada con él, con toda probabilidad, en la primera mitad del siglo XVII. Se ignora su procedencia. Desde luego, en el siglo XIV, cuando se hizo la copia del Calixtino que se conserva en Londres (British Library, Add. 12213), no estaba encuadernada con el códice. Una vez más debo mostrar mi admiración hacia Barbieri, no solamente por esta observación, sino, de igual modo, por los razonamientos que hace respecto de las palabras *grot, got*, y sus posibles significados, tanto en holandés como en alemán.

<sup>13</sup> Una copia de esta carta de Gevaert a Monasterio, en su original francés, está en la misma carpeta de la Biblioteca Nacional de Madrid, ya citada. Es autógrafo de Barbieri.

<sup>14</sup> Aquí el Padre Pothier usa una expresión familiar, «à vue de nez», que si se fuera a traducir en una forma paralela en español habría que decir, «al más o menos», para no usar otras más expresivas todavía.

<sup>15</sup> Aquí el P. Pothier cae en el error cientos de veces repetido, aunque la simple lectura del texto completo lo deshace sin posibilidad de duda. Las expresiones *Herru Santiagu.. Ultraia...* no son, en modo alguno,

estribillo, sino que solamente aparecen en la segunda estrofa, y precisamente precedidas de una fórmula de presentación, como sucede todas las otras veces que se las encuentra en otras canciones del mismo Calixtino; en este caso, *ut precum frequentia / cantat melodiam / Herru Santiagu...* («para que la multitud de nuestras preces cante la [conocida] melodía...»); otros textos similares están, por ejemplo, en el otro himno tantas veces mencionado en esta primera polémica en torno al Calixtino y su música, el *Ad honorem Regis summi*; la tercera estrofa de este himno es: *... Fiat, amen, alleluia dicamus solemniter; / e Suseia, e Ultreia decantemus iugiter* («Fiat..., digamos solemnemente; / y Suseya y Ultreya cantemos continuamente»). Y hay aún otras más. El único estribillo y éste sí, en todo su significado, de la canción o himno es el *Primus ex apostolis...*, que el códice copia al final de las seis estrofas, sin faltar en ninguna.

<sup>16</sup> Don Manuel Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago, 1988), en las páginas 190 y 193, explica varios detalles del texto de la poesía, y sobre todo de las explicaciones que le siguen, que no pueden haber salido sino de una clase de gramática latina. Y si se me permite citarme a mí mismo, en mi colaboración al congreso de León, ya referida, aduje todavía otros argumentos en favor de esa opinión.

<sup>17</sup> Para comprender adecuadamente estas «observaciones» de Tafall es necesario tener presente que desde al menos el siglo XIV el «canto llano» litúrgico pasó del ritmo libre de sus inicios y que había mantenido hasta finales del siglo XII o quizás hasta el XIII, a asumir, en un lento proceso, que duró cerca de 200 años, los valores rítmicos de la polifonía, acabando por expresar el acento tónico de las palabras del texto con valores rítmicos en la música, que habitualmente llegaban al doble de duración de los que se daban a las notas átonas; e incluso en las palabras esdrújulas, la penúltima sílaba recibía un valor aún más breve. Esta interpretación del «canto llano» persistió hasta finales del siglo XIX y en ella se formaron tanto Flores Laguna como Tafall. Fue la única que conoció Flores; pero para 1920, cuando Tafall escribió este artículo, ya llevaba muchos años introducida en los seminarios y catedrales de España la interpretación en ritmo libre que los monjes de Solesmes, con el P. Joseph Pothier a la cabeza, habían demostrado que era la auténtica del «canto gregoriano», como entonces se llamaba, universalmente, al antiguo «canto llano». Desde luego, lo de que el «Ultreia» es un canto popular, y que como tal debía ser «ritmado», es, ya se entiende, algo que hoy nos hace sonreír. Pero es, simplemente, la historia del descubrimiento de la música del Calixtino, que aun hoy es, como hace casi 150 años, compleja y problemática, y siempre envuelta en polémicas.

<sup>18</sup> Efectivamente, este texto está en la página 179 en nota a pie de página, de su *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*, del P. Eustoquio de Uriarte (Madrid, 1890; hay una muy buena edición facsímil, publicada en 2006 por la Librería-Editorial Maxtor, de Valladolid).

<sup>19</sup> Aquí introduce Tafall el siguiente comentario en nota a pie de página: «No es mucha la que se observa». Justísimo; no solamente eso, sino que es tan imperfecta esa señalización o fijación de las distancias en las notas de la melodía, que hacen, como ya dejo expresado más arriba, imposible una transcripción a la que no se le puedan poner reparos.

<sup>20</sup> Yo recuerdo haber visto, cuando hacía mis estudios sobre el Calixtino en el archivo de la catedral, una hoja con varias versiones del Calixtino. No recuerdo, dados los casi sesenta años pasados desde entonces, todas las versiones. Sí recuerdo que una de ellas era la del Padre Pothier, que recuerdo era la misma que publicó; pero estaba copiada a mano, no impresa. No recuerdo más detalles, ni desde entonces volví a saber nada más de esa hoja, aunque seguí trabajando en el archivo, hasta fecha muy reciente, pero sobre otros temas, no sobre el Calixtino.

<sup>21</sup> Ya queda dicho que son cinco.

<sup>22</sup> El artículo está firmado el 12 de marzo de 1920.

