

# MANUEL NARRO Y LA TEORÍA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII: ADICIÓN AL COMPENDIO DEL ARTE DE CANTO LLANO DE PEDRO VILLASAGRA

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO y RODRIGO MADRID GÓMEZ  
Universitat de València

EL compositor y organista Manuel Narro Campos nació en Valencia en 1729. Habiendo ingresado como *infantillo* en el Colegio del Corpus Christi con 9 años de edad, su maestría frente al teclado le convertiría en organista interino del citado Colegio cuando frisaba los 20 años. Permaneció al frente de dicho cargo durante tres años, solicitando posteriormente su traslado a la Colegial de Xàtiva.

En 1761, Narro sustituyó a Vicente Rodríguez Monllor en el cargo de organista titular de la Catedral de Valencia.<sup>1</sup> Por causas que nos son desconocidas, abandona a los cinco meses el puesto conseguido, regresando a Xàtiva. Siete años después, en 1768, Narro se desplaza a Madrid, opositando como organista al Monasterio de las Descalzas Reales. Permaneció ostentando dicho empleo hasta el otoño de 1775. Enfermo y convaleciente, Manuel Narro Campos decidió testar el 29 de octubre de ese año ante el notario matritense don Antonio Delgado,<sup>2</sup> regresando a Valencia inmediatamente, donde falleció el 14 de septiembre de 1776.

Por su parte, el Padre Fray Pedro de Villasagra, coetáneo de Narro, fue maestro de capilla del Real Monasterio de San Jerónimo de Madrid. En 1765 se realizó en Valencia la edición de su *Arte y Compendio del Canto Llano*, por la imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Esta edición, disponible de manera simultánea en la librería Andrés de Sotos de Madrid<sup>3</sup> y en la imprenta de la editora, llegó a manos de Narro a través de uno de estos dos conductos, probablemente de la imprenta primigenia. Sea como fuere, un año después, en 1766, es la misma imprenta valenciana la que publicó su *Adición al compendio del arte de Canto Llano*. Narro —que aún era organista en la Colegial setabense de San Felipe— escribió esta separata al tratado de Villasagra con un propósito muy ilustrado: combatir la “ignorancia” (sic) de los “Señores Sochantres”; esto es, de los can-

tores que tenían a su cargo los oficios divinos, instruyéndoles en el conocimiento del Canto Llano que ellos, en cierta forma, debían dirigir y sostener en los coros capitulares.<sup>4</sup>

La teoría musical de Narro y sus ideas estéticas son conservadoras, inscritas dentro de las defendidas por el italiano Cerone.

Nacido en Bérghamo, Pietro Cerone concluyó su monumental obra *El Melopeo y Maestro* aún durante su estancia en Madrid, en 1608. Cinco años después sería publicada en Nápoles. Este vasto tratado sería hoy un libro muy elemental, pero entonces, a comienzos del siglo XVII era la “*summa theorica et practica musicae*”. Cerone se basó en tratadistas hispánicos anteriores: Bartolomé Ramos de Pareja, Francisco Salinas, Fray Tomás de Santa María y Fray Juan Bermudo. Su lenguaje, que alterna frases en latín, español e italiano, no excluye ciertas procacidades en alguno de sus capítulos. Cerone ideó una novedosa visión de la música teórica, no teniendo parangón en la historia de la música española e italiana. Los tratadistas españoles posteriores de los siglos XVII y XVIII siguieron las pautas marcadas por el bergamesco:

*Cerone, que conocía exhaustivamente la música española, que verdaderamente amó a España, aunque siempre sintió nostalgia de su patria, tanto de la grande como de la chica, que, en su afán de saber, compró todos los libros de música española, tanto teóricos como prácticos, que pudo, y los que no pudo adquirir los leyó prestados con toda avidez. Cerone, digo, creó un nuevo concepto de la teoría musical y, según este criterio personal suyo, concibió y realizó su libro. Un libro que no tiene precedentes en la historia de la música, ni en Italia ni menos en España: Una verdadera enciclopedia exhaustiva, general, que*

<sup>1</sup> Cfr. Piedra, J. y Climent, J.: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XVII, Barcelona, 1962, pp. 28 y ss. (en esta separata sus autores aportan los datos biográficos publicados hasta el momento de Narro, sobre los que nos hemos basado).

<sup>2</sup> Según consta en el Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid. Cfr. Protocolo nº 19.965.

<sup>3</sup> El tratado original se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, signatura nº M 198. En su portada, se especifica la disponibilidad para su adquisición en la madrileña librería Andrés de Sotos.

<sup>4</sup> El propósito de Narro queda bien claro en los preliminares de su *Adición* (cfr. p. 3 de la edición primitiva, conservada en la Biblioteca de Catalunya, signatura nº M 198).

## ADICION AL COMPENDIO del Arte Canto Llano.

Q. ¿Cuántas diferencias de notas, ò puntos hay en Canto Llano?  
R. Cinco: y son *Triangulado*, (1) que vale medio compás. *Cuadrado*, (2) que vale un compás. *Alfado*, (3) que vale dos compases. *Doblado*, (4) que vale tres compases. Y *Doblado con plica*, (5) que vale quatro compases.



P. ¿Cuántos modos de Llaves hay en Canto Llano?  
R. Quatro: Llaves *universales*, y son los 21. signos. Llaves *regulares*, y son las siete letras Musicales. Llaves *naturales*, y son las propiedades de natura, y B. H. por que en Canto Llano no entra la de B.mol. Llaves *principales*, y son las de C.folfaut, y F.faut.

P. ¿Qué cosa es Tono?  
R. Tono se puede entender como intervalo, y como canto, ò composición. Como intervalo es la distancia de un punto à otro gradatim, y se compone de 9. comas. Como canto, ò composición, es un canto compuesto por este, ò el otro signo, y en Canto Llano son ocho esta composiciones, ò cantos.

P. ¿Cuántos son los Diapasones de los Tonos.  
R. Son siete; porque el 1. y 8. Tono tienen un mismo Diapasón, con la diferencia, que el 1. Tono le forma co división armonica; esto es, la parte mayor, que es el Diapasón baxo, y la parte menor, que es el Diapasón ari-

Reproducción de la página 4 de la *Adición al compendio del arte de canto llano*.

abarcará todos los problemas y todos los campos del saber musical de entonces, tanto teórico como práctico.<sup>5</sup>

El *Melopeo y Maestro* consta de veintidós libros. En el primero se aborda la actitud y requisitos del hombre para desarrollar el arte musical en el contexto social: “De cómo el deleyte, (sic) la pereza, el placer y las riquezas, son muy enemigas a la virtud”. En el segundo defiende el criterio estético pitagórico, aduciendo “razones que dan los que niegan esta Música celestial; por qué no se oye dicha música; qué distancia armónica hay entre un planeta y otro”.<sup>6</sup>

Cerone expone con amplitud en el tercero, cuarto y quinto volumen sus principales conocimientos de canto llano; abordando en el tercero temas tan diversos como la solmisación guidoniana o de los hexacordos, o la famosa *Mano musical* del teórico d’Arezzo; “el modo de cantar” las Oraciones, Epístolas, Evangelios, etc., “así a la Española como a la Romana” en el cuarto; y en el quinto, un conjunto de recomendaciones “en el cual

van puestos unos avisos muy necesarios en canto llano”.

El sexto y el séptimo volúmenes están dedicados a la polifonía vocal. El libro sexto, “en el cual se pone el modo de dar lición (sic) de canto de órgano”, y en el séptimo sus reglas: “Que es de los avisos necesarios en canto de órgano”. En el octavo enumera los ornamentos empleados en la música vocal de su época, el arte del floreo vocal, “en el cual se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta”.

El núcleo fundamental de esta *summa* son los diez libros siguientes, en donde Cerone expone las reglas del arte de la composición: contrapunto (libro noveno, “en el cual van puestas las reglas necesarias para hacer contrapunto sobre canto llano”; libro décimo, “Adonde se tracta (sic) de los contrapuntos artificiales y doctos, que hacer se suelen en los ejercicios musicales como cosa de mucho primor”), tempo (libro undécimo, “Adonde se tracta solamente de los movimientos, que hacen las partes; pasando desde una Especie a otra regolandamente (sic), y con buena orden”), proporciones, tonos, etc. (libros duodécimo y siguientes). En el libro vigésimo, y como colofón, analiza Cerone la misa *L’homme armé* de Palestrina.

La *Adición al compendio del arte de canto llano* consta de 12 páginas numeradas. En ella, Manuel Narro se califica asimismo como “Presbytero, Organista de la Colegial de San Felipe, etc.”. El manuscrito original pertenece a Pedro Ribera.<sup>7</sup>

Ya en la página preliminar, Narro nombra y toma como guía a Cerone, *factotum* de su época. Por su condición de presbítero, se centra en el Canto Llano, al que llama *Canto Armónico*. Basándose en Cerone, lo considera idóneo para la liturgia:

es por su brevedad, y sonoridad, según Cerone, el mas apropiado para los oficios divinos.<sup>8</sup>

Consciente de la relajación en los oficios de una práctica antigua resquebrajada en sus estructuras, y conocedor de la laxitud en los cantos y en el comportamiento de los sochantres, Narro trata de repararla destacando la solemnidad, sapiencia y compostura del canto:

y así, los que defean exercitarse para el servicio del Coro, deben poner de su parte la correspondiente aplicación para cantar dignamente las Divinas alabanzas; y siendo este ministerio de parte de los Señores Sochantres obligación, ya se dexa entender la que tendrán de disponerse con el mayor cuidado, para conseguir una plena noticia de ella.<sup>9</sup>

Dado que la finalidad de la *Adición al compendio de canto llano* de Villasagra es didáctica, Narro redacta su texto a manera de un cuestionario de preguntas y respuestas, propias de los concursos públicos que hacían

<sup>5</sup> López Calo, J.: *Historia de la música española, vol. 3, siglo XVII*. Alianza Música, nº 3, Madrid, 1988, p. 226.

<sup>6</sup> Un ejemplo de esta distancia armónica aducida por Cerone es la que existe entre la Tierra y la Luna, que se expresa por el intervalo Re – Mi; o desde la Luna a Mercurio, con el semitono Mi – Fa.

<sup>7</sup> En la página número 2, y sobre un macetero de lirios, encerrado en un arabesco, está escrito con rúbrica: “Soy de Pedro Ribera”.

<sup>8</sup> Página 3, preliminar, de la *Adición al “Compendio del arte de canto llano”* de Manuel Narro.

<sup>9</sup> Ibidem.



los distintos cabildos, bien de las catedrales o de las colegiatas, para cubrir las vacantes de sus cargos eclesiales:

*Con esto tendrá el Lector, que se aplicàre à este estudio, la noticia fuficiente, para desempeñar abundantemente qualquier acto, à que se exponga en un curso, y afsimifmo la pericia, que necefsitàre en las obligaciones del oficio, que le diere la fuerte.*<sup>10</sup>

El cuestionario se abre con la notación figurada:

*Quantas diferencias de notas, ò puntos hay en Canto Llano?*

La contestación a esta pregunta se formula estableciendo la equivalencia de notas o puntos de acuerdo con la temporalidad de la métrica:

*R. Cinco: y fon Triangulado, (1) que vale medio compàs. Cuadrado, (2) que vale un compàs. Alfado, (3) que vale dos compàs. Doblado, (4) que vale tres compàs. Y Doblado con plica, (5) que vale quatro compàs.*<sup>11</sup>

Por lo que respecta a la solmisación, base teórica del Canto Llano, entiende como *llaves universales* los 21 signos; *regulares*, las 7 letras; *naturales*, las propiedades de natura y becuadro, y *principales*, las claves de Csolfaut y Ffaut.<sup>12</sup>

En principio, Narro no considera propia del canto llano la propiedad de bemol.<sup>13</sup> Sin embargo, en su definición de las *conjuntas*, se recogen las alteraciones que había comprobado en Andrés Lorente y en otros autores modernos, abriendo tímidamente la puerta a los nuevos vientos:

*P. Què es conjunta?*

*R. Es mudar un Tono en Semitono, ò al contrario, valiendofe ya del B., ya tambien del becuadro. Las conjuntas, fegun Andrés Lorente, y los Modernos, apartandofe de Cerone, fon 10. Cinco de b. Y cinco de becuadro. Las cinco de b. Tienen fu afsiento: i. En B.fab. mi. 2. En E.lami. 3. En A.lamire. 4. En D.lafolre. 5. En G.folreut.*

*Las cinco de becuadro le tienen: i. En F.faut. 2. En C.folfaut. 3. En G.folreut. 4. En D.lafolre. 5. En A.lamire.*<sup>14</sup>

Sobre el uso de los intervalos, es interesante destacar que Narro autoriza el empleo de la quinta disminuida o quinta falsa y del tritono:

*Aunque fe ha dicho, que el Semidiapente, y Tritono fe deben evitar, havrà alguna ocafion que fe practiquen.*<sup>15</sup>

Concluyendo su adición, Narro pretende restituir la sonoridad del antiguo Canto Gregoriano:

*lloramos en el Coro la falta de aquella fonoridad, y armonia, que en otro tiempo hizo exprimir à un Agustino lagrimas de compuncion, oyendo cantar los Oficios Divinos en la Iglesia de Milàn. O quanto llorè (decia el Santo hablando con Dios) al oir los fuaves Hymnos, y Canticos de tu Iglesia: fus palabras me entraban por los oidos, y penetraban dulcemente el corazon.*<sup>16</sup>

En resumen, Narro representa la corriente tradicionalista en la teoría musical española del siglo XVIII. Es bien patente su resistencia a la innovación, al adscribirse a la vieja fórmula de la solmisación guidoniana, cimentada desde hacía siglos. No obstante, las pequeñas modificaciones que señala y matiza enriquecen una adición poco cohesionada.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Idem, p. 4.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> León Tello, F. J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, Madrid, 1974, p. 33.

<sup>14</sup> Página 7 de la Adición al "Compendio del arte de canto llano" escrita por Manuel Narro.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 11-12.