

Analecta semántica y etimológica del término *vox* en la Edad Media

Héctor Guerrero Rodríguez



Reial Acadèmia Europea de Doctors
Real Academia Europea de Doctores
Royal European Academy of Doctors

BARCELONA - 1914



Dr. Héctor Guerrero Rodríguez (León, 1974)

Catedrático de Música y Artes Escénicas. Doctor en Artes por la URJC. Profesor Superior de Canto por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Profesor Superior de Piano y Música de Cámara por el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias. Completó sus estudios en el *Trinity College of Music* de Londres, en el Conservatorio *Santa Cecilia* de Roma y en el *Koninklijk Conservatorium* de Bruselas. Especialista en la interpretación vocal e instrumental con criterios históricamente informados.

Como solista de canto ha sido dirigido por batutas de fama internacional y ha cantado en veintidós países de Europa, Asia, América y África. Ha pertenecido al Coro Nacional de España. Ha realizado grabaciones para RTVE, RNE, UER, Radio Gallega, Televisión de Cuba y Televisión Gabón. Tiene en su haber trece grabaciones discográficas. El I.E.P. le concedió la Medalla de Oro a la Excelencia Profesional en 2018.

Paralelamente a su carrera artística e investigadora, posee una amplia experiencia como docente en los principales centros educativos de enseñanzas artísticas de España (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Escuela Superior de Canto y, en la actualidad, en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid donde es profesor de Canto por oposición y Jefe de Departamento). Ha sido responsable de las asignaturas de Canto, Canto Histórico, Repertorio Vocal y Didáctica.

Ha impartido clases magistrales de Canto en los conservatorios superiores de Venecia, Lecce, Fermo, Bologna, Oporto y en la Universidad de Lahti (Finlandia).

Analecta semántica y etimológica del término *vox* en la Edad Media

Excmo. Sr. Héctor Guerrero Rodríguez

Analecta semántica y etimológica del término *vox* en la Edad Media

Discurso de ingreso en la Real Academia Europea de Doctores, como
Académico Numerario, en el acto de su recepción
el 9 de mayo de 2024

por el

Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero Rodríguez
Doctor en Artes

Y contestación de la Académica Numeraria

Excma. Sra. Dra. M. Àngels Calvo Torras
Doctora en Veterinaria y Doctora en Farmacia

COLECCIÓN REAL ACADEMIA EUROPEA DE DOCTORES



Reial Acadèmia Europea de Doctors
Real Academia Europea de Doctores
Royal European Academy of Doctors
BARCELONA - 1914

www.raed.academy

© Héctor Guerrero Rodríguez
© Real Academia Europea de Doctores

La Real Academia Europea de Doctores, respetando como criterio de autor las opiniones expuestas en sus publicaciones, no se hace ni responsable ni solidaria.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante cualquier medio o préstamo público.

Producción Gráfica: Ediciones Gráficas Rey, S.L.

Impreso en papel offset blanco Superior por la Real Academia Europea de Doctores.

ISBN: 978-84-09-59986-8

D.L: B 9064-2024

Impreso en España –Printed in Spain- Barcelona

Fecha de publicación: mayo 2024

⊗ PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Excelentísimo Señor Presidente de la Real Academia Europea de Doctores, Excelentísimos Académicos, Excelentísimas Académicas, estimados compañeros y compañeras, amigos, amigas, señoras y señores.

El día de hoy es relevante para mí en lo académico y en lo personal. Ser recibido como Académico Numerario de esta noble, centenaria y Real Corporación constituye un honor y una alegría indescriptibles. Me siento emocionado y lleno de gratitud. El primero y más grande de los agradecimientos se lo brindo al Excmo. Señor Presidente de la Real Academia Europea de Doctores, el Dr. Alfredo Rocafort Nicolau, agradecimiento que hago extensivo a todos aquellos prestigiosos Académicos que, inmerecidamente, han propuesto y apoyado mi ingreso. Quiero mostrar mi gratitud por la enorme generosidad de la Excma. Sra. Vicepresidenta de la Real Academia, la Dra. Maria dels Àngels Calvo Torras, que hoy me honra hoy con su discurso de acogida en esta Casa.

Con la ilusión de poder aprender del vasto y riguroso conocimiento intelectual multidisciplinar que alberga esta Real Corporación que hoy me recibe y, además, con el compromiso de seguir trabajando para estar a la altura de la responsabilidad que me han otorgado, gracias siempre.

Tengo la enorme dicha de pertenecer a una familia en la que me quieren incondicionalmente. El más grande y, además, el

mayor orgullo y ejemplo, es el de tener a mis padres Julio y M^a Francisca que siempre me han querido y apoyado en todo. Idénticas palabras debo decir de mi hermana pequeña, Patricia. Además, en la familia más cercana, Miguel: gracias siempre. En la siguiente ramificación, mi tía y madrina Carmen, ejemplo de superación y trabajo y mi ahijado Ignacio quien, desde el lugar único y especial que ocupa en la vida es un espejo en el que mirarse y por el que trabajar para mejorar como sociedad y como personas. Sin hacer una lista interminable de familiares sí quiero nombrar a mis tías Olvido y Concepción quienes desde su puesto de segundas madres disfrazadas de amigas me apoyan en todo siempre. Mi gente es muy extensa y no hay sitio ni tiempo para nombrar a todos, están por toda España y desde esta silla desde la que hoy comparezco a todos mi gratitud por todo. Estáis sin ser nombrados.

La música llegó a mi vida casi sin yo quererlo, con las canciones de mi madre y con los interminables versos en romance que mis abuelas Felicidad y Olvido me recitaban llenos de toques regionalistas de Guadalajara y de León. A veces, los mismos romances tenían diferencias notables en los versos que yo tenía que discernir y memorizar de varias maneras. En mi colegio la música se tomaba muy en serio; todos los días cantábamos una canción al empezar las clases que terminaba así: «Buenos días, la mañana ha nacido cantando». Podrán imaginar que, como reza el dicho en latín, *Nulla vita sine musica* que, en mi caso, se aplicó hasta las últimas consecuencias, y todo esto viniendo de una familia de no músicos. En las clases de Educación General Básica mi profesora de música, María Dolores Calderón, nos enseñaba a tocar la flauta dulce –también conocida como flauta de pico– pero no de cualquier manera: ella era flautista profesional y nos instruía en la práctica de este instrumento con una técnica correcta que hacía que su sonido no fuera duro y agresivo. También aprendíamos solfeo y guitarra y todos los días en-

sayábamos canciones media hora antes de comenzar las clases. Fue María Dolores la que me animó a ir al conservatorio. Yo no tenía especial predilección por estudiar música. Por los azares de la vida, mi colegio hoy es sede de una importante fundación musical y pianística conocida en toda Europa. En aquella época lo que más me llamaba la atención era la Medicina y las Ciencias Físicas, por ese orden. Sea como fuere, entré como alumno oficial al conservatorio de mi ciudad, León, centro muy caro para la época ya que no estaba subvencionado y las cuotas eran bastante altas. Podríamos decir que, para una economía media, estudiar música allí era un lujo al alcance de pocos, no de los que tienen talento sino de los que tienen medios. Aprendí mucho de mis profesores de allí, especialmente de Ana Díaz Cano, mi extraordinaria profesora de Solfeo quien me proporcionó las múltiples herramientas de la lectura musical a alto nivel que tanto me han ayudado en mis años como músico profesional. Llegué tarde a la música, pero llegué a tiempo y bien. Comencé los estudios de Piano teniendo ya dieciséis años (eso se considera extraordinariamente mayor en la música) con la profesora Cristina Astiárraga Torío quien me apoyó incondicionalmente a pesar de tener todos los elementos en contra en el conservatorio cuando yo iba haciendo varios cursos en un mismo año académico. No mucho tiempo más tarde, llegó mi profesora y, posteriormente, amiga, Elena González Fernández-Llamazares que me enseñó más técnica, interpretación y estilo, herramientas que me permitieron entrar en el Conservatorio del Principado de Asturias para poder concluir mis estudios de Grado Superior de Música, y lo hice en varias especialidades. Tuve, una vez más, la enorme fortuna de que, por un azar del destino, estaba viviendo en Asturias una de las mejores pianistas del momento, la georgiana Tsiala Kvernadze que me ayudó a formarme como un profesional competitivo enseñándome todos los secretos del piano y de la música de cámara. Tuve por compañeros de clase a músicos que, hoy en día, están haciendo

carreras internacionales fulgurantes y de quienes tanto aprendí y sigo aprendiendo. Me formé en un ambiente de estudio muy serio y exigente. La música es muy severa y requiere de una voluntad de estudio muy alta además de una elevada concepción artística que haga que luches por alcanzar la perfección.

Tuve la oportunidad de mejorar mis estudios pianísticos en el *Trinity College of Music* de Londres y en el Conservatorio Superior de Música Santa Cecilia de Roma. En ambas y prestigiosas instituciones entré con el número uno en las pruebas de acceso, pero a pesar de ello, ningún organismo en España me proporcionó una ayuda o beca para poder abordar los estudios con más tranquilidad. A pesar de este importante logro artístico, tuve que abandonar ambos países prematuramente por falta de medios económicos, pero aún conservo en mi memoria todas y cada una de las preciosas lecciones que allí aprendí, además de haber nutrido mi alma con los maravillosos paseos por la ciudad eterna y por la cosmopolita capital británica.

También estudié Órgano y tuve la suerte de trabajar un tiempo en la bella ciudad que hoy nos acoge con la decana de los organistas patrios, la catalana Montserrat Torrent, quien me acogió con una generosidad impagable. En un perfil multidisciplinar e inquieto como el mío, una nueva materia llegó a mi vida: el Canto. En un principio simultanéé mis estudios de Piano y Órgano con los de la voz. Más adelante tuve que elegir y el canto salió victorioso en esa lid. Tuve oportunidad ya, en mi vida profesional, de trabajar como profesor de Piano en el Conservatorio Profesional de Música José Castro Ovejero de León, puesto que tuve que abandonar cuando realicé las pruebas para la primera institución musical del país, el Coro y la Orquesta Nacionales de España. En esa época pude formarme con prominentes cantantes y pianistas de los que aprendí muchísimo como Isabel Penagos, Montserrat Caballé, Pedro Farrés, Félix

Lavilla y tantos otros que con gran generosidad y paciencia se ganaron el título de maestros. De todos ellos guardo un recuerdo imborrable. Aún recuerdo con vívida emoción la inmensa alegría que sentí cuando me comunicaron que había pasado exitosamente las pruebas como barítono del Coro Nacional de España y que, por si fuera poco, había obtenido el primer puesto en los exámenes de ingreso a la institución. Mi etapa como cantante en el Auditorio Nacional de Música fue muy fructífera y tuve la oportunidad de trabajar con profesionales de reconocido prestigio internacional y de aprender escuchando a los mejores cantantes e instrumentistas del mundo que allí recalaban en la temporada de la OCNE. De allí me trasladé a impartir clases al primer conservatorio del país, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde fui profesor de Canto. Más adelante pasé las pruebas para acceder como pianista y como profesor de Canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid donde trabajé dieciséis años siendo, hasta donde yo puedo saber, el primer profesor con habilitación para impartir la doble especialidad de Canto y Repertorio Vocal en la historia de ese centro, puestos que alterné durante un tiempo habiendo podido adquirir una formación muy poco frecuente pero muy útil en esta profesión. Lo mejor de esa época profesional, haber podido formar a muchísimos alumnos en este noble arte del Canto. Después de la ESCM me trasladé al Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid donde, nada más llegar, golpeó con fuerza la pandemia y, desde entonces, mi trabajo como docente lo desempeñé allí como profesor de Canto y Jefe de Departamento del mismo. No puedo dejar de agradecer a su director, el Prof. Manuel Ángel Ramírez López, el inmenso apoyo brindado a mi persona y la confianza que me regaló desde que llegué a ese centro invitándome a que adoptase un perfil académico alto rescatándome así de un período oscuro en la docencia. Gracias por hacerme recuperar la ilusión y la confianza. Coordinó también las relaciones internacionales

a través del Programa Erasmus + lo que me permite estar al día en los programas internacionales de estudios. He podido coordinar numerosos grupos de trabajo en diversas disciplinas y participar en importantes proyectos docentes. Me logro más reciente es que he sido nombrado Catedrático de Música y Artes Escénicas en la especialidad de Canto.

La docencia me permitió alternar mi vida como intérprete y el aula. He tenido la inmensa suerte de poder colaborar con algunos de los más prestigiosos grupos vocales, cantar en importantes teatros y auditorios en más de veinticinco países, o siendo solista en el género de la Ópera, Oratorio, Lied y canción de concierto y también como instrumentista, tanto como solista tocando con numerosas orquestas como acompañando a cantantes de fama internacional. Esta dimensión que he podido aprender de la música en la faceta interpretativa me ha servido de mucho luego en mi labor como investigador cuando di mis primeros y tímidos pasos realizando una novedosa tesis doctoral titulada «La técnica vocal en la Edad Media: diez siglos de práctica del Canto» que ocupó muchos años de mi vida académica, la misma que me ha traído hasta este privilegiado lugar aquí hoy. Mi gratitud más sincera al musicólogo y organista, el Prof. D. Luis Lozano Virumbrales quien supo guiarme en el proceloso camino de la investigación en fuentes musicales medievales, la mayoría de ellas permanecían olvidadas o ignoradas hasta la elaboración de mi tesis.

Al igual que los monjes medievales que, cuando estudiaban y ensayaban en el coro, buscaban la perfección, los músicos, análogamente, procuramos alcanzarla, pero en la inmensa mayoría de las veces nos parecemos más a Sísifo que a Euterpe, aunque anhelamos su protección de musa de la música.

La música, el canto especialmente, tiene una fuerza indescrip-
tible. Lo decía el filósofo Nietzsche: «sin la música la vida sería
un error» y efectivamente, en mi opinión así es. La música es
orden, es ritmo, es conocimiento, es melodía y fuerza, sutileza
y también silencio; silencio para escuchar, para esperar y apren-
der y para sentir: es armonía y permite expresar nuestro Ethos
y Pathos. Estamos hablando del mundo sensible que consuela,
refuerza, sana y revive a muchas personas. Es asombroso como
la música es terapia en muchas ocasiones. Personas que tienen
dificultad para comunicarse o porque tienen algún tipo de dis-
capacidad se aferran a este arte y serena su espíritu.

Para Beethoven «la música es una revelación más alta que la fi-
losofía» y, muchos siglos antes, para Platón era «un arte educa-
tivo que se inserta en el alma y la forma en la virtud». La música
con la palabra es el canto, la forma más excelsa y sublime de
comunicación humana y es la más alta porque no se puede con-
servar, es efímera, pero imprime un carácter en la persona que
la escucha y mejora al ser que la recibe. Por eso quiero hacer mi
presentación en este docto lugar disertando sobre qué es la voz
en un período fascinante como es la Edad Media.

Sin más dilación, paso al contenido de mi intervención aspi-
rando a ganarme la confianza de esta Real Corporación.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS	7
DISCURSO DE INGRESO	17
INTRODUCCIÓN.....	17
EL TÉRMINO VOZ COMO SIGNO DE COMUNICACIÓN MUSICAL.....	19
EL TÉRMINO VOZ COMO SONIDO.....	25
LA VOZ COMO SIGNO GRÁFICO DE SONIDO.....	41
LA NOTACIÓN MUSICAL.....	49
EPÍLOGO.....	57
BIBLIOGRAFÍA	67
DISCURSO DE CONTESTACIÓN.....	75
Publicaciones de la Real Academia Europea de Doctores.....	83



❧ INTRODUCCIÓN

En la lexicografía musical del pasado existen términos que, para comprenderlos, exigen un estudio semántico que nos permita poder interpretarlos lingüística, estética y funcionalmente. Precisamente esto es lo que ocurre cuando nos enfrentamos a la investigación del término *vox*, voz en fuentes medievales. La dualidad semántica afecta incluso a tratados musicales de los siglos XVIII y XIX, época en la que se empiezan a fijar con gran precisión las definiciones de cada uno de los términos que conforman una obra musical.

Existen fuentes en las que el término *voz* aparece escrito con *b* (habitual en nuestro territorio desde el *Poema de mio Cid* hasta la *Gramática* de Nebrija); igualmente, es reflejado con *v*, la práctica más común en la lingüística y hace referencia al acto fisiológico de la fonación, es decir, al sonido que produce el aire al rozar con un elemento natural. En otras fuentes es sinónimo del signo que representa ese sonido y, en otras, forma parte del organigrama que conforma el código de signos de comunicación musical conocido como notación.

En la Historia de la Música las definiciones se van conservando, alargando, mejorando y completando en el tiempo.



⊗ EL TÉRMINO VOZ COMO SIGNO DE COMUNICACIÓN MUSICAL

Sirva como punto de partida la explicación ofrecida por un autor sevillano de mediados del s. XIX, Antonio Cordero¹, quien fue seise de la Catedral de Sevilla y tenor de la Capilla Real de Madrid y cuya formación vocal estuvo a cargo de José María de Reart² (1794-1867), dedicatario³ de su principal obra teórica⁴ sobre el canto cuando trata de definir la *voz*:

Buscando una contestación á la pregunta que me satisficiera enteramente, he consultado las mejores obras de los mas sabios fisiólogos y literatos musicales asi españoles como extranjeros, y ninguna ha resuelto completamente mis dudas. El que con mas claridad define la voz, es nues-

1 Antonio Cordero nació en la ciudad de Sevilla en las postrimerías de marzo del año 1823. Fue seise de la Catedral de Sevilla donde ingresó el 9 de julio de 1832. Fue alumno y discípulo del Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, Hilarión Eslava. Se dedicó a la ópera italiana en la compañía de D. Luis Olona actuando en teatros en Granada, Málaga, Cádiz y Sevilla. Estuvo en activo hasta el año 1848, fecha en la que se trasladó a Madrid para continuar sus estudios con Eslava, en aquel entonces director de la Real Capilla de S. M. Abandonó su idea de hacer carrera como solista para pertenecer con un empleo de carácter fijo (tenor supernumerario) en la Real Capilla.

2 Maestro de Canto de origen francés muy conocido en la primera mitad del s. XIX. Impartía sus clases de forma altruista.

3 *A la dulcísima cuanto afflictiva memoria del Sr. D. José Maria de Reart y de Copons, Barón de Salamo, Señor de Aiguaviva, Cariano de Montiel, Oficial de la antigua Guardia Walona, Coronel retirado de infantería; virtuoso, benéfico y paternal maestro y ejida (por amor al arte) de los españoles pobres, aspirantes á ejercer la carrera de cantante etc. etc. Su discípulo*, Madrid: s/f.

4 CORDERO, Antonio, *EL ARTE DE CANTAR BIEN, Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Eslava, 1873.

tro compatriota Arteaga.⁵ Pero hecha la síntesis de lo que dice al analizarla, solo se deduce de ellos que la voz es aire sonoro.⁶

Sin respetar el orden cronológico, pero sí de interés en cuanto las definiciones de la voz que nos han legado los intelectuales y estudiosos de la semántica, encontramos en la primera mitad del s. XVIII a Sebastien de Brossard⁷ quien, siendo Maestro de Música de la iglesia-catedral de Meaux y Maestro de Capilla de la iglesia-catedral de Estrasburgo, elaboró un complejo y completo *Dictionnaire de Musique*⁸, donde en la segunda acepción en la entrada del término voz se recoge que «se llama voz a los siete grados de los sonidos que forman la octava y que se distinguen los unos de los otros por sus siete monosílabos, ,ut, re, mi, fa, sol, la, si». Este diccionario del autor francés fue muy apreciado y utilizado en España en la época y recoge, en esta sucinta pero magnífica definición, toda una tradición medieval y renacentista que, pasados cin-

5 No indica el autor más referencias sobre Arteaga y se presupone que se refiere al jesuita Esteban de Arteaga nacido en Segovia (Moraleja de la Coca) en el año 1747 y muerto en París en 1799. Fue un jesuita expulso que se desplazó a Bolonia tras la orden de Carlos III en 1767. Tiene producción tanto en lengua italiana como en lengua castellana.

6 CORDERO, Antonio, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano por Don Antonio Cordero, profesor de Canto en esta Corte y tenor de la Real Capilla de S.M.* Madrid: 1858, pp. 37 ss.

7 Sebastien de Brossard, (Dompierre,1655-1730).

8 *C'est de là 2^o. qu'on nomme Voix les 7. Degrez de Sons qui forment l'étendue de l'Octave, & qu'on distingue les uns des autres par les sept monosyllabes Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.* BROSSARD, M. Sebastien de, *DICTIONNAIRE DE MUSIQUE, Dictionnaire de musique; contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez dans la musique ... ensemble une table alphabetique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins & italiens, pour servir de supplement, un traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les termes italiens, latins & françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs, qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays & de langues ; par M. Sébastien de Brossard, cy-devant prébende député et maître de chapelle de l'Eglise Cathedrale de Srasbourg, maintenant grand chapelain et maître de musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux.* Amsterdam: Troisième édition, Aux dépens d'Estienne Rogier, marchand libraire [añadido a pluma en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid], ca. 1708.

cuenta años, romperá el polifacético Jean Jacques Rousseau.⁹ El término voz viene recogido en su magistral *Dictionnaire de la Musique*¹⁰, suscribiéndose como ya lo habían hecho y lo harían muchos otros diccionarios anteriores y posteriores, mediante una acepción similar a la que más adelante haría el ya citado maestro Cordero:

Voz. La suma de todos los sonidos que un hombre puede, hablando, cantando, gritando, sacar de su órgano, formando aquello que se llama voz. [...] Ved Sonido [...]

Sonido. Cuando la agitación enlazado al aire por la colisión de un cuerpo rozado por otro, llegando hasta el órgano de la audición produce una sensación que se llama ruido (sonido)[...] todo movimiento del aire que se hace sensible al oído.¹¹

Comparando la definición que se puede encontrar en dos diccionarios, uno etimológico castellano y otro latino junto con el de la Real Academia Española, permite sumergirse en la historia de esta dualidad semántica del vocablo *vox-voz* y tener una visión global bastante aproximada que permita entender mejor el origen de esta acepción en su doble vertiente cuando se compare con las ofrecidas por las fuentes medievales, tratados escritos en latín, también por la fuentes renacentistas donde los autores escriben sus teorías tanto en latín como en romance.

9 Jean Jacques Rousseau, Ginebra (Suiza), 1712-Ermenonville (Francia), 1778. Fue un político y filósofo que se interesó fundamentalmente por la música. Partidario en sus inicios de la ópera italiana, posteriormente se adhirió a las reformas de Gluck. Fue uno de los grandes iniciadores de la ópera cómica y del *Singspiel* alemán.

10 ROUSSEAU, J. Jaques, *Dictionnaire de la Musique*, París: 1768.

11 VOIX, s. f. *La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa Voix. (Voyez Sonus).*

SON, s. m. *Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle Bruit.*

El diccionario etimológico castellano¹² de Joan Corominas¹³ explica que la voz tiene su el origen del término latino *vox-vocis* para posteriormente definirlo como «sonido producido por el aire expelido por los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales». Otro diccionario moderno¹⁴, el de Agustín Blánquez¹⁵ nos regala una definición de voz como una de «origen obscuro: algunos lo creen derivado del griego *ops*, y otros del sánscrito *vac* [...]». Por último, el Diccionario de la Real Academia Española¹⁶ recoge dos acepciones de este término:

(Del lat. *vox*, *vocis*).

1.f. Sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales[...]

14. «Mús. Sonido particular o tono correspondiente a las notas y claves, en la voz de quien canta o en los instrumentos.

Una vez ofrecidas las acepciones del término *voz* que fueron recogidas en los diccionarios modernos, ofrezco otras tres definiciones de otros diccionarios publicados en España antes del s. XIX porque, a partir de este siglo la semántica musical se terminó de centrar y están perfectamente explicados sus términos en los manuales de música y diccionarios.

12 COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1984.

13 Joan Corominas, Barcelona-1905, Pineda de Mar-1997. Fue un filólogo, lexicógrafo y etimólogo catalán.

14 BLÁNQUEZ, Agustín, *Diccionario latino-español*, Madrid: Gredos, 1984.

15 Agustín Blánquez, Valladolid, 1883-Barcelona, 1965. Fue un historiador, bibliotecario, arqueólogo, archivero, filólogo clásico y profesor universitario español.

16 *Diccionario de la lengua española*, -DRAE-Real Academia Española, 22 edición, 2001.

El primer diccionario monolingüe del castellano, es decir, el primero en el que el léxico castellano es definido en esta misma lengua, corrió a cargo del erudito Sebastián de Covarrubias y Orozco¹⁷ y fue publicado en el año 1611. Como se ha explicado al principio de esta intervención, las definiciones se fueron corrigiendo y aumentando con el paso de los siglos y la que ofrece Covarrubias utiliza el mismo planteamiento que usó Isidoro de Sevilla¹⁸ en sus *Etimologías*¹⁹ muchos siglos antes. El *Tesoro*²⁰ de Covarrubias ejerce de puente entre la tradición latina-castellana recogida en el *Diccionario Español-Latino* de Antonio de Nebrija, y el primero publicado por la Real Academia Española (RAE) en 1726, cuya finalidad era dar carácter oficial a los vocablos usados por la sociedad en cada momento de la Historia; de ahí el nombre con el que normalmente se le cita: *Autoridades*.²¹ Tras él, a finales del s. XVIII aparece el primer diccionario español²²

17 Sebastián de Covarrubias y Orozco, Toledo, 1539-Cuenca, 1613. Lexicógrafo, criptógrafo, Capellán del Rey Felipe II, Canónigo de la Catedral de Cuenca y autor del *Tesoro de la lengua castellana o española*.

18 Isidoro de Sevilla. Cartagena? ca. 556-Sevilla, 636. Arzobispo de Sevilla, teólogo, filósofo, polígrafo, santo y Doctor de la Iglesia.

19 SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2009, (edición bilingüe, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta. Introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz).

20 *Tesoro de la lengua castellana o española. Compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco, Capellan de su Magestad, Maestrescuela y Canonigo de la santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Catolica el Rey Don Felipe III. nuestro señor. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N S. Año del Señor M.DC.XI.*

21 *Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Fhelipe V. (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. En Madrid: En la imprenta de la Real Académiá Española: Por los herederos de Francisco del Hierro. Año de 1726.*

22 *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana: su autor el P. Esteban de Terreros y Pando. Madrid: MDC-CLXXXVI. En la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.*

dedicado expresamente al arte que fue compuesto por Esteban de Terreros.²³

Para Covarrubias la voz *-Boz* en el original-, «es propiamente el sonido que profiere el animal por la boca [...]»; *Autoridades* recopila las dos acepciones, «[...] en la música es el sonido particular, u tono correspondiente a las notas y claves, u en la voz del que canta, ò en los instrumentos», mientras que, por su parte, Terreros, en la primera de las acepciones que recoge define así: «se dice del canto, y de la modificación del sonido en cuanto dice relación a la Música. [...] Sonido de algún instrumento».



23 Esteban Terreros y Pando. Trucios, Vizcaya, 1707-Forlì, Italia, 1782. Con veinte años entró en la Compañía de Jesús. Estudió en el colegio de la Compañía de Oropesa, Toledo y en la Universidad de Alcalá de Henares. Profesor de Latín, Filosofía, Matemáticas; en Madrid Retórica en el Real Seminario de Nobles fundado por Felipe V y en el Colegio Imperial que había fundado María de Austria, hermana de Felipe II, ambos centros regentados por los Jesuitas. Como el resto de los jesuitas fue desterrado a Italia por la Pragmática Sanción de Carlos III, estableciéndose en la ciudad de Forlì.

⊗ EL TÉRMINO VOZ COMO SONIDO

La tradición ancestral recoge la acepción de *voz* como aquella que equivale a *sonido* y también a voz humana siendo principio y fundamento esencial, primero del lenguaje y después de la música. Isidoro de Sevilla ya lo refleja en su Libro III que lleva por título *Acerca de la Matemática* en el apartado dedicado a la música: «de la reverberación del aire por el hálito espirado, nacen las palabras». Esta definición será copiada por todos los teóricos medievales, unos con mayor literalidad y otros inspirándose en ella. El religioso dominico afincado en París entre los s. XIII y XIV, Jerónimo de Moravia²⁴ nos dice que «la voz es aire batido por un soplo, de donde se pronuncian las palabras»²⁵ y, como se ve, recoge la tradición recogida por Isidoro en el s. VII y repetida casi hasta nuestros días pero que también fue aceptada por todos los teóricos griegos y romanos. En las obras de autores grecolatinos podemos encontrar esta definición en Diomedes, en Prisciano, en el polígrafo Marco Terencio Varrón que la define (según la teoría de los estoicos) como *spiritus*. De igual manera en Platón o Arquitas de Tarento y en todos aquellos que escribieron sobre *Ars Gramaticæ* y *Ars Metricæ*, aplicando sus principios a la poesía (Tracio, Horacio, Ovidio, Lucrecio, Donato, Filoxeno, Terencio el

24 Jerónimo de Moravia fue un teórico del que no se tienen noticias hasta el año 1272, año en que aparece en París hasta 1304 como religioso dominico. A partir de esa fecha tampoco hay documentación alguna. Su *Tractatus de Musica* es una compilación con carácter enciclopédico que contiene temas de Gregoriano y Polifonía extraídos de autores anteriores a él.

25 *Unde vox est aer, spiritu verberatus; unde et verba nuncupata*. JERÓNIMO DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*, COUSSMAKER, E. de, *Scriptorum de Musica Medii Ævi, novam seriem A Gerbertina alteram*, Sant Blasianis: 1784, tomo I, pp. 7 ss.

ditirámbico quien alterna la poesía con la dramaturgia, Fortunaciano y tantos otros como los oradores en sus tratados de Rethorica, Cicerón, Quintiliano, Virgilio o Diógenes).

Todas estas definiciones clásica grecorromanas fueron retomadas en la Edad Media a través de la explicación, traducción y divulgación que de ellas hizo Boecio²⁶ en su obra *Institutio-ne Musica* que, sin lugar a duda, representa toda una codificación de las técnicas musicales de la cultura griega transmitida a la Edad Media y esta, una vez recogidas y comentadas estas ideas, sobre todo a partir del s. IX, fue cristianizada por su contemporáneo Casiodoro.²⁷ Cada vez que la práctica totalidad de los autores, al hablar en sus tratados de Canto Llano *De subieto musicae* –sobre el sujeto de la música–, *Genera Musicae* –géneros de la música– o *De tribus partibus musicae* –de las tres partes de la música– se pone de manifiesto esta acepción del término *voz*.

Volviendo al romano Boecio, este nos regala la definición de *voz* en el tercer capítulo del primer libro de su obra *Sobre el fundamento de la música*, titulado *Sobre las voces y sobre los elementos de la música* que reza así:

[...] La consonancia, modulación de la música, no puede producirse al margen del sonido; el sonido, a su vez, no se da al margen de algún tipo de impulso y percusión; y el impulso, de suyo, y la percusión en modo alguno pueden

26 Anicius Manlius Severinus Boecio, Roma ca.480-ca.524. Primer ministro del emperador Teodosio quien ordenó su ejecución bajo sospecha de traición. Escribió *De Institutio-ne Musica* que transmite las enseñanzas de los músicos griegos en cinco libros.

27 Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius. Scyllacium, ca. 485-Vivarium, ca. 580. Primer Ministro de los emperadores Teodorico y Atalarico; fundador del monasterio de Vivarium. Escribió *De artibus et disciplinis*, obra que incluye el tratado *Institutiones Musicae*.

existir si no ha precedido un movimiento. Si, en efecto, todo estuviera inmóvil, no podría una cosa concurrir con otra, de manera que una fuera impulsada por la otra, si no que, estando todas quietas y privadas de movimiento, necesariamente no se produciría ningún sonido. Por eso se define el sonido como una percusión del aire ininterrumpida hasta el oído.²⁸

Figura 1: Tumba de Boecio en San Pietro in Ciel d'Oro de Pavía (Lombardía, Italia).



Foto del autor.

28 Citado en *Sobre el fundamento de la música*, Madrid: Gredos, 2009, Libro I, cap. III, p. 84, (introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano).

Aproximadamente, cien años más tarde Isidoro abunda en la idea del sonido como percusión del aire al afirmar que:

Voz es la reverberación del aire por el hálito espirado, y de ahí que a las palabras se les llama verba. En sentido estricto, la voz solo pertenece a los hombres o a los animales irracionales. En un sentido impropio y abusivo se aplica la denominación de voz a otros sonidos, como: [resonó la voz de la trompeta, o las voces rotas desde el litoral]. (Virg., En.3, 556), pues es natural que los escollos de la costa resuenen [...]²⁹

En ese mismo libro insiste en la definición de voz concretando la cualidad de los hombres para la interpretación musical:

El primer tipo de música, llamada armónica, es decir, modulación de la voz, es propia de los cómicos, de los trágicos y de los coros, así como de todos cuantos cantan con su propia voz. Esta produce un movimiento que tiene su origen tanto en el espíritu como en el cuerpo; de ese movimiento nace el sonido, que produce la música, que en el hombre se llama voz.³⁰

29 *Vox aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationalium animantium. Nam in aliis abusive nos proprie sonitum vocem vocari, ut vox tubae infremuit, (Virg. Aen. 3,556). ISIDORO DE SEVILLA, op. cit., 20, 2, pp. 436 ss.*

30 *Prima divisio Musicae, quae harmónica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur, quae in homine vox appellatur [...]. Ibid. 20,1, pp. 436 ss.*

Figura 2: Tumba de San Isidoro de Sevilla en la Real Colegiata Basílica de San Isidoro de León.



Foto del autor.

Tras Isidoro pasamos al s. IX con el *Señor Odón*³¹ al que durante mucho tiempo se le atribuyeron obras que luego, los investigadores, demostraron que no eran de él como *Dialogus de Musica*, *Enchiridion Musices* o *Musica artis disciplina*. Siendo fieles a

31 Odo de Cluny. Maine ca.878 – Cluny 942. Su vida la conocemos a través de su biógrafo, Juan de Salerno: estudió en la corte de Guillermo, Duque de Aquitania; en 899 ingresa como canónigo-cantor en la basílica de san Martín de Tours; en 909, Abad Saint-Géraud d'Aurilla, abadía de gran prestigio por las investigaciones llevadas a cabo en su *Scriptorium*, y en 927, Abad de Cluny.

cómo aparece en la obra de Martino Gerberto³², amplía la definición diciendo que esa voz que produce los sonidos es únicamente propiedad de los hombres y de los animales: «La voz es el aire soplado por el espíritu, de él nacen las palabras. La voz, empero, es propia de los hombres, o de los animales irracionales».³³

Sin salir de este s. IX encontramos al monje benedictino Aurelianus Reomensis (San Juan de Reome)³⁴ que fue uno de los primeros que aún insistía en la definición que había creado Boecio y retomado Isidoro de Sevilla. También en el s. IX pero en otra región europea, las Ardenas, Regino Prumiensis (Prüm)³⁵, avanzó en la definición de *voz* al exponer una evolución doctrinal de los teóricos creando nuevos matices exponiendo cómo toda voz es sonido pero no todo sonido es voz. Coincide plenamente, literalmente con el de Reome:

Antes de discernir las partes de la música, hablemos de la voz y del sonido. Aunque toda voz es sonido, no todo sonido se puede decir con propiedad sea voz, porque toma el nombre de voz toda aquella criatura que aspira el aire vital y expulsa el sonido por medio de un impulso, de un movimiento o respiración [...]³⁶

32 GERBERTO, Martino, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto. Monasterii et congreg. S. Blasii in Silva Nigra abate*: Typis San-Blasianis, MDCCLXXXIV.

33 *Vox est aer verberatus, unde et verba dicta. Proprie vox est hominum vel omnium animalium [...]* DOMNI ODDONIS, *De musica*, GERBERTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 283 s.

34 Tan sólo sabemos de su vida que fue monje en la abadía de Reomé, en Langres, al Este de Francia y que alrededor del año 900 escribió el único tratado de música que se conserva *De Musica disciplina*.

35 Altrip (Ludwigshafen), ca.842-Treveris, 915. Abad del monasterio de Prüm en la actual Renania-Palatinado. Tan solo se conservan dos obras suyas: *Epistola de Harmonica Institutione y Tonarius*.

36 *Sed antequam partes musicae institutionis discernamus, primun de voces & sono aliquid dicamus. Quamquam itaque omnis vox sonus sit, non tamen omnis sonus recte dici*

Sin alejarnos mucho de este periodo, casi coetáneamente, un tratado anónimo bautizado por los musicógrafos como *Quid est cantus*, se pregunta en sus primeras líneas «¿qué es el canto?» y se contesta que es: «La pericia de la música, la inflexión y modulación de la voz. ¿Cómo se traduce el canto? Del cantar, esto es, de la pericia de la música, del arte y de la modulación de la voz».³⁷

Como se puede comprobar, esta idea recogida en Boecio de que «el sonido que es voz, es un sonido reverberado por el aire y sensible al oído», servirá de inspiración a todos los tratadistas medievales partiendo, como siempre, de las *Etimologías* de Isidoro.

Entrado el s. XI, Heinricus Augustensis³⁸ regresaba a las teorías de Isidoro y, cuando se refiere a los tres tipos de música, en el apartado de la *Música humana* en su tratado *Musica*, comenta la exclusividad de la emisión vocal del animal racional: «Discípulo: ¿qué es la música humana? Maestro: Aquella que se produce mediante las vivas voces de los hombres».³⁹

potest. Ea igitur creatura, que vitali spiritu adspiratur, vocem redit [...] AURELIANUS REOMENSIS, De harmonica Istitutione, GERBERTO, op. cit., vol. I, p. 237a y también en REGINO PRUMIENSIS, De harmonica institutione, THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/REGDHI>

37 *Quid est cantus? peritia musicae, artis inflexio vocis et modulatio. Quare dicitur cantus? a canendo, idest, a peritia musicae, artis vel vocis modulatione. ANÓNIMO, Quid est cantus?, s/f, THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ANOQUID>*

38 Tan solo se sabe de él que vivió entre el año 1000 y el 1080. Fue obispo de Augsburgo. Se conserva una obra de él titulada *Musica*.

39 *D-Quae est humana? M-Quam vivae voces hominum efficiunt. DOMNI HEINRICI AUGUSTENSIS MAGISTRI, Musica, THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HEIMUS>*

Avanzando un poco más en la línea del tiempo nos encontramos con el ya citado Jerónimo de Moravia quien, ya en el s. XIII, reproducirá la cita literalmente volviendo también a la definición del hispalense: «la voz es el aire baido por un soplo, de donde se pronuncian las palabras». ⁴⁰ Esta revelación es de gran interés en este tratado cuando hace referencia a la modulación de la voz y su función en el mundo del teatro. De forma exhaustiva y genial ya lo había presentado poco antes en el tiempo como doctrina teatral la obra del inglés Joannis Saresberiensis ⁴¹, conocido en castellano como Juan de Salisbury: *Polycraticus*. ⁴² Esta función, la modulación de la voz, será una constante en los tratados posteriores.

El paduano Marchettus ⁴³ escribió en su tratado *Lucidarium in arte musicae*, la idea desarrollada que ya habían expuesto el Arzobispo de Sevilla, Hucbaldo o Bergón Augiensis: «La música armónica es aquella que se hace por medio del sonido, que es la

⁴⁰ *Unde vox est aer, spiritu verberatus; unde et verba nuncupata*. JERÓNIMO DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*, COUSSMAKER, E. de, *op. cit.*, 1784, tomo I, pp. 7 ss.

⁴¹ Juan de Salisbury, Salisbury, ca. 1115-Chartres, 1180. Fue un prelado francés alumno de Abelardo en la ciudad de París y Chartres además de secretario del Arzobispo de Canterbury. Es considerado como uno de los representantes del conocido como humanismo medieval.

⁴² MIGNE, J.-P, *PATROLOGË CURSUS COMPLETUS sive bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, economica, omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, qui ab ævo apostolico ad usque innocentii iii tempora floruerunt, recusio chronologica omnium quæ exstiterunt monumentorum catholica traditionis per duodecim priora ecclesie secula [...]*, vol. 199, París: *accurante J.-P. Migne, cursuum completorum in singulos scientie Ramos, Reditore*, 1802- 1865, pp. 379 ss.

⁴³ Sin datos de su vida, se supone que nació en Padua (Italia); escribió en los últimos años del siglo XIII y principio del XIV. Representante de los procedimientos musicales del *Ars Nova* trabajo en Florencia, donde escribió entre los años 1317-18, la teoría sobre el Canto Llano, *Lucidarium in arte musicae planae* y entre 1321 y 1326 su tratado de polifonía, *Pomerium in arte musica mensurate*.

voz, esto es, la producida por el hombre y los animales».⁴⁴

En el primer tercio del s. XIV, Walteris Odingtonis o, como se le conoce más comúnmente, Walter Odington⁴⁵, hace un resumen sobre los innumerables capítulos que hay sobre las tres partes en las que se divide la música e insiste en la apropiación de la emisión vocal en los actores:

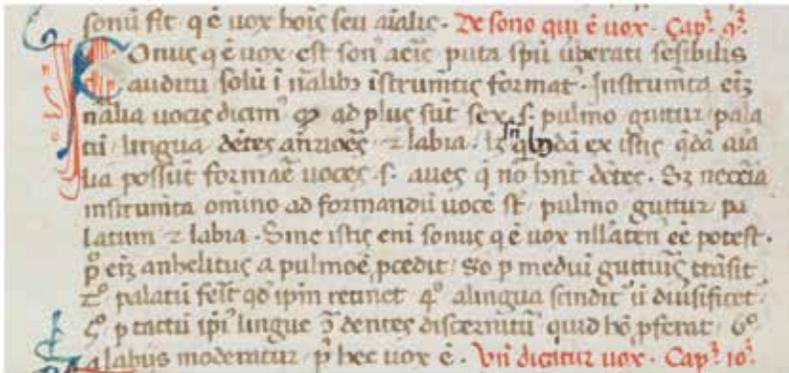
La música se divide en tres tipos, a saber, orgánica, rítmica o sea métrica, y armónica. La orgánica consiste en los instrumentos sonoros y entre ellos unos hacen que suenen por el aire como el órgano y la trompeta; otros, empero, suenan por el pulso, como la cítara o el tímpano o el salterio. La rítmica o métrica es aquella que necesita de las palabras y se manifiesta en el baile y las canciones y se estructuran mediante los pies métricos. Armónica es la modulación de las voces y la unión de varios sonidos y está destinada a los comediantes, a los actores de la tragedia y a los coros y a todos aquellos que cantan con su propia voz.⁴⁶

⁴⁴ *Musica harmonica est illa, quae fit per sonum, qua est vox, hoc est, per hominem et animalia: [...],* MARCHETUS DE PADUA, *Lucidarium*, GERBERTO, *op. cit.*, vol. III, pp. 66 ss.

⁴⁵ ? s/f- ? c.1330. Monje benedictino de Evesham, en 1316 vivió en Oxford. Su obra es fundamental para el estudio de la notación mensural. La única obra que se conserva es *De speculatione musicae*.

⁴⁶ *Musica quidem tres partes, scilicet, organica, rithmica seu métrica et armonica. Organica est que consistit in instrumentis sonoris; et alia quidem fiunt ut flatus sonent, ut organa et tube; alia vero ut pulsu sonent, ut cithara timpanum, psalterium. Rithmica seu métrica est que requirit incursionem verborum et decernit in gestis et carminibus, aut pedes, quibus constant, apte cohereant. Armonica est modulatio vocum et plurimorum sonorum coabatio, et pertinet ad comedos, tragedos et choros, et eos qui propria voce cantant; et in his omnibus est ratio una ut patebit [...].* ODINGTON, Walter, *De speculatione musicae*, COUSSMAKER, *op. cit.*, tomo I, p. 182.

Figura 3: *Lucidarium* de Marchetus de Padua.



Detalle. Disponible en Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 689 (1200).

Tenemos entonces que la música orgánica es la que producen los instrumentos sonoros y, de entre ellos, destacan aquellos que suenan por el aire: aquellos que reverberan y que son aerófonos, en primer plano, la voz. Entre estos, están también los instrumentos que suenan por pulso y, tal como se ha expuesto en la cita del tratado *De Musica* de Boecio, ningún sonido se puede producir sin un tipo de impulso y una percusión que venga de un movimiento anterior.

Para este monje inglés, el segundo tipo de música es la rítmica o también llamada métrica. Esta es aquella que procede de las canciones y que necesita una estructura basada en los pies métricos.

La tercera y última de las divisiones de este científico, es la armónica, aquella que está destinada a los comediantes, a los actores de tragedia y a los coros –como se puede ver también en el *Polycraticus* del Saresberriense– cuando se refiere a «aquellos que cantan con su propia voz».

Siguiendo esta costumbre o tradición, a partir del s. XIV las referencias al tema han de ser repetitivas. Boecio es citado ininterrumpidamente por todos los teóricos; sirva de ejemplo Johannes Tinctoris⁴⁷ cuando especifica que «la voz es el sonido natural o los producidos artificialmente por los instrumentos».⁴⁸ Para Adami Fuldensis⁴⁹

[la voz] se produce desde el cuerpo y el alma, con los hálitos y la complexión de los miembros, pues sin duda el hombre vive de la armonía, rota esa su proporción se muere. Y este género lo estudian los físicos, de los cuales no decimos nada hasta ahora.⁵⁰

Entre los dos tratados anteriores (Tinctoris y Fulda) hay un tratado anónimo, contemporáneo de ellos, que define la *música*

47 Braine L'Alleud c. 1435- Nivelles c. 1511. Maestro de Capilla en la Corte de Fernando de Aragón, en Nápoles, más tarde canónigo de la catedral de Nivelles. Su obra abarca la teoría que sobre música se conocía en su época: *Terminorum musicae definitorium*; se trata del primer diccionario sobre música que aparece en la historia; *De inventione et usu musicae*, *Liber de contrapuncti*, *Complexus effectuum musices*, sobre los efectos y afectos de la música; *Proportionale musices*, *Liber imperfectionum*, *Tractatus de regulari valori notarum*, *Tractatus de alterationum*, *Tractatus de notis et pausis*, *Liber de natura et proprietate tonorum*. Se han conservado algunas *Chansons* compuestas por él y una Misa parodia sobre *L'home armé*.

48 *Quo ad tertium, vox est sonus naturabilis aut artificialibus instrumentis formatus. Sex autem sunt voces universales scilicet: ut, re, mi, fa, sol, la, quas quidem per ordinem differre possumus.* TINCTORIS, Johannes, *Tractatus de musica*, COUSSMAKER, *op. cit.*, tomo IV, p. 6b.

49 Fulda c.1445- Wittenberg, 1505. Monje en el monasterio benedictino de Vormbach hasta el año 1490 en que entra como Maestro de Capilla en la corte de Federico de Sajonia y en 1502 maestro de música de la universidad de Wittenberg, ciudad en la que murió a causa de una peste. Su única obra conocida hasta la fecha, el tratado *De musica*; sin embargo, se conservan dos antífonas, un *Magnificat*, siete himnos, una Misa y una colección de canciones.

50 *Humana (vox) estat in corpore & anima, spiritibus et membrorum complexione, nam harmonia durante vivit homo, rupta vero eius proportione moritur. Et hoc genus considerant physici, de quibus nihil at presens.* ADAMI DE FULDA, *Musica*, GERBERTO, *op. cit.*, vol. III, cap. I, p. 333.

humana como «[...] aquella que se produce desde la cabeza con la voz sonora del hombre». ⁵¹

En breve cita extraída del tratado *Brevis collectio artis musicae*, escrito por el franciscano Bonaventura da Brescia ⁵², nos recuerda nuevamente la teoría de Boecio y, con ella, a pesar de que existen muchas otras, se puede cerrar el capítulo de esta acepción del término *voz* en la Edad Media. Reza así: «el sonido que es la voz, según Alberto Magno en su segundo libro “De anima” no es otra cosa que la percepción de lo que oye el oído movido por el aire». ⁵³

A modo de colofón, ya entrado el s. XVI y una vez superada la Edad Media, el ciego burgalés Francisco de Salinas ⁵⁴ nos presenta idéntica teoría cuando admite que de entre las voces de todos los seres vivos la voz humana ocupe el lugar principal porque solo esta está dotada de la capacidad, de

51 *In tria genera diversarum specierum dividitur musica, scilicet, mundanam, humanam et instrumentalem. Mundanam idem est quod caeli volubilitate et semper superioris collisione conficitur, et haec harmonia nuncupatur caelestis musica vel dulcis cantilena dicitur. Humana musica est quae ex hominis capite canora voce profertur.* ANONIMUS, *Questiones et solutiones ad videndum tam mensurabilis cantus quam immensurabilis musica*, THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANOQS_TEXT.html

52 Bonaventura da Brescia. ¿?-¿? Teórico musical de finales del s. XV, vivió y trabajó en Brescia. Fue un monje franciscano autor de importantes obras como el *Breviloquium* o su *Regula musicae plane, Brevis collectio artis musicae*.

53 *Sonus qui est vox, iusta Albertum Magnum, libro secundo De anima, nihil aliud est nisi perceptum per auditum ex aere con moto.* BONAVENTURA DA BRESCIA, *Brevis collectio artis musicae*, no. 11. Cap. IV, THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/BONBRE>

54 Burgos, 1513-Salamanca, 1590. Sirvió en Santiago de Compostela al cardenal Sarmiento; (1478- 1541). Vivió unos años en Roma; de 1553 a 1558 sirvió, como organista, al Duque de Alba, primero en Nápoles, luego en España donde llegó el año 1561, ocupando el puesto de organista en la catedral de Sigüenza – 1559– y de León –1563 a 1567– regentando la cátedra de música de la Universidad de Salamanca desde 1567 hasta 1587. Su única obra conservada es *De música libri septem*, Salamanca, 1577.

la facultad de hablar y de cantar. Por ello es solo el hombre el que «podemos decir con verdad y propiedad que canta y habla». ⁵⁵

Todavía más lejos en el tiempo y en pleno s. XVII, Pietro Cerone ⁵⁶ sigue retomando las teorías medievales sobre la dualidad del vocablo *voz* cuando argumenta que «las voces no de otra cosa nacen que del ayre herido con violencia, el qual sin duda (como dicho es) no se puede a ver sin el movimiento [...]». ⁵⁷ Añade que

el sonido, es ayre herido; el qual sin deshazerse llega à nuestros oydos.[...] La voz es un sonido manifestado ò pronunciado de la boca del animal: la qual se divide en boz humana y no humana, es à saber Articulata y Confusa: advirtiendole que entre todas las bozes, la voz humana tiene el primer lugar, siendo ella la mas dulce y la mas noble: Esta boz humana dividese en tres partes, en una que se dize boz continua, en otra que se llama boz diferente ò suspensa con intervalo, y en otra que participa de la naturaleza de entrambas [...] ⁵⁸

55 *Inter ómnium animalium voces merito vox humana principem locum obtinere censetur; quoniam ea sola loquendi et canendi facultate praedita est. Unis enim homo vere ac proprie dicitur canere et loqui: caetera vero animalia per analogiam quandam et similitudinem, ut prata atque aquae ridere dicuntur.* DE SALINAS, Francisco, *De Musica libri septem*, Salamanca: 1577.

56 Domenico Pietro Cerone. Bérgamo c.1566–Nápoles, 1625. Cantor en la Capilla de Felipe II desde 1592 hasta 1603; en 1609 aparece en los documentos como Maestro de Música en la iglesia de la Annunciata y en la Capilla del Virrey de Napoles en 1610. En Nápoles publicó para sus alumnos *La regole ...del canto fermo*, 1609, y *El Melopeo y Maestro*, escritas en castellano, en 1613.

57 *EL MELOPEO Y EL MAESTRO. TRACTADO DE MUSICA THEORICA Y PRATICA [...] Compuesto por el R. D. PEDRO CERONE de Bergamo: Musico en la Real Capilla de Nápoles [...] Nápoles: 1613, libro II, cap. LXXVI, pp. 322 ss.*

58 *Ibid.*

Avanza el tiempo y en pleno s. XVIII, Pablo Nasarre⁵⁹ (organista y compositor aragonés) en su obra *Fragmentos músicos [...]*⁶⁰ nos deja su particular opinión sobre lo que entiende por voz: «¿Qué se entiende por voz? Según el filósofo, es un Sonido proferido de la boca viviente [...]». ⁶¹ Abundando en esta idea, el que fuera salmista de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, Francisco Marcos y Navas⁶², publicó un tratado muy extenso que lleva por título *Arte, ó compendio general del canto llano [...]*⁶³ en la ya pedagógicamente tradicional metodología de pregunta del alumno, respuesta del maestro, ofrece esta bella definición: «P. ¿Qué es la voz? R. Es una percusión del ayre en la áspera arteria, hecha por el alma, con intención de dignificar alguna cosa [...]». ⁶⁴

Regresando al maestro de Bérghamo, nuevamente en su tratado *Melopeo y maestro* realiza una síntesis definitiva al emplearse en diferenciar el sonido y la voz. Admite que «el sonido es aquel que solamente se oye, y es batimento de ayre que llega hasta el oydo; y no representa cosa ninguna al nuestro entendimiento».

59 Zaragoza ca. 1655- Zaragoza, ca. 1730. Ciego de nacimiento, ingresó en el convento de San Francisco de Zaragoza; discípulo de Pablo Bruna (1611-1679). Su obra está basada fundamentalmente en la obra de Zarlino (1517-1590): *Fragmentos músicos*, dos volúmenes, escritos entre 1683 y 1700; *Escuela de música según la práctica moderna*, dos volúmenes, 1723-1724.

60 *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición compuestos por Fr. Pablo Nasarre [...] de la Regular Observancia de N. Seráfico P. S. Francisco [...] Madrid: 1700. Ibid., cap. III, p. 4*

61 *Ibid.*, cap. III, p. 4

62 Se desconocen el lugar y la fecha de su nacimiento y muerte; tan solo sabemos por la primera página de su obra *Arte o Compendio general del Canto Llano, figurado y órgano, en método fácil*, que fue *Psalmista por S.M. en su Real Iglesia de San Isidro*.

63 *ARTE, Ó COMPENDIO GENERAL DEL CANTO LLANO, FIGURADO Y ÓRGANO, EN MÉTODO FÁCIL, ILUSTRADO CON ALGUNOS DOCUMENTOS o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza [...] SU AUTOR D. FRANCISCO MARCOS Y NAVAS [...] Madrid: 1776.*

64 *Ibid.*, cap. III, p. 6.

Al referirse a la *voz* concluye que «es batimento de ayre respirado a la arteria vocal, que se embia à fuera con alguna significación (dejando à parte el ladrar de los perros y otros semejantes, que no hazen à nuestro propósito». Cierra su explicación con el convencimiento de que «el Sonido sea como el Género, y la voz como la Especia; por quanto toda voz es sonido [...] mas no todo sonido, es voz». ⁶⁵



65 PIETRO CERONE, *op. cit.*, libro II, cap. LXXVI, pp. 322 ss.

❧ LA VOZ COMO SIGNO GRÁFICO DE SONIDO

En su tríplice acepción, el término *voz* puede ser identificado como signo gráfico de sonido de igual forma que lo son «el punto en la geometría, la mónada en la aritmética y la letra en la gramática». El monje nacido en York en el primer tercio del s. VIII, Alcuino⁶⁶, nos explica en su tratado que lleva por título *Musica*, que el músico debe saber que la música se basa en ocho tonos. Estos tonos son, comparativamente hablando, la parte mínima de la música al igual que «la mínima parte de la Gramática es la letra, y la unidad lo es de la Aritmética», y así la oración de un texto nace del multiplicado de las unidades de los números, del mismo modo toda cantinela se modula con la cuerda de los sonidos y tonos».⁶⁷

En las postrimerías del s. X, nace en la ciudad toscana de Arezzo, una de las principales personalidades musicales de la Edad

66 Flacus Alcuinus Albinus, York, ca.735-Tours, 804. Monje en el monasterio-catedral de York, «allí según escribe él mismo, enseñaba el sabio Alberto [...] el tesoro de sus libros dióselos al hijo querido que nunca había abandonado al padre por no separarse de las fuentes de la ciencia». En 770 conoció, en Pavía, a Carlomagno quien lo llevó como consejero cultural y maestro de la «Escuela Palatina» de Aquisgrán. Sus últimos años los pasó, como abad, en el monasterio de San Martín de Tours.

67 *Octo tonos in Musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhaerere videtur. Tonus est minima pars musicae regulae. Tamen sicut minima pars Grammaticae littera, sic minima pars Arithmeticae unitas: et quomodo litteris oratio, unitatibus acervus multiplicatus numerorum surgit, et erigitur; eo modo et sonorum tonorumque linea omnis cantilena modulatur.* FLACCI ALCUINI SEU ALBINI, *Musica*, GERBETO, *op. cit.*, vol. I, pp. 26 ss.

Media, el que sería monje benedictino Guidonis Aretini⁶⁸, que inventó un método para hacer aprender la música en breve tiempo a los cantantes. Precursor del tetragrama, perfeccionó la escritura musical con la implementación con carácter definitivo de unas líneas horizontales que servían para fijar la altura del sonido dando por finalizada, de este modo, la escritura neumática, llamada por los musicógrafos *in campo aperto*. Las notas musicales que conocemos hoy en día le deben a él su nombre.

Figura 4. Mano «guidoniana» en el tratado *De modo bene cantandi* de Conrad von Zabern (Heidelberg, 1474).



Fuente: Biblioteca de la Universidad de Freiburg, ms. Hs 22/0041

68 Guido d'Arezzo o Guidonis Aretini. Arezzo?, ca.990-Pomposa?, ca.1050. Monje benedictino en la abadía de Pomposa donde fue maestro de música, alternando con el Obispado de Arezzo. En 1028, el Papa Juan XIX lo llamó a su palacio de San Juan de Letrán para que enseñara en la *Schola Cantorum* su nuevo sistema de aprendizaje musical. Durante unos años se recluyó como monje camaldulense en el Arno, en la Toscana. Muchas obras atribuidas a él son de dudosa procedencia aretina. No obstante, se conservan obras propias de él fundamentales para la comprensión de la música medieval: *Aliae Regulae*, *Micrologus*, *Regulae Rhythmicae*, *Epistola de ignotu Canto Michaeli Monacho* y *Prologus in Antiphonarium*.

Desde la teoría griega que fue transmitida por Boecio, se denominaban los sonidos con las primeras letras del alfabeto (A, B, C, D, E, F), correspondiente la síbala *la* a la primera nota. Guido d'Arezzo creó un sistema nuevo para la nomenclatura de los sonidos, más concretamente, el hexacordo, los seis sonidos sobre los que se componía la música en la Edad Media basándose en los inicios de cada uno de los versos que conforman el himno que se interpreta, litúrgicamente, en las primeras y segundas vísperas de la fiesta de San Juan Bautista, compuesto por Paulus Warnefridus *Diaconus*.⁶⁹ El himno estaba compuesto a base de sonidos conjuntos ascendentes en acústica de tonos y un semitono: [tono, tono, semitono, tono, tono], estructura sonora correspondiente al hexacordo griego-medieval. Este nuevo sistema lo escribe Guido Monaco o Guy d'Arezzo (por todos esos nombres y más es conocido el *aretino*) en una de sus obras fundamentales para el tema, *Regula Musicae de Ignotu Canto*, que se copiaría y comentaría en los siglos sucesivos.

Figura 5: Himno de San Juan Bautista compuesto por Paulus Warnefridus *Diaconus*, Pablo el diácono, s. VIII.



Fuente: *Speculum Musicae*, Libro VI de Jacobus Leodiensis. Disponible en: <https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSM6B>

69 720/40-797/801, nace en Forum Iulii (hoy Friuli) de noble familia lombarda. Escribe un apéndice a la *Historia Romana* de Eutropio, inspirándose en numerosos autores, desde Jerónimo y Orosio hasta Isidoro y Beda. MARCOS CASQUERO, Manuel A. y OROZ RETA, José, *Lírica latina medieval*, Madrid: B.A.C. 1997, vol. II, p. 280.

En el s. XII, Johannis Cottonis⁷⁰, también conocido como Johannes Affligemensis, legó una explicación meridiana al escribir que las sílabas que se usan para la composición de la música son seis, aunque con diferentes nombres cada una. Si bien admite que los ingleses, francos y alemanes usaban *ut, re, mi, fá, sol, la*, los italianos tenían otras diferentes. La que él manejaba procedían del himno de San Juan, como se ha explicado anteriormente, y son las primeras palabras del poema. Concluye diciendo que «por estas sílabas se aprende a cantar las canciones y a conocer con claridad y en su totalidad los giros ascendentes y descendentes con sus muchas variantes».⁷¹

Se repite incansablemente este axioma por la práctica totalidad de los tratadistas medievales recordándonos que la voz es el signo de la escritura musical, entendido en su más pura acepción etimológica. Modernamente y siguiendo la definición que de signo nos legó Umberto Eco, semiólogo, filósofo y escritor italiano que vivió hasta los albores del s. XX, entendemos por

Signo [del lat. *Signum*, marca, talla], sust. Masc.) [...] Cada parte de un procedimiento visual que se refiere a una emisión fónica, a un concepto, a un objeto, a una palabra; tales como las letras del alfabeto (o grafemas), los símbolos gráficos subsidiarios (signos diacríticos), los

70 Ca. 1100-ca. 1150. Monje de la Abadía de Affligem, Bélgica, de la que fue abad.

71 *Sex sunt syllabae, quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his ut, re, mi, fá, sol, la. Itali autem alias habent. Eas vero, quibus nos utimur syllabas, ex hymno illo sumptas aiunt, cuius principium est: Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum, quomodo hoc facile consideratur, UT queant laxis, ecce habemus ut; REsonare fibris; ecce re; MIra gestorum, ibi, mi; FAmuli tuorum, illic fá; SOLve polluti, ecce hic sol; LABii reatum, ecce habemus la. Per has itaque syllabas is, qui de musica scire affectat, cantiones aliquas cantare discat, quousque ascensiones, et descensiones, multimodasque earum variationes plene ac lucide pernoscat. IOANNIS COTTONIS, Musica. GERBERTO, op. cit., vol. II, pp. 230 ss.*

signos de la notación musical, del alfabeto Morse, Braille y otros.⁷²

Se trata de uno de los dos sistemas de escritura que Saussure llamó *fonético*, formado por un *significante* o plano de la expresión y un *significado* o plano del contenido.⁷³ Estas dos últimas referencias teóricas forman parte de la lingüística del s. XX, desarrollada en evolución fonética a partir de las gramáticas de la cultura grecorromana y recopiladas y comentadas ya en los inicios de la Edad Media. Siguiendo a su maestro Platón, Aristóteles ya hablaba del binomio significante-significado en su *Organon*. Prisciano, en el s. VI, lo hace en *Institutiones Grammaticae* distinguiendo el sonido hablado, *fonemas* y el escrito; *grafemas* en lo que él llama *Vox literata*, adjetivo que pasará con todas sus consecuencias, escritas o habladas, a los tratados medievales de gramática.

El autor que sirvió de enlace y puente entre las ideas del Mundo Clásico y las de la Edad Media, fue Walteri Odington quien, en el s. XIV, con su *Summa de speculatione musicae* nos regaló capítulos que hablan por sí solos al afirmar que «sobre los signos de las voces, sobre las notas, sobre las claves, de los nombres de las voces que se expresan por las notas [y nos define el signo como] cierto nombre que contiene en sí imposiciones o nombres de voces».⁷⁴

72 ECO, Umberto, *Signo*, Barcelona: Labor, 1988, p. 13 (traducción de Francisco Serra).

73 SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística general*, Barcelona: Planeta, 1984 (edición de Mauro Armiño).

74 *Incipit quinta pars habens capitula XVIII. De signis vocum.--De notis.--De clavibus.--De nominibus vocum que notis insinuantur. De speculatione musicae.* ODDINGTON, Walter, *De speculatione Musicae*, COUSSEMAKER, Edmon de, *SCRIPTORIUM DE MUSICA MEDII ÆVI*, tomo I, pp. 182 ss.

Heinrich Faber⁷⁵, vive y trabaja a caballo entre los s. XV y XVI, escribe en 1550, tan solo dos años antes de su muerte, que «el signo es cierta figura que indica en el canto los diferentes grados musicales».⁷⁶

La voz como signo, tal y como se ha podido ver en las anteriores citas, expresa hasta los más mínimos detalles, no solo los significados acústicos o expresivos de los sonidos, también –y el la novedad en la escritura medieval– cuantas posibilidades funcionales debe cumplir en el proceso de crear una melodía, a saber, unísono, movimientos anabáticos y catabáticos, las características de la interpretación estética de sonidos concretos: «semivocalis sive innodans, flexa sinuosa, flexa gutturalis, flexa hemivocalis sive substringens, serie de quilismas, etc.».⁷⁷

75 Lichtenfels (Baviera), antes de 1500-Ölsnitz, 1552. Fue cantor en la Corte de Christian II de Dinamarca entre 1515 y 1524. Estudió en la universidad de Wittenberg en 1542. En 1548 escribe *Compendiorum Musicae* y en 1550 *Ad Musicam Practicam introductio*, sus dos obras más originales. Fue rector de la universidad de Ölsnitz. En 1551 fue profesor de música en la universidad de Wittenberg.

76 *Signum est quaedam figura, gradus Musicales in cantu indicans*. HEINRICH, Faber, *Ad Musicam Practicam introductio*, ff. 2r-3v. THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/FABMUS2_TEXT.html

77 *Punctum, Bipunctum, Tripunctum, Tripunctum praepuncte, Tripunctum praebipuncte, Tripunctum praetriapuncte, Tripunctum praediatessare, Tripunctum praediapente, Tripunctum conpuncte, Tripunctum, praepuncte et subbipuncte, Tripunctum praepuncte et subtripuncte, Et sic proadditamento punctorum. Apostropha, Distropha, Tristropha, Virga, Virga praepunctis, Virga praebipunctis, Virga praetriapunctis, Virga praediatessaridis, Virga praediapentis, Virga subpunctis, Virga subbipunctis, Virga subtripunctis, Virga subdiatesseris, Virga subdiapentis, Virga conpunctis, Virga praepunctis et subbipunctis, Virga praepunctis et subtripunctis, Virga praepunctis et subdiatesseris, Virga praepunctis et subdiapentis, Virga conbipunctis, Virga praebipunctis et subtripunctis, Virga praebipunctis et subdiatesseris, Virga praebipunctis et subdiapentis, Virga contripunctis, Virga praetriapunctis et subdiatesseris, Virga praetriapunctis et subdiapentis, Virga condiatesseris, Virga praediatesseris et subdiapentis, Virga condiapentis, Virga semitonis, Virga semitonis subpunctis, Virga semitonis subbipunctis, Bivirgis, Trivirgis, Hae ad modum virgae simplicis praepositis et subpositis apponantur neumis. Flexa, Flexa dependens, Flexa resupina, Flexa semivocalis sive innodans, Flexa sinuosa, Flexa gutturalis, Flexa gutturalis subpunctis, Flexa hemivocalis sive substringens, Flexa apostrophis, Flexa praepunctis, Flexa praebipunctis, Compositiores voces si occurrant accommodatis simplicium vocabulis no-*

❧ LA NOTACIÓN MUSICAL

Tras esta completa tabla de neumas, entendido este como un conjunto de sonidos que corresponden a cada una de las sílabas del texto, nos hallamos ante uno de los inventos más trascendentales para la Historia de la Música: la Notación; un sistema de signos que solventaba la pérdida de las composiciones sonoras y fijaba para el futuro, mediante la escritura, su contenido musical. Hasta ese momento la transmisión del conocimiento era oral, de generación en generación. Isidoro de Sevilla nos transmitió la realidad de su época cuando escribió que «sus cantos, que entran por los sentidos, se remontan a la noche de los tiempos y se transmite por tradición». Según el hispalense, los poetas habían imaginado a las Musas como hijas de Júpiter y de Memoria ya que «si sus sonidos no se guardaran en la memoria se perderían porque no se pueden escribir».⁷⁸

Este primer código de signos iniciará su andadura con una gran sencillez y simplicidad de rasgos con grafías heredadas de la gramática y desarrolladas por los amanuenses que las colocan horizontalmente sobre las sílabas del texto. Estos signos son llamados por los musicógrafos como escritura en *campo abierto*, como se ha comentado con anterioridad. Estas grafías en campo abierto irán evolucionando en camino paralelo a la búsqueda de nuevos procedimientos en la técnica de la composición. Lo harán de forma explícita en el s. X cuando, al aparecer la

78 *Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus omprimiturque memoriae. Inde a poetis Jovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia Scribe non posunt.* ISIDORO DE SEVILLA, *op. cit.*, libro III, 15.

música mensural, se transformen los dibujos sinuosos en elementos cuadrados pasando a llamarse *Notación Cuadrada*.

Partiendo de todo lo anteriormente explicado en relación con el término *vox-voz* en su acepción de signo los teóricos crearán sus sinónimos: *Nota* o *Punto*, también *Letra* y *Figura* y, en poco tiempo se irá concretando su función. Siguiendo la ya tradicional manera de escribir la doctrina musical en forma de pregunta y respuesta, el monje Remigius Altisiodorensis⁷⁹, también conocido como Remigio de Auxerre, nos dejó en su tratado titulado *Musica* un esclarecedor resumen de todo lo relativo al entroncamiento de los signos musicales con sus paralelismos de la gramática. La *Nota* será el signo que determine la altura de los sonidos, la *Figura* el signo que mida matemáticamente el valor de estos. Pregunta el discípulo en el escrito del borgoñés que qué es la letra. El maestro le responde diciendo que la parte mínima de la voz, aquella que no se puede escribir y que es llamada sujeto del punto. Aclara que la letra no es un punto sino un signo, sujeto y fundamento de ese punto. Pone el ejemplo de la /H/ explicando que esta no es letra, es una nota de aspiración. Advierte que la letra es la materia sobre la que se sustenta el punto y, de su naturaleza, cabeza de la letra como aparece en los casos siguientes: «de igual manera en el calendario la letra no es el día, sino el signo por el cual debemos computar el día; semejante la V no significa V y sin embargo la escribimos como número cinco». ⁸⁰ El término *voz*, ya convertido en letra

79 ? ca.841-? ca.908. Está documentado que, en 893, vivió como monje en Reims y luego en París. Aparte de su tratado *Musica*, comentario sobre la parte musical de *De nuptiis Mercuri et Phiologiae* de Martianus Capella (siglos IV-V).

80 *Quid est littera? Minima pars vocis compositae, quae scribi non potest; quia individua scribi non potest, ideo subiectum puncti appellatur. Littera non est punctus, sed signum, subiectum et firmamentum puncti: sicut dicitur, H. non est littera, sed aspirationis nota. Sed littera est materia, super quam radicatur punctus; et de natura litterae scribam caput, ut in subsequentiis apparebit. Similiter in Calendario littera non est dies, sed signum, quam*

—más tarde en nota— se va acercando a lo que ya en nuestra terminología moderna entendemos como tal. Exactamente así lo hace saber Heinrich Faber cuando comenta que la función de la nota es escribir los sonidos sobre las líneas del tetragrama o pentagrama,⁸¹ función que ya le había encomendado Adami de Fuldensis.⁸² La siguiente transformación será adjudicar a la nota el valor rítmico de los sonidos. Tinctoris definía que «la nota es un signo de la voz de un valor cierto o incierto»⁸³, función que ha de desempeñar en el futuro el signo *Figura* como representación de la voz —sinónimo de sonido— ordenada en alguno de los *modos rítmicos* que había utilizado la poesía clásica grecorromana midiendo el valor matemático de los sonidos en la polifonía, en término de la teoría medieval conocido como *Musica Mensurata* o *Cantus Mensurabilis*. Este sistema rítmico pronto experimentaría una evolución al aplicar a los guarismos el signo que llamarán *Compás*, es decir, «un signo que expresa el sonido o sonidos según el tiempo de largura o brevedad. De las figuras, algunas son simples, otras compuestas o ligadas que es lo mismo».⁸⁴ Tras estas breves pero reveladoras palabras de Johannes Gallicus, también conocido como Juan

diem per eam computare debeamus. Similiter V. non significat nisi V. et tamen ponimus in numero pro quinque. REMIGIUS ALTISIODORENSIS, *Musica*. GERBERTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 63 ss.

81 *Nota est character modulaminis lineae uel linearum interuallo ascriptus, qui cantus intentionem aut remissionem designat.* HEINRICH, Faber, *op. cit.*, ff. A1r-L1v. THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: http://www.chmml.indiana.edu/tml/16th/FABMUS1_TEXT.html

82 *Pausa est tractus de línea ad lienam, complet unum spatium, & et valet breuem in ómnibus signis.* *Musicae, Pars tertia.* ADAMI DE FULDA, *Musicae*, GERBERTO, *op. cit.*, vol. III, p. 363 b.

83 *Nota es signum vocis certi vel incerti valoris.* TINCTORIS, Johannes, *Tractatus de musica. Definitorium musicae*, COUSSMAKER, *op. cit.*, tomo IV, pp. 177 ss.

84 *Figura, ut hic accipitur, est signum denotans sonum vel sonos, secundum tempus longitudinis atque breuiatis. Figurarum quedam simplex, quedam composita vel ligata, quod idem est.* JOHANNES DE GARLANDIA, *De musica mensurabili positio*, COUSSEMAKER, *op. cit.*, tomo I, p. 98b.

de Garlandia⁸⁵ allá por el s. XIII, la opinión de Heinrich Faber desvela que la segunda función que se encomienda a la *figura* «es que sirva o bien para presentar la voz, o medir el silencio. De esta definición se deduce que la figura se divide en notas y pausas».⁸⁶ La *figura* también necesitó crear otro signo para su silencio correspondiente. Esto es lo que los teóricos gustaron en denominar *Pausa*. En el diccionario de Tinctoris dice que la pausa «es un signo de silencio según el valor de la nota».⁸⁷ Mucho más concreta será la explicación de Walter Odington al aseverar que «las pausas son ciertos tiempos en que las voces callan, pues mientras uno canta, otro calla».⁸⁸

La tradición carolingia la recibe en la península el franciscano Fray Juan Gil de Zamora.⁸⁹ En su tratado *Ars Musica* recoge referencias a Boecio, a «Guido, Iohannes [desconocemos a qué Iohannes se refiere] y otros músicos peritos en la especulación de la música»⁹⁰, aunque su escrito, fundamentalmente, está dedicado al Canto Llano.

85 Reino Unido, ca. 1195-? 1264. Estudiante en Oxford y París, hacia 1212 funda en esta ciudad una escuela de música; entre 1229 y 1232 está documentado como *Magister* de la Universidad de Toulouse y de nuevo en París como *Magister* de la Universidad entre 1232 y 1245.

86 *Figura est signum quod uel uoce profertur, uel silentio mensuratur. Ex qua definitione patet figuram diuidi in notas et pausas. Figura est signum quod uel uoce profertur, uel silentio mensuratur. Ex qua definitione patet figuram diuidi in notas et pausas.* HEINRICH, Faber, *op. cit.*, ff. 1r-1v. THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: https://chtml.indiana.edu/tml/16th/FABMUS1_TEXT.html

87 *Pausa est taciturnitatis signum secundum quantitatem notae cui appropriator fienda.* TINCTORIS, Johannes, *Tractatus de Musica: Definitorium musicae*, COUSSEMAJER, *op. cit.*, tomo IV, pp. 177 ss.

88 *Pauses sunt quedam temporar uocum tacita, ut dum unus cantat, alius tacet.* FRATRIS WALTERI ODDINGTON, *De speculatione musicae*, COUSSEMAKER, *op. cit.*, tomo I, p. 237.

89 Zamora, 1241-? ca. 1318. Fraile franciscano. Bachiller en la Universidad de Salamanca y estudiante de Teología en París. Maestro de Teología en Toulouse y Zamora. Perteneció a la Escuela de Traductores de Alfonso X *el Sabio* en Toledo.

90 FRAY JUAN GIL DE ZAMORA, *Ars Musica*, GERBERTO, *op. cit.*, vol. II.

Concluidos los pasos medievales del *Zamorensis*, Francisco Tovar⁹¹, copiando a Guido, da una función concreta a la voz para ascender o descender dentro del hexacordo. Lo recoge en su *Libro de música práctica* y reproduzco aquí la cita completa dada su interés histórico:

De las siete susodichas bozes seys nombres tan solamente fueron imposados mas voluntaria que necesariamente con los quales sea posible cantar pronunciar la elevación y decensión dellas, las quales Guido como sapientissimo en el arte de la musica toman [...] Ut are. bmi.cfaut.dsolre.elami.fffaut.gsolreut.alamire, etc., (son veinte).⁹²

Coplas sobre las seys bozes del canto.

UT

*Ut queant laxis según ressono.
por boca de Guido en tal pensamiento
aquí nos demuestra que nos demostró
sobre las letras que Gregorio ballo
hazer un muy breve sutil mudamiento
esto significa el advenimiento
de christo que quiso tomar carne umana*

91 Pareja, o Pareia, Andalucía, fin del siglo XV, principios del XVI – Granada, 1523. Maestro de Capilla de la catedral de Tarragona. Pese a que tan solo conservamos un tratado escrito por él, *Libro de música practica* (1510), debió ser considerado como un gran maestro, dado que la mayoría de los tratadistas españoles le citan; y entre los extranjeros, Sebastien de Brossard le incluye en la lista de autores a recurrir para consultar temas musicales: *Francesco Tobar ou Tovar*, en el apéndice de su *Dictionaire de la Musique*, asimismo el alemán Johann Nicolaus Forkel lo hace en *Algemeine Litteratur der Musik*, Leipzig, 1792.

92 Libro I. *Nombre de las voces. De la cantidad y sonoridad del ayuntamiento de las voces. De la perfección e imperfección del ayuntamiento de las voces.* TOVAR, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelona: 1510, p. II.

*por solo librarnos del fuego y tormento
assi mesmo boecio en el instrumento
nos los demuestra por cosa muy llana*

RE

*Resonare fibris con tal persicion
en sexqui octava le quiso poner
por que ut re en su entonacion
es tono perfecto en tal proporción
que apocos se dexa del todo entender
esto por cierto aveys de creer
que dios nunca quiso el diablo supiesse
que sola palabra se avie de hazer
carne umana y avie de nacer
por que la muerte después no impediessse*

MI

*Mira gestorum. el otro siguiente
que es tono conre que cerca le esta
y del vt. de quien es precedente
un ditono. y el dito consiente.
el qual sexqui quarta proporción
los dones que dios nos a prometido
desta manera nos da el gualardon
que tomo la muerte por la redemcion
del genus umano que estaba perdido*

FA

*famuli tuorum. con benignidad
llamamos al mi que ya se passo
que es intervalo de menor cantidad
conable en la cuerda con tal calidad
que al tetracordoprimerio le dio
allí bien dire que nos ofrecio*

*un tal intervalo el puro cordero
que si no hazemos lo que nos mando
dira aquel dia que nos denunció
A te maledicti al profundo postrero*

SOL

*Solve poluti los tales lugares
que la persicion es del diapente
es del genus super particulares
tres tonos perfector no menos yguales
y menos de medio no muy diferente
quiere decir que algunos dará
el grado de gloria muy mas cumplido
y cada uno ensy contento será
pues la vision perfecta yera
de aquel espejo tan esclarecido*

LA

*Labii reatum. el fin acabado
las seys bozes. exas. que tienen por nonmbre
el tetracordo tambien es llegado
y a su principio al mi que es pasado
y otro va empieça por otro renombre
assi que dire que con todas lo amos
aquel cuyo hijo la madre crio
y sy una a una todas las juntamos
ut.re.mi.fa.sol.la.hallamos
según el doctor que tal escrivio.*



❧ EPÍLOGO

Una vez concluido el período conocido como Edad Media y ya en pleno Renacimiento en España, los teóricos continuarán dedicando sus tratados a idéntico tema. De nuevo el ya conocido Heinrich Faber, el cantor bávaro, publicaba la obra *Ad musicam practicam introductio [...]*. En ella se recoge, una vez más, la tradición de los teóricos anteriores en los que el término *voz* es homónimo de signo musical, figura y sonido. Algunos autores lo llaman nota y otros figura. En el caso del músico que sirvió al Rey Christian de Dinamarca, el sr. Heinrich, expone que «la figura es un signo por el que se presenta la voz o se mide el silencio. De esta definición se deduce que la figura se divide en notas y pausas».⁹³

Contemporáneo de Heinrich, el sevillano Juan Bermudo⁹⁴ escribe *Arte tripharia* para que «la señora Doña Teresa, hija del señor Conde de Osorno, [...] pues ha de ser monja que en breve tiempo supiese cantar para el servicio del oficio divino, y tañer para su sancto exercicio [...]».⁹⁵ Recomienda Bermudo a Doña

93 *Figura est signum quod uel voce profertur, vel silentio mensuratur. Ex qua definitione patet figuram dividi in notas et pausas.* HEINRICH, Faber, *op. cit.*, ff. A1r-L1v. THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Disponible en formato electrónico: https://chmdl.indiana.edu/tml/16th/FABMUS1_TEXT.html

94 Ecija, Sevilla, ca. 1510- ? después de 1555. Fraile franciscano, estudió en la universidad de Alcalá de Henares. Hacia 1545 entra como músico en la casa del duque de Arcos. Puesto como modelo por la mayoría de los tratadistas posteriores; Johann Nicolaus Forkel (1749-1818) lo incluye su *Introducción para el conocimiento de libros musicales*, dentro de su obra ya citada en la nota correspondiente a Tovar. Sus obras: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1549, revisado en 1555, y *Arte Tripharia*, Osuna (1550).

95 *Comiença el Arte tripharia [...] compuesta por el Reverendo padre fray Ioan Bermudo [...]*.

Teresa que lo básico que debe aprender es las letras que en canto llano se hallan. Especifica el fraile franciscano que estas son dieciséis, «conviene a saber T, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, a. Por no salir de los límites del canto llano: solas estas letras pongo, las cuales se pueden partir en dos partes, en ocho graves y en ocho agudas [...]».⁹⁶ Aunque esta última cita da las pautas para el aprendizaje del canto llano, Bermudo ofrece las normas para la comprensión de la polifonía al explicitar que «el canto de órgano –dice el músico Andrea–, es de igualdad de figuras: y diversa cantidad y señales [...]».⁹⁷

Avanzando cronológicamente encontramos al genial Francisco de Montanos⁹⁸ quien en su tratado *Arte de canto llano* nos ayudaría a entender el orden de las letras y signos de una manera pedagógica basándose en la mano que crearía Guido allá por el s. XI:

Aviso para entender el orden de las letras y signos, que se ponen en la mano. El Arte de Canto Llano en el orden de letras y signos, tiene el que tiene el año en el orden de los días, que assi como el año no tiene mas de siete nombres de días, que son los de la semana, y acabados se tornan à dezir tantas vezes como el año ha menester: Asi

BERMUDO, Juan, *Arte tripharia*, Osuna: 1550, Prólogo.

96 *Ibid.*, cap. I, f. VI.

97 *Ibid.*, cap. V, *Que cosa es canto de órgano*, f. XVII.

98 Desconocemos lugar y fecha de nacimiento y muerte. De 1540 a 1564 lo encontramos sirviendo al conde de Lemos, luego, desde 1564 a 1576 accede al Magisterio de Capilla de la catedral de Valladolid, donde publicó en 1592 su *Arte de música theórica y práctica* en seis volúmenes, dedicado *A Don Fernando de Castro [...] Francisco de Montanos Racionero de la Yglesia mayor de Valladolid, Capellán y siervo suyo [...] y Arte de canto llano con entonaciones comunes de Coro y Altar*, Salamanca (1610, reeditado en 1648 y 1712, 1734, 1756). Citado como modelo en la mayoría de tratados españoles, también lo hace Forkel en su *Algemeine Litteratur der Musik*. Correa de Arauxo le llama *Maestro* en su *Libro de Tientos y Discursos...*(1626).

el Arte de Canto Llano tiene siete letras que son principio de siete signos, y acabadas se tornan à dezir tantas vezes como son menester. Mas porque demos un medio en el numero de letras y signos, que mas comunmente se vian y son necesarios; diran las siete letras tres vezes, llamando las siete primero graves, y las siete segundas agudas, y las siete terceras sobreagudas. Y lo mismo à los siete signos de que estas letras son principio. Con este aviso y exemplo les sera facil el capitulo siguiente.⁹⁹

Amplía esta información Montanos sobre la mano de Guido¹⁰⁰ uniendo las características de la voz *mundana* y la *humana* exponiendo las modificaciones acústicas que pueden producir los sonidos al reglamentar que «en el espacio ò regla que uviere una.b. es señal que allí se diga, fa, voz de bemol, aunque allí no la aya, y si uviere esta señal es bequadrando, que aquel punto se haga sostenido».¹⁰¹

99 MONTANOS, Francisco de, *Arte de canto llano. Con entonaciones comunes de Coro y Altar [...] Compuesto por Francisco de Montanos [...] Salamanca: 1610*, p. 5.

100 La mano *guidoniana* debe su nombre al monje benedictino Guido d'Arezzo. Consistía en un sistema de aprendizaje de las notas musicales siguiendo las articulaciones de la mano, desde la nota más grave hasta la nota más aguda, utilizando las articulaciones de los dedos, las cuales se iban señalando por el maestro para enseñar las melodías.

Como advertía Pietro Cerone di Bergamo en el libro III de su *Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613): «advertia el nuevo discípulo que la Mano sobre la cual se ha de imaginar o fijar las sobredichas particularidades, ha de ser la izquierda, y comenzarse ha desde ut, que está señalado en la cabeza del dedo pulgar, siguiendo a re en la juntura del medio, y luego B mi en la coyuntura del bajo de la raíz del mismo dedo. Teniendo siempre cuenta de ir siguiendo la orden de las primeras siete letras de nuestro alfabeto, que son ABCDEFG: y el que entendiere de cuentas, para mayor facilidad, podrá tomar por guía a los números, que escritos están debajo de las posiciones o cuerdas, comenzando de 1, 2, 3, 4, 5, 6 etc., con los cuales seguirá la orden de las posiciones sin embarazo ninguno hasta la fin que es 20, puesto debajo de E la postrera posición». p. 339.

101 *Ibid.*, p. 11.

Andrés de Monserrate¹⁰² ya en el s. XVII, insiste en el mismo tema dejando en su legado esta explicación de las letras o voces que son signos musicales:

En la Musica (para facilidad de los principiantes) entre los Latinos se usan ciertas letras y señales, o [...] voces a natura, y son estas siete diferentes, puestas en este círculo. Las cuales en el arte del canto no pueden ser mas, ni menos de quantas son las discrepancias, o diferencias de las voces que tiene el diapasón (consonancia perfectísima) [...] Estas letras o voces a natura se pueden reiterar tantas vezes, quantas fuere la voluntad del compositor, o escritor de Musica [...] Asi el arte del canto tiene solo estas siete letras, o voces a natura diferentes, acabadas las quales se buelben a reiterar las mesmas como sus octavas antecedentes, tantas vezes, quantas fuera menester en qualquiera composición del canto.¹⁰³

Si Montanos nos hablaba de siete sonidos graves, siete agudos y siete sobreagudos, Monserrate hace una descripción matemática de estos tres niveles o estadios:

Las veynte letras sobredichas [...] se parten o dividen en tres partes, esto es, en siete Graves, que son las siete primeras, comenzando desde la Gamma: y en siete Agudas (a diferencia de las Graves) que son las otras siete que se siguen inmediate después de las siete primeras: y en seys sobreagudas (a diferencia de las Gra-

102 En el colofón de su obra dice que *fue compuesta esta presente arte por Andrés de Monserrate, de nación Catalán, natural de la villa de Codalet, en el condado de Rosellón*. Capiscol de San Martín en Valencia, tan solo conservamos una obra suya: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del Canto Llano*, Valencia: 1614.

103 MONSERRATE, Andrés de, *Arte breve y compendiosa [...] compuesta por Andres de Monserrate [...]*. Valencia: 1614, p. 30.

ves y Agudas) que son las seys postreras letras de las veinte.¹⁰⁴

El Capiscol de San Martín sigue dejándonos su magisterio cuando aclara que las voces (signos musicales o notas) se consideran únicamente de dos maneras: bien según la naturaleza de las mismas –*ad secundum naturam*– o según las reglas de la música –*aut secundum Musicorum Institutionem*–. Según las reglas de la música el número de *vozes* son seis (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) «con las cuales se canta y pronuncia la elevación y descensión de todo el canto [...] y solo por esto se inventaron».¹⁰⁵

Más tarde y en la ciudad de Madrid, concretamente en la que probablemente fue la última residencia de Antonio Martín y Coll¹⁰⁶, San Francisco el Grande, encontramos que el fraile

104 *Ibid.*, p. 33.

105 *Ibid.*, p. 38.

106 Por los prólogos de sus obras vislumbramos la actividad musical de Martín Coll, porque de su vida carecemos de toda información: *al Glorioso San Diego de Alcalá, lego sabio, erudito en la escuela de la oración, catedrático de humildad, graduado en la Universidad de todas las virtudes [...] es bien notorio a cuantos de mí tienen algún conocimiento que debí a tu soberano patrocinio, así los primeros rudimentos de la música como los primeros elementos de las letras, siendo tu Convento mi escuela, tu santuario mi aula y tus Religiosos mis maestros. A empeño de estos y a beneficencias tuyas se fió a la cortedad de mis años el gran y nunca bien encaecido Órgano de tu coro[...] -Arte de Canto Llano y breve resumen de sus reglas para cantores de choro [...] dispuesto por Fray Antonio Martín y Coll [...] Madrid 1714-*. En esos años alcaláinos copió los cinco volúmenes que, con el título *Flores de Música, obras y versos de varios organistas escriptas por fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá, año de 1706*, guarda la Biblioteca Nacional de Madrid. Los siguientes manuscritos con idéntico título y líricos subtítulos los copió en años sucesivos: 1707, 1708, 1709, 1710. Ya en Madrid su producción impresa está dedicada al Canto Llano y al Canto de Órgano: *Arte de Canto Llano*, Madrid, 1714, 1719, y *Breve suma de todas las reglas de Canto Llano y su explicación, Madrid 1734, dirigido a tender a la común utilidad de los nuevos en la Religión, para que en poco tiempo se hagan cantollanistas, y canten a Dios con perfección las Divinas Alabanzas*. De los capítulos dedicados a la polifonía, Baltasar Saldoni en su *Diccionario biográfico – bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*. Tomo Cuarto, Madrid, 1881, escribía: [...] *El tratado de canto de órgano está a la altura de los progresos que en aquella época había hecho el arte religioso, y contiene advertencias muy útiles, como libro de consulta, en el dédalo de consideraciones que es nece-*

franciscano deja una definición de *signo* en los siguientes términos: «signo es, cierto nombre, que contiene en sí, imposiciones, ò nombres de voces». ¹⁰⁷

Mediado el s. XVIII, Gerónimo Romero de Ávila¹⁰⁸ escribió en su *arte de canto-llano* [...] ¹⁰⁹ con el fin de que en todas las iglesias hubiera ministros con habilidad y suficiencia en el Canto Eclesiástico. Para poder adquirirla, el tratado expone con gran sencillez y claridad cuánto necesitan los destinados a clérigos para cumplir con su función. Nuevamente, y como hicieron muchos siglos atrás los teóricos medievales y renacentistas, el método-diálogo entre maestro y discípulo: « P. ¿Quántas son las señales que debe tener el Canto Llano? R. Siete; es à saber, Lineas, Claves, Figuras, Virgulas, Guiones, Sustenidos; y Bemoles». ¹¹⁰

sario tener presentes para la lectura de la notación antigua, que aún estaba en completo uso.

107 MARTÍN y COLL, Antonio, *ARTE DE CANTO LLANO Y BREVE RESUMEN DE SUS PRINCIPALES REGLAS, PARA CANTORES DE CORO [...] DISPUESTO POR FR. ANTONIO MARTÍN Y COLL [...]*, Madrid: 1714, cap. III, p. 6.

108 Manuel Gerónimo Romero de Ávila. Barbieri dejó escrito en sus *Papeles*, esas fichas manuscritas que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid, *Fondos Barbieri* que era «natural de la villa de Herencia- Toledo -, donde fue bautizado en 9 de abril de 1717. [...] se le dio la plaza de seise (catedral de Toledo) que pretendía en 13 de agosto de 1728. El mismo fue seise y opositor a los magisterios de capilla y nombrado claustero (maestro de melodía) en 31 de octubre de 1749, se le aprobó [...] Murió en 15 de diciembre de 1779 a las 4 de la tarde». Un *Manual Procesional para uso de Franciscos Descalzos en Castilla la Nueva – Madrid 1789*, propone su obra como modelo para la enseñanza: «[...] como en la formación de este Manual solo se desea que las Entonaciones se conformen en todo con el Canto Gregoriano o Eclesiástico [...] deberán los Cantores instruirse perfectamente en las reglas que dan a este fin los que escribieron de este arte, y sobre todos el que dio a luz el célebre D. Gerónimo Romero de Ávila, con el cual y con las demás Obras que va produciendo su zelo infatigable nada tendrán que desear[...]». Las demás obras se encontraban en la disertación *Sobre el Canto Gothico, y Eugenio, vulgo Melodia, escrita en 1774 a petición del Cardenal Francisco Antonio de Lorenzana*.

109 ROMERO DE ÁVILA, Gerónimo, *ARTE DE CANTO-LLANO, Y ÓRGANO, Ó PROMPTUARIO MUSICO [...] SU AUTOR DON GERONYMO ROMERO DE ÁVILA [...]* Madrid: 1761, BNE. Mss. 2132.

110 ROMERO DE ÁVILA, Gerónimo, *op. cit.*, cap. IX, pp. 14 ss.

El aragonés Nasarre, citado ya con anterioridad, nos lega varios ejemplos en diversos tratados abundando en el concepto de que *voz* es homónimo de signo musical, nota o figura. El organista ciego de Alagón nos dice, siguiendo una vez más las teorías de Guido, que en la «Música se tienen por voces seis sílabas de que usa».¹¹¹ En su obra *Escuela música, según la práctica moderna* [...] ¹¹² expone la influencia de la obra de Boecio sobre la Edad Media:

Llegó hasta el tiempo de San Gregorio Magno el modo, que dexo referido, de aprender y escribir la Música Eclesiástica [...] Dispuso que se aprendiese con los caracteres de siete letras, que son G,A,B,C,D,E,F, queriendo, que de letra en letra subiesen, ò baxassen un intervalo yà de tono, ò semitono, según correspondia à las letras, al modo, que oy lo hazemos con las sílabas del ut, re, mi fa, sol la [...]

Para saber entender la mano con toda perfeccion el principiante, deve saber que ay seis sílabas, ò voces musicales, las quales son ut, re, mi, fa, sol, la, de las que se componen todos los siete signos.¹¹³

Curiosidades del canto llano [...] es el título del tratado del gaditano Jorge de Guzmán¹¹⁴ que, a principios del s. XVIII, sigue recogiendo, ampliando y mejorando la tradición medieval tal y como hicieran en su época Montanos y Bermudo:

111 NASARRE, Pablo, *Escuela música, según la práctica moderna dividida en primera, y segunda parte* [...] su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre [...] Zaragoza: 1724.

112 *Ibid.*, p. 4.

113 *Ibid.*, pp. 94 ss.

114 Jorge de Guzman, *natural de la Ciudad de Cadiz, en donde actualmente exerce el oficio de Sochantre de la Santa Iglesia Cathedral en dicha ciudad* [...] Su única es: *Curiosidades de Canto Llano sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérgamo y otros autores* [...], Madrid: 1709.

Las Letras [...] son veinte y una, las quales primeras son siete, G, A, B, C, D, E, F. Estas siete letras se triplican, ò se quantan tres vezes en la mano, comenzando desde la yema del dedo pulgar de la mano izquierda à contar por todas las coyunturas que se le vãn siguiendo desde aquí, por dentro de la misma mano[...] Llamañçe también las siete letras por otro nombre mas proprio siete Signos, que es lo mismo que decir siete Señales, pues ellas señalan donde esta cada punto, y lo conocemos por la señal del Signo, que es la letra [...]¹¹⁵

Marcos y Navas ya había hablado sobre el significado del término *voz* como fonación. En su tratado *Arte, ò compendio general del canto llano* recoge evolucionando el concepto de *voz* como *signo*, y habla del sistema ternario de graves, medios y agudos (recogiendo la tradición al más puro estilo medieval):

P. Qué es signo?

R. Una cierta situación de nombre, que consta de una letra Gregoriana, y silabas musicales

P. Quántas son las letras?

R. Solamente siete, que son G.A.C.D.E.F. habiendo la diferencia, que las graves se pintan mayúsculas, como arriba, las agudas minúsculas así g.a.b.c.d.e.f. y las sobre-agudas minúsculas dobles así gg.aa.bb.cc.dd.ee.ff.¹¹⁶

Fr. Ignacio Ramoneda¹¹⁷ vivió a finales del s. XVIII y orientó su tratado *Arte de canto-llano* [...] a la enseñanza musical de los

115 CERONE DE BERGAMO, Pietro, *CURIOSIDADES DEL CANTOLLANO, SACADAS DE LAS OBRAS del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérghamo, y de otros Autores, dadas a la luz acosta de Jorge de Guzmán, natural de la Ciudad de Cádiz* [...] Madrid: 1709, f. I.

116 MARCOS Y NAVAS, Francisco, *op. cit.*, cap. II, p. 2.

117 Tarrasa 17? - El Escorial 1781. Barbieri documenta en sus Papeles: En el Libro de actas capitulares se lee: «En 16 de noviembre de 1756 el P. prior propuso a la comunidad a

aspirantes a monjes jerónimos de San Lorenzo del Escorial. No es una excepción Ramoneda y, al igual que sus predecesores ya citados, hizo acopio de la anterior y secular tradición y nos deja esta bella y determinante cita que cierra, a modo de corolario, todo lo anteriormente dicho:

[...] Las Silavas, ò Voces Cantables son seis, y se nombran así: ut, re, mi, fa, sol, la; y baxando al revés: la, sol, fa, mi, re, ut. De estas Letras y Voces, se componen los que se llaman Signos, que son siete en numero como las Letras; y llevan el mismo orden que ellas, que subiendo es este: G sol, ut, Ala, re, B [...] El que haya visto los Signos en otra parte, estrañará éstos, por tener menos voces, pero en sabiendo el por qué de la variación no le pesará; mas el que nunca los ha visto, no tiene nada que estrañar.¹¹⁸



Ignacio Gali, pretendiente, de edad 21 años, hijo legítimo de Ignacio Gali y de Cristina Gali Ramoneda naturales todos de la villa de Tarrasa, provincia de Barcelona; y habiéndose informado de su vocación y limpieza de sangre y de sus habilidades en composición de música, en órgano, violín y violón, sobre que los PP. Inteligentes en estas facultades coram ómnibus alta voce dijeron eran bien particulares: con lo cual y su suficiencia en gramática fue admitido [...]». Aparte de su tratado sobre el canto llano, arte que sirvió, sigue la cita de Barbieri, para el estudio de los novicios y colegiales del Escorial, no solo en vida del autor, sino después de su muerte, que lo reimprimió en 1827 con alguna abreviación el padre Fray Juan Rodó, monje organista del mismo convento[...] El archivo de música del monasterio del Escorial guarda varias obras para voces e instrumentos y una curiosidad, el Himno *Veni Creator Spiritus* para dos coros, dos violines, contrabajo, dos trompas y continuo, compuesto para el día de su profesión como monje jerónimo.

118 RAMONEDA, Ignacio, *ARTE DE CANTO-LLANO EN COMPENDIO BREVE, Y METHODO MUY FACIL PARA QUE LOS PARTICULARES, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente. SU AUTOR EL P. Fr. IGNACIO RAMONEDA [...] Madrid: 1778, cap. I, p. 6.*

❧ BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, Juan, *Arte tripharia*, Osuna: 1550.
- BLÁNQUEZ, Agustín, *Diccionario latino-español*, Madrid: Gredos, 1984.
- BOECIO, *Sobre el fundamento de la música*, Madrid: Gredos, 2009, (introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano).
- BROSSARD, M. Sebastien de, *DICTIONNAIRE DE MUSIQUE*, Ámsterdam: *Troisième édition, Aux dépens de'Estienne Rogier, marchand libraire* [añadido a pluma en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid], ca. 1708.
- CERONE DE BERGAMO, Pietro, *CURIOSIDADES DEL CANTOLLANO, SACADAS DE LAS OBRAS del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérgamo, y de otros Autores, dadas a la luz acosta de Jorge de Guzmán, natural de la Ciudad de Cádiz [...]* Madrid: 1709.
- CORDERO, Antonio, *EL ARTE DE CANTAR BIEN, Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Eslava, 1873.
- CORDERO, Antonio, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano por Don Antonio Cordero, profesor de Canto en esta Corte y tenor de la Real Capilla de S.M.* Madrid: 1858.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1984.
- COUSSEMAKER, E. de, *Scriptorum de Musica Medii Ævi, novam seriem A Gerbertina alteram*, Sant Blasianis: 1784.

JERÓNIMO DE MORAVIA, *Tractatus de Musica*.

JOHANNES DE GARLANDIA, *De musica mensura
bili positio*.

ODINGTON, Walter, *De speculation musicæ*.

TINCTORIS, Johannes, *Tractatus de musica*.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana
o española. Compuesto por el licenciado Don Sebastian de Co-
varrubias Orozco, Capellan de su Magestad, Maestrescuela y
Canonigo de la santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo
Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Catolica el Rey
Don Felipe III. nuestro señor. Con privilegio. En Madrid, por
Luis Sanchez, impresor del Rey N S. Año del Señor M.DC.XI.*

DE SALINAS, Francisco, *De Musica libri septem*, Salamanca:
1577.

*Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus corres-
pondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana: su autor
el P. Esteban de Terreros y Pando. Madrid: MDCCLXXXVI.
En la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.*

*Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero
sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o
modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas conve-
nientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don
Fhelipe V. (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta
obra. Compuesto por la Real Academia Española. En Madrid:
En la imprenta de la Real Acadèmia Española: Por los here-
deros de Francisco del Hierro. Año de 1726.*

*Diccionario de la lengua española, -DRAE-Real Academia Espa-
ñola, 22 edición, 2001.*

ECO, Umberto, *Signo*, Barcelona: Labor, 1988.

EL MELOPEO Y EL MAESTRO. TRACTADO DE MUSICA THEORICA Y PRATICA [...] Compuesto por el R. D. PEDRO CERONE de Bergamo: Musico en la Real Capilla de Nápoles [...] Nápoles: 1613.

GERBERTO, Martino, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italia, Gallia et Germania codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto. Monasterii et congreg. S. Blassi in Silva Nigra abate: Typis San-Blasianis, MDCCLXXXIV.*

ADAMI DE FULDA, *Musica.*

AURELIANUS REOMENSIS, *De harmonica Istitutio-
ne.*

DOMNI ODDONIS, *De musica.*

FLACCI ALCUINI SEU ALBINI, *Musica.*

FRAY JUAN GIL DE ZAMORA, *Ars Musica.*

IOANNIS COTTONIS, *Musica.*

MARCHETUS DE PADUA, *Lucidarium.*

REMIGIUS ALTISIODORENSIS, *Musica.*

MARCOS CASQUERO, Manuel A. y OROZ RETA, José, *Lírica latina medieval*, Madrid: B.A.C. 1997.

MARCOS Y NAVAS, Francisco, *ARTE, Ó COMPENDIO GENERAL DEL CANTO LLANO, FIGURADO Y ÓRGANO, EN MÉTODO FÁCIL, ILUSTRADO CON ALGUNOS DOCUMENTOS o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza [...] SU AUTOR D. FRANCISCO MARCOS Y NAVAS [...] Madrid: 1776.*

MARTÍN y COLL, Antonio, *ARTE DE CANTO LLANO Y BREVE RESUMEN DE SUS PRINCIPALES REGLAS,*

PARA CANTORES DE CORO [...] DISPUESTO POR Fr. ANTONIO MARTÍN Y COLL [...], Madrid: 1714.

MIGNE, J.-P., *PATROLOGIÆ CURSUS COMPLETUS sive bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, æconomica, omnium ss.patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, qui ab ævo apostolico ad usque innocentii iii tempora floruerunt, recursio chronologica omnium quæ exstiterunt monumentorum catholicæ traditionis per duodecim priora ecclesiæ sæcula [...]*, vol. 199, París: *accurante J.-P. Migne, cursuum completorum in singulos scientiæ Ramos, editore.*

MONSERRATE, Andrés de, *Arte breve y compendiosa [...] compuesta por Andres de Monserrate [...]*. Valencia: 1614.

MONTANOS, Francisco de, *Arte de canto llano. Con entonaciones comunes de Coro y Altar [...] Compuesto por Francisco de Montanos [...]* Salamanca: 1610.

NASARRE, Pablo, *Escuela música, según la práctica moderna dividida en primera, y segunda parte [...] su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre [...]* Zaragoza: 1724.

NASARRE, Pablo, Fragmentos músicos, dos volúmenes, escritos entre 1683 y 1700; Escuela de música según la práctica moderna, dos volúmenes, 1723-1724.

RAMONEDA, Ignacio, *ARTE DE CANTO-LLANO EN COMPENDIO BREVE, Y METHODO MUY FACIL PARA QUE LOS PARTICULARES, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente. SU AUTOR EL P. Fr. IGNACIO RAMONEDA [...]* Madrid: 1778.

ROMERO DE ÁVILA, Gerónimo, *ARTE DE CANTO-LLANO, Y ÓRGANO, Ó PROMPTUARIO MUSICO [...] SU AUTOR DON GERONYMO ROMERO DE ÁVILA [...]*, Madrid: 1761, BNE. Mss. 2132.

ROUSSEAU, J. Jacques, *Dictionnaire de la Musique*, París: 1768.

SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2009, (edición bilingüe, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta. Introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz).

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística general*, Barcelona: Planeta, 1984 (edición de Mauro Armíño).

Thesaurus Musicarum Latinarum, disponible en <https://chtml.indiana.edu/tml/>

ANÓNIMO, *Quid est cantus?*, s/f.

ANONIMUS, *Questiones et solutiones ad videndum tam mensurabilis cantus quam immensurabilis musica.*

ANONIMUS, *Tabula neumarum.*

BONAVENTURA DA BRESCIA, *Brevis collectio artis musicae,*

DOMNI HEINRICI AUGUSTENSIS MAGISTRI, *Musica.*

FABER, Heinrich, *Ad Musicam Practicam introduction.*

REGINO PRUMIENSIS, *De harmonica institutione.*

VON ZABERN, Conrad, *De modo bene cantandi.*

TOVAR, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelona: 1510.



Discurso de contestación

Excma. Sra. Dra. M. Àngels Calvo Torras

Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero Rodríguez
Discurso de contestación de la Académica Numeraria
Excma. Sra. Dra. M.^a de los Ángeles Calvo Torras
Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia Europea de Doctores,
Dr. Alfredo Rocafort Nicolau,
Excmos. Sres. Académicos
Autoridades
Familiares y amigos del recipiendario,
Amigos todos.

Permítanme que inicie mi intervención en este solemne acto de ingreso del Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero Rodríguez, como Académico Numerario, manifestando mi agradecimiento a la Junta de Gobierno de la Real Academia Europea de Doctores y en especial a su Presidente, Excmo. Sr. Dr. D. Alfredo Rocafort Nicolau por haberme concedido el honor de dar la bienvenida al recipiendario en nombre de nuestra Corporación, mediante la lectura del discurso preceptivo que me permitirá compartir con ustedes, los méritos del recipiendario, así como realizar una breve glosa del contenido de su brillante discurso. Quisiera destacar en primer lugar que la incorporación a la Real Academia Europea de Doctores de un reconocido doctor en Artes es sin duda, un claro exponente de la interdisciplinaridad que caracteriza y distingue a nuestra Corporación.

El Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero nació en León, España, ciudad fundada por la *Legio VI Victrix* romana hace algo más de dos mil años. Fiel a la heráldica de la memoria, León, conserva un su casco histórico un hermoso conjunto de palacios, iglesias y monumentos. Asimismo, y como un contraste enriquecedor, la arquitectura actual se manifiesta claramente en edificios de perfil audaz y cosmopolita. León es hoy en día, una ciudad llena

de vida en la que coexisten exquisitas obras arquitectónicas del pasado como su Colegiata de San Isidoro, su Catedral o el Convento de San Marcos junto a la casa Botines de Gaudí y edificios como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), una pieza fundamental del arte contemporáneo, que permiten aunar y coexistir el pasado con la más notable modernidad. Permítanme un apunte personal, León acoge una de las Facultades de Veterinaria más tradicionales de nuestro País.

El Dr. Guerrero, nos ha descrito con detalle como la música llegó a formar parte de la propia esencia de su vida, sin proponérselo, y ya desde muy pequeño, a través de las canciones de su madre y los versos en romance que recitaban sus abuelas Felicidad y Olvido. En los primeros años de su educación, la música fue una compañera inseparable, que incluso sin darse cuenta iba modulando su carácter y lo iba inclinando hacia lo que hoy es su vocación indiscutible.

La música, con sus ondas melódicas y patrones rítmicos, puede penetrar los rincones más profundos del alma humana, influyendo y reflejando el carácter de cada uno. La música puede incluso moldear la personalidad y los valores. Actúa como catalizador para la autoexpresión y la formación de identidad. Nos permite comunicar nuestras emociones, valores y experiencias, sirviendo como un medio a través del cual podemos explorar y llegar a comprendernos a nosotros mismos. La música, colabora en el crecimiento personal, aumenta la resiliencia y dar forma a la visión del mundo, creando una imagen compleja que llega a conforma el carácter. Por experiencia personal puedo destacar que la música permite vencer muchos temores, entre ellos el de dirigirse a una selecta audiencia.

El recipiendario, destaca que aun cuando fue su profesora de música de la Educación General la que le animó a ir al con-

servatorio, no tenía especial predilección por estudiar música. le llamaba más la atención la Medicina y las Ciencias Físicas. Sin embargo, se matriculó en el conservatorio de música y, según sus palabras “Llegué tarde a la música, pero llegué a tiempo y bien” inició los estudios de piano que fue perfeccionado y le permitió matricularse en el Conservatorio del Principado de Asturias para poder concluir sus estudios de Grado Superior de Música en varias especialidades. Tuvo la oportunidad de ser discípulo de una de las mejores pianistas del momento, la georgiana Tsiala Kvernadze quien le ayudó a formarme como un profesional competitivo, buen conocedor de todos los secretos del piano y de la música de cámara. Completó sus estudios en el *Trinity College of Music* de Londres, en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma y en el *Koninklijk Conservatorium* de Bruselas. Es especialista en la interpretación vocal e instrumental. Asimismo, estudió órgano, en Barcelona, con la decana de los organistas, la catalana Montserrat Torrent. En un principio simultaneó sus estudios de piano y órgano con los de la voz, pero finalmente se decantó por el canto. Realizó las pruebas para la primera institución musical del país, el Coro y la Orquesta Nacionales de España, formándose con prominentes cantantes y pianistas entre lo que destacan, los maestros: Isabel Penagos, Montserrat Caballé, Pedro Farrés y Félix Lavilla. Su etapa como cantante en el Auditorio Nacional de Música fue muy fructífera. Como solista de canto ha sido dirigido por batutas de fama internacional y ha cantado en veintidós países de Europa, Asia, América y África. Ha pertenecido al Coro Nacional de España. Asimismo ha realizado grabaciones para RTVE, RNE, UER, Radio Gallega, Televisión de Cuba y Televisión Gabón. Tiene en su haber trece grabaciones discográficas. En el año 2018, el *Institute of Professional Excellence* (IEP) le concedió la Medalla de Oro a la Excelencia Profesional.

Paralelamente a su carrera artística e investigadora, posee una amplia experiencia como docente en los principales centros educativos de enseñanzas artísticas de España (Conservatorio Profesional de Música José Castro Ovejero de León, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Escuela Superior de Canto) y, en la actualidad, en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid donde es profesor de Canto por oposición y Jefe de Departamento. Ha sido responsable de las asignaturas de Canto, Canto Histórico, Repertorio Vocal y Didáctica.

Cabe destacar que ha impartido clases magistrales de Canto en los conservatorios superiores de Venecia, Lecce, Fermo, Bolonia, Oporto y en la Universidad de Lahti Finlandia. Coordina las relaciones internacionales a través del Programa Erasmus +, así como numerosos grupos de trabajo en diversas disciplinas y participa en importantes proyectos docentes. Recientemente ha sido nombrado Catedrático de Música y Artes Escénicas en la especialidad de Canto.

Su tesis doctoral titulada «La técnica vocal en la Edad Media: diez siglos de práctica del Canto» dio a conocer fuentes musicales medievales, la mayoría de ellas olvidadas o ignoradas hasta ese momento .

El Dr. Guerrero en su magnífico discurso de ingreso como Académico Numerario, titulado: “Analecta semántica y etimológica del término *vox* en la Edad Media” nos ha expuesto con detalle y acierto como el término *vox* es un signo de comunicación musical.

Recordemos que Las Analectas son la versión por escrito de una serie de charlas que Confucio dio a sus discípulos así como las

discusiones que mantuvieron entre ellos. El título original en chino, *Lún Yǔ*, significa “discusiones sobre las palabras”.

Recordemos que cuando la música se acompaña con la palabra, lo definimos como el canto, que es sin duda, la forma más excelsa y sublime de comunicación humana. Imprime carácter en la persona que la escucha y mejora al que la recibe. La voz humana es un instrumento maravilloso, capaz de producir un sinfín de matices, de proveer de un torrente intenso de información por sí sola y, además, su papel en el contexto musical nos permite lograr una expresividad y una emoción artística extraordinaria. La voz humana, más allá de su papel comunicativo y expresivo básico, es nuestro instrumento musical nativo. La música, y especialmente el canto, tienen, sin duda, una fuerza indescriptible.

El recipiendario, ha desarrollado un extenso y detallado estudio semántico para poder disponer de recursos que nos permitan enfrentarnos a la investigación del término, en fuentes medievales. Desgrana con acierto las acepciones del término voz, recordando que la tradición indica que la voz equivale a sonido y a voz humana, siendo por tanto el fundamento del lenguaje y de la música. La definición de San Isidoro de Sevilla: “de la reverberación del aire por el hálito espirado, nacen las palabras” basada en las definiciones grecorromanas, fue modelo para todos los teóricos medievales. A lo largo de su discurso, el recipiendario expone los cambios que ha ido experimentando la semántica del vocablo *vox* a lo largo de la Edad Media y como por sus varias acepciones, el término voz, puede ser identificado como signo gráfico del sonido.

La voz como signo, expresa los más mínimos detalles, no sólo los significados acústicos y los expresivos, sino cuantas posibi-

lidades funcionales debe cumplir el proceso de crear una melodía.

El beneficiario dedica un apartado a la notación musical, indicando que ésta, evita la pérdida de las composiciones sonoras y permite, mediante la escritura, perpetuar a lo largo de los siglos toda la riqueza musical, transmitida hasta ese momento sólo por la voz.

La música es considerada el idioma universal, tiene la capacidad de ser entendida sin importar el lenguaje, la raza, el sexo, las creencias políticas ni las religiosas, es capaz de despertar en las personas emociones como el amor, la dulzura y la alegría, pero también la tristeza y el dolor. A lo largo de la historia, han existido y siguen existiendo personajes que han puesto a la música en un lugar de honor.

Hans Christian Andersen afirmó: “Cuando las palabras fallan, la música habla” y en palabras de Miguel de Cervantes: “La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”.

Enhorabuena Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero Rodríguez, por su nombramiento como Académico Numerario de la Real Academia Europea de Doctores. Nuestra Academia. se honra y enriquece con su incorporación.

Le recibimos con los brazos abiertos y con el deseo de que entre todos y con su inestimable colaboración seamos capaces de dar fiel cumplimiento a la misión encomendada a los Académicos y por ende a la Real Academia y que como bien sabemos, incluye: buscar la verdad, defender la vida, trabajar para y por la ciencia y proclamar la convivencia intercultural.

Quisiera recordar que el nuevo Académico ya participó activamente en el VI Encuentro Científico que tuvo lugar en Segovia el año 2023 bajo el lema “Historia, Arte y Ciencia. Retos para el desarrollo”. Presentó la ponencia titulada: “*Alta, Clara et Suavis. La Voz en la Edad Media*”.

Excmo. Sr. Dr. Héctor Guerrero, Rodríguez, querido amigo esta es tu casa.

Muchas gracias a todos por su amabilidad al escucharme.



**PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA
EUROPEA DE DOCTORES**

Publicaciones



Revista RAED Tribuna Plural





M. ÀNGELS CALVO es Licenciada y Doctor en Farmacia por la UB. Premio extraordinario de Licenciatura. Licenciada y Doctor en Veterinaria por la UCM. Diplomada en Sanidad y Especialista en Microbiología y Parasitología. Catedrática Emérita de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Ha publicado más de 230 trabajos de investigación. Ha colaborado en la redacción de capítulos de libros de Micología y Microbiología. Ha dirigido 42 tesinas y 20 tesis doctorales. Ha recibido 13 premios por su labor investigadora.

Es Acad. Num. de la RA de Medicina de Cataluña, de la RA de Doctores de Madrid, de la Academia de Veterinaria de Cataluña, de la RA Europea de Doctores de Cataluña, de la RA Academia de Farmacia de Cataluña, Académica Correspondiente de la RA de Medicina de Madrid, de la RA, de la Acad. Nac. de Med. de México, de la Acad. Nac. de Veterinaria de México, Miembro del I.M.F.C, de la Soc. Argentina de Veterinaria y de la Cof. Interno. de Investigadores de Toledo.

Ha sido Miembro del Comité Científico de Nutrición Animal (SCAN), siendo en la actualidad Experto de la CE. Fue Vice-Decana y Decana de la Facultad de Veterinaria de la UAB. Se Miembro del Consejo Asesor de la Salud Pública Catalana. Vice-Presidenta de la RAED, Secretaria general de la ACVC, Secretaria general adjunta de la RAMC y Miembro de la Junta de Gobierno de la RAFC.

Tiene reconocidos seis tramos de investigación y de docencia a nivel estatal y autonómico, es evaluadora de diferentes agencias nacionales e internacionales.



«Se llama perfecta a la voz alta, suave y clara: alta, de manera que sea capaz de alcanzar los tonos más elevados; clara, para llenar los oídos; y suave, para que cautive los espíritus de los oyentes. Si faltara alguno de estos tres rasgos, la voz no sería perfecta».

San Isidoro de Sevilla, S. VII.

«Chorus est consensus cantantium. Si in choro cantamus, corde cantamus».

Symphosius Amalarius, S. IX.

Héctor Guerrero Rodríguez

1914 - 2024

Col·lecció Reial Acadèmia Europea de Doctors



Generalitat
de Catalunya

