

## NOTAS SOBRE LA MELODÍA DEL CONDE CLAROS

Conocemos la melodía con que se cantaba el antiguo romance del Conde Claros gracias al tratado de teoría musical de Francisco Salinas, publicado en 1577<sup>1</sup>. Antes de hablar de la melodía de ese romance tan citado conviene recordar el propósito que tenía Salinas al transcribirla. En el libro VI, donde habla del ritmo, el célebre teórico y organista emplea los términos de la métrica clásica en su análisis de las diversas combinaciones rítmicas. Salinas ilustra tales combinaciones con versos latinos y, para hacerse entender más claramente de los lectores contemporáneos, añade una larga serie de melodías tomadas del cancionero popular. Nunca cita los versos sin la música, y a las combinaciones de notas largas y breves de las melodías aplica los nombres de los pies y metros latinos. Así no cae en el error de los humanistas que, como Nebrija, quisieron aplicar a los versos españoles el sistema cuantitativo de la métrica clásica, sino que, analizando la medida musical conforme a la terminología métrica latina, trata de indicar simplemente el esencial movimiento rítmico del verso.

Salinas, al transcribir las melodías, emplea únicamente la semi-breve y la mínima, sin indicación alguna de compás. Así, el lector moderno se ve en la necesidad, un tanto paradójica, de acudir al análisis métrico para reconstruir el ritmo auténtico del trozo musical.

Veamos ahora la melodía del *Conde Claros* tal como la transcribe Salinas (libro VI, pág. 342). La pone así, sin letra:



y la presenta como ejemplo de tetrámetro cataléctico, compuesto de moloso (pie de tres sílabas largas) + dipodia trocaica + moloso + dipodia trocaica incompleta. Salinas añade: "Ad quem cantum Hispani

<sup>1</sup> *Francisci Salinae Burgensis, abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, & in Academia Salmanticensi musicae professoris, De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas, tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis indicium ostenditur, & demonstratur. Cum duplici Indice, Caputum & Rerum. Salmanticae excudebat Mathias Gastius. MDLXXVII.*



de así, y repite varias veces que con ese ritmo "omnes compositiones Hispaniae, quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur" (pág. 346); y dice de la melodía: "cuius cantus notissimus est", "cantus antiquissimus et simplicissimus est" (págs. 342 y 346).

Aunque del texto del romance "Media noche era por filo", con que Salinas asocia esta melodía, no tenemos ejemplos anteriores a los comienzos del siglo XVI<sup>4</sup>, conocemos testimonios de su existencia ya en las últimas décadas del siglo XV. Un fragmento del *Conde Claros*, que empieza "Pésame de vos, el Conde", era tan conocido en círculos aristocráticos en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos, que el poeta Francisco de León lo glosó en su romance "La desastrada caída"<sup>5</sup>. En 1495 lo cantaban las damas de la corte, como se sabe por el "Juego trobado que hizo a la reyna doña Isabel" el poeta Pinar<sup>6</sup>. Del romance del Conde Alarcos tenemos noticias aún más antiguas, pues en 1445 un poeta de la corte de Alfonso V de Aragón —Carvajal— lo imitó en su romance "Retraída estaba la reina, / la muy casta doña María"<sup>7</sup>.

El texto más viejo que se conoce del fragmento "Pésame de vos, el Conde" se encuentra en el *Cancionero musical de Palacio*, de fines del siglo XV, con música de Juan del Encina<sup>8</sup>. Es muy posible que a esta misma canción de Encina se refiera Pinar en su "Juego trobado". Su melodía no tiene nada que ver con la sencillísima tonada del romance citado por Salinas. Es música sabia, obra de un artista muy versado en el arte contrapuntístico de la época. Se compone la melodía de cuatro frases distintas, en cada una de las cuales se acomoda un octosílabo. La pieza, con su melodía bien desarrollada, es análoga a muchas otras del mismo *Cancionero*, compuestas para cantar romances en el estilo de la música cortesana.

CENTE T. MENDOZA, *Romance y corrido*, México, 1939, pág. 235). Además, Pedrell introdujo algunas modificaciones arbitrarias en la melodía,<sup>9</sup> lo cual hizo que A. Z. IDELSOHN, *Gesänge der orientalischen Sefardim*, Berlin-Wien, 1923, págs. 22 y 119, la interpretara como de origen árabe, basándose en el carácter de la cadencia que Pedrell citó equivocadamente.

<sup>4</sup> Dos pliegos sueltos citados por GALLARDO, I, col. 665; DURÁN, *Romancero*, pág. LXVIIIb; *Cancionero de romances*, Amberes, s. a., fol. 83.

<sup>5</sup> Cancionero MS. Add. 10431 del British Museum (1471-1500), núm. 95. Cf. H. A. RENNERT, "Der spanische Cancionero des Brit. Museums", *RF*, X, 1895-99, págs. 1-176, y S. G. MORLEY, "Chronological list of early Spanish ballads", *HR*, XIII, 1945, págs. 273-287.

<sup>6</sup> "Pésame de vos", citado en el "Juego trobado" de Pinar, *Cancionero general*, ed. Bibliófilos Españoles, vol. II, pág. 94. Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 422 y nota 2.

<sup>7</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, págs. 418-420.

<sup>8</sup> *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, ed. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890, núm. 329 = *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés (en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, II), vol. I, núm. 131.

Otro ejemplo de este estilo se ve en la música del villancico "Alça la voz, pregonero"<sup>9</sup>, copiado dos veces, con ligeras variantes, en el mismo *Cancionero musical*. Este villancico aparece como "dessecha" del romance "Más envidia he de vos, Conde", que Lope de Sosa compuso "contrahaziendo este del conde" (Claros)<sup>10</sup>. Tanto el romance como su villancico son más bien cultos que juglarescos. Y la música de "Alça la voz, pregonero", cuyo comienzo recuerda vagamente el de la pieza de Encina, representa también un sentido artístico que contrasta con la tradición popular de los romances cantados sobre una pequeña melodía que se repite de manera constante y monótona.

Pero precisamente la necesidad artística de variar, de dar interés a un tema sencillo, llevó a los músicos de la época a inventar una forma nueva: la variación. La melodía de nuestro viejo romance es una de las primeras que se prestaron a esta nueva evolución musical, y vino a ser un tema consagrado sobre el que se hicieron "diferencias" durante gran parte del siglo XVI; aparecen tales "diferencias" en casi todos los tratados de los vihuelistas: Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador y Venegas de Henestrosa<sup>11</sup>.

Si se comparan las composiciones de estos vihuelistas sobre el *Conde Claros*, saltan a la vista analogías interesantes. En todas, excepto en la de Valderrábano, que queda aparte por su desarrollo excepcional, cada "diferencia" consta de seis compases en la notación original (dos en la notación moderna). El ritmo de las piezas de Narváez, Mudarra y Pisador es ternario, aunque la signatura C (o C partida) parezca indicarlo binario, anomalía frecuente en la música de entonces, ya que la signatura indica, no propiamente el compás, sino más bien la relación entre notas largas y breves. Además —cosa aún más notable—, el movimiento rítmico fundamental viene a ser exactamente el mismo que señala Salinas cuando analiza la medida

<sup>9</sup> BARBIERI, *op. cit.*, núm. 336; ANGLÉS, *op. cit.*, núms. 152 (vol. I) y 352 (vol. II).

<sup>10</sup> *Cancionero general*, ed. cit., vol. I, pág. 435, con la "dessecha". Está citado en el *Infierno de amores*, de Garcí Sánchez de Badajoz, *ibid.*, cantado por Sosa.

<sup>11</sup> LUY DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538 (ed. moderna por E. Pujol, Barcelona, 1945): "Veintidós diferencias de Conde Claros. Para discantar".—ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546 (ed. moderna por E. Pujol, Barcelona, 1949, pág. 19): "Conde Claros en doze maneras" (transcrito en *Les luthistes espagnols* de G. MORPHY, Leipzig, 1902, pág. 96).—ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547: "Sobre el tenor del Conde Claros en tercera menor a cinco", y "Diferencias sobre el tenor del Conde Claros por dos partes".—DIEGO PISADOR, *Libro de música para vihuela*, Salamanca, 1552: "Conde Claros con treynta y siete diferencias".—LUYS VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557 (ed. moderna por H. Anglés en *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944): "Cinco diferencias sobre Conde Claros. Romance IV".

de la melodía original en términos de la métrica clásica. Por contraste, en la pieza de Venegas de Henestrosa y en la de Valderrábano "para discantar" se mantiene constante un ritmo binario. Si comparamos la novena "diferencia" sobre el *Conde Claros* de Narváez con la melodía que trae Salinas (véase *supra*, pág. 395), veremos que el ritmo básico es idéntico<sup>12</sup>:



O, en una transcripción que pone más de relieve el ritmo verdadero:



La base es siempre la misma. La variedad musical consiste en los adornos y floreos característicos de la técnica del instrumento, siempre sobre esa constante rítmica.

La melodía original aparece siempre en el tiple. Aunque no se transcribe textualmente en cada una de las diferencias, aparece —completa o fragmentaria— un número bastante de veces para que se la pueda reconocer como "canto llano" sobre el cual se desarrollan las variaciones. Mudarra presenta completa la melodía en la primera "diferencia", mientras que en Narváez no aparece íntegra hasta en la sexta; el anónimo del tratado de Venegas de Henestrosa presenta la melodía original a manera de pequeño preludio que precede a las "diferencias", y en Pisador nunca aparece completa la melodía.

A la composición en forma de variaciones alude sin duda Salinas cuando dice que en la corte del papa Paulo III escuchó a su amigo Francesco da Milano, compositor y tocador de laúd, improvisar en su instrumento, tomando como "tenor" la melodía del *Conde Claros*<sup>13</sup>. Las variaciones que Valderrábano compuso sobre este "tenor" son un admirable ejemplo del modo de componer a que se refiere Salinas. Sus dos composiciones sobre el tema son las más elaboradas de todas: se complace en explotar las capacidades del instrumento y del instrumentista. Sus diferencias para dos vihuelas tienen desarrollo

<sup>12</sup> La transcripción de Pujol conserva los valores de las notas y las indicaciones de compás del original.

<sup>13</sup> La palabra "tenor", en esa época, podría referirse simplemente al tema dado: no siempre era el tenor quien llevaba la melodía principal.

contrapuntístico y efectos sonoros verdaderamente notables, y su otra composición, dividida en dos "partes" o secciones, se distingue por la variedad de sus ritmos y la habilidad técnica que supone en los largos "redobles", pasajes rapidísimos de escalas y adornos de todo género.

Es curioso, sin embargo, cómo los vihuelistas cambiaron el carácter de la melodía, pues todos ellos la armonizaron en un tono mayor (FA mayor en la mayoría de los casos, quizá como reminiscencia del modo lidio original). La armonía fundamental consiste en una progresión invariable de acordes (tónica-subdominante-dominante) en cada diferencia<sup>14</sup>. Así, la cadencia está sobre la dominante, excepto al final de la pieza, que termina en acorde de tónica. Esa sucesión de acordes produce una serie casi invariable de notas en la voz más baja, como se puede ver fácilmente en el último de los ejemplos que hemos transcrito.

Quizá no sea muy arriesgado ver en este procedimiento —base armonizada, de unas cuantas notas constantemente repetidas bajo un tema dado— una analogía con el tratamiento del conocidísimo *Guárdame las vacas*, melodía empleada asimismo por los vihuelistas para componer diferencias. Como tema de la danza llamada *romanesca* en Italia aparecen las notas de la melodía en el tiple, sostenidas en la parte más baja por unas pocas notas, producto de la armonización; estas notas se repiten constantemente, de tal modo que algunos musicólogos han visto en ellas un ejemplo primitivo del *basso ostinato*, procedimiento técnico característico de la música instrumental del siglo XVII<sup>15</sup>. Aunque en el tratamiento de las notas en la voz más baja de las diferencias sobre el *Conde Claros* no se puede ver un *basso ostinato* conscientemente enunciado, es de todos modos un procedimiento análogo, aunque más primitivo, para fijar la tonalidad y dar coherencia a una nueva forma instrumental.

El hecho de que el número de compases para cada diferencia sea invariable y siempre el mismo en todas las piezas, sugiere la posibilidad de que sirvieran de acompañamiento a la melodía cantada: cada diferencia se acomoda perfectamente a un octosílabo de romance. En ese caso, sin duda se repetía cada una de las diferencias para acomodarla a un verso entero de dieciséis sílabas, tal como se repite

<sup>14</sup> Excepción hecha de la pieza de Valderrábano (libro VII, fols. xcvi y sigs.), donde cada "diferencia" termina sobre la tónica.

<sup>15</sup> Véanse, entre otros, los siguientes autores: H. RIEMANN, *Musik Lexicon*, Berlin, 1929, s. v. *Romanesca*; A. MOSER, "Zur Genesis der *folies d'Espagne*", en *Archiv für Musikwissenschaft*, I, 1918-19, págs. 694 y sigs.; OTTO GOMBOSI, "Italia, patria del basso ostinato", en *La Rassegna Musicale*, VII, 1934, pág. 14, y "Zur Frühgeschichte der Folia", en *Acta Musicologica*, VIII, 1936, págs. 119 y sigs.

la melodía que transcribe Salinas. Así ha transcrito Trend<sup>16</sup> algunas de las diferencias de Mudarra. Pero también podían ser piezas puramente instrumentales, como las diferencias de Valderrábano para dos vihuelas.

Es interesante el hecho de que la melodía del *Conde Claros* y la de *Guárdame las vacas* se conocían en Italia como danzas. Salinas nos dice que con un pequeño cambio rítmico<sup>17</sup>:



o, en transcripción moderna:



fué llevada de España a Italia, como melodía de la gallarda.

Vemos, pues, cómo nuestra melodía se prestó a combinaciones rítmicas sutilmente variadas dentro de un movimiento ternario fundamental. Tales ritmos son muy característicos de la música popular de todas las épocas en España, en marcado contraste con los ritmos, más regulares, de la música popular de los otros países occidentales. En su estudio sobre "La rítmica en la música tradicional española", penetrante análisis de ciertos ritmos del cancionero popular, Martínez Torner<sup>18</sup> encuentra analogías entre el ritmo de la *siguiriya* gitana, fluctuante dentro de un movimiento ternario fundamental, y el ritmo de nuestra melodía. El mismo autor señala ejemplos de ritmos análogos en la música vocal de fines del siglo xv y en danzas instrumentales del siglo xvii. La tradicionalidad de estos ritmos y su tenaz persistencia en la música popular andaluza hacen sospechar una influencia árabe o mozárabe. Sin embargo, en el estado actual de la musicología histórica y comparada y de los estudios científicos folklóricos, es muy arriesgado todavía acudir a la famosa "teoría árabe", tantas veces propuesta y tantas veces descartada por los investigadores. Pero sí tienen mucho interés las analogías rítmicas entre la música antigua y la popular, lo cual pone de manifiesto esa tradición continua, pero susceptible de variados desarrollos, que tan característica es de la música española.

Aunque es posible seguir las huellas actuales del antiguo romance

<sup>16</sup> J. B. TREND, *The music of Spanish history to 1600*, Oxford, 1926 (*Hispanic Notes and Monographs*, X): transcripción fragmentaria del *Conde Claros* de Mudarra en la pág. 226; estudio del romance en las págs. 104-106.

<sup>17</sup> SALINAS, pág. 341: "Potest etiam cum dipodia iambica hic pes coniunctus inveniri, ut in hoc metro, *Virtus est benignitas*. Si molossus percutiatur in ultima, ut dijambus etiam in ultima feriat, quod iambi natura postulat..."; etc.

<sup>18</sup> Suplemento 3 de la revista *Nuestra Música* (México, enero de 1948).

del Conde Claros en América y entre los sefardíes<sup>19</sup>, no sabemos qué pasó con la melodía que a lo largo del siglo XVI se asociaba con este romance. Por desgracia, las ediciones de romances no suelen registrar la melodía con que se cantan. Sin embargo, nuestra pequeña melodía ha venido a tener una posición destacada en la música del siglo XX. Manuel de Falla la incorporó en el *Retablo de maese Pedro*; introduce el texto musical de Mudarra (con un compás que alterna entre 3/4 y 6/8) en el cuadro II, donde aparece Melisendra en la torre del castillo del rey moro. Confía la melodía a varios instrumentos de viento, que la enuncian repetidas veces por encima de las cuerdas. Es presentada primero por la tromba con sordina en un *molto lento e sostenuto*, pasa luego, *dolcissimo marcato*, a la flauta, y, después de un pasaje bastante largo (al fin de la escena que precede inmediatamente a la chocante interrupción del beso), se oye en la trompeta, *dolce marcato (lontano)*. La intención de Falla parece bastante clara: eligió la melodía como el medio musical perfecto para dar una vaga sensación de misterio y evocar un ambiente lejano en el tiempo y en el espacio. Así el compositor, en su obra dedicada a la gloria de Cervantes, cita la melodía del *Conde Claros* con un fin evocativo, tal como el gran novelista había citado el primer verso del romance para poner una nota misteriosa en el capítulo del *Quijote* que empieza: "Media noche era por filo . . ."

Podemos decir en resumen que esta melodía, si no fué la original del romance del Conde Claros —aunque sea quizá tan antigua o más—, llegó a ser una especie de molde melódico y rítmico que se prestó a multitud de transformaciones a lo largo de los años, sin perder su identidad, ni en fin de cuentas, su asociación con el mismo romance.

ISABEL POPE

Cambridge, Massachusetts.

<sup>19</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, "Los romances tradicionales en América", en *CultE*, núms. 1-2 (febrero-mayo de 1906), pág. 105 (una versión argentina), y "Catálogo del romancero judeo-español", en *CultE*, núms. 3-4 (agosto-noviembre de 1906), pág. 1269, núm. 33 (una versión de Tánger y Salónica).